



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

SCUOLA DI DOTTORATO IN  
STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI, MUSICALI E DELLO SPETTACOLO  
CICLO XXVI

**Preziose trasparenze**  
**La miniatura veneziana sotto cristallo di rocca**  
**(secoli XIII-XIV)**

**Direttore della Scuola:**

Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

**Supervisor:**

Dott.ssa Cristina Guarnieri

Ch.ma Prof.ssa Federica Toniolo

**Dottoranda:** Silvia Spiandore

# Indice

## TOMO I

Introduzione	1
<b>1. La miniatura veneziana sotto cristallo nel dibattito critico otto-novecentesco e la sua recente riscoperta</b>	<b>5</b>
<b>2. La tecnica della miniatura sotto cristallo: origini, sviluppo e peculiarità di Venezia</b>	<b>33</b>
2.1 <i>Simbologia del cristallo e prime attestazioni in area extra-veneziana</i>	33
2.2 <i>Affermazione della tecnica in ambito lagunare</i>	42
2.3 <i>Da Venezia alla penisola: manifatture centro italiane</i>	54
<b>3. Gli oggetti con miniature sotto cristallo prodotti a Venezia. Forme e funzioni</b>	<b>71</b>
3.1 <i>Opere a destinazione liturgica</i>	72
3.1.1 Croci	72
3.1.2 Dittici, trittici e tavole devozionali	92
3.1.3 Reliquiari	99
3.1.4 Candelieri	107
3.1.5 Altari portatili	112
3.1.6 Tessuti di insegne liturgiche	115
3.2 <i>Opere ad uso profano: i giochi da tavolo</i>	119
<b>4. Le diverse botteghe di miniatori: un contesto figurativo di grande vivacità</b>	<b>127</b>
4.1 <i>Le prime prove duecentesche: la lezione del Maestro del Gaibana</i>	127
4.2 <i>Il fiorire della cultura paleologa nel nono decennio del XIII secolo</i>	147
4.3 <i>A cavallo tra i due secoli: i reliquiari di Bari e Charroux</i>	158

<i>4.4 L'eredità dei canzonieri provenzali nella coperta di codice di Berlino</i>	165
<i>4.5 Un originale atelier attivo tra il secondo ed il terzo decennio del Trecento con miniature sotto cristallo, illustrazioni di codici liturgici e di carte-portolano</i>	175
<i>4.6 Il maestro del reliquiario di Montona e la miniatura sanudiana</i>	188
<i>4.7 Dagli anni '30 agli ultimi esemplari: verso un nuovo plasticismo</i>	200
<b>Bibliografia</b>	291
 <b>TOMO II</b>	
Catalogo delle opere	333

# **TOMO I**

## Introduzione

L'obiettivo che il presente lavoro si prefigge è quello di creare un *corpus* degli oggetti veneziani con miniature sotto cristallo di rocca, originale tecnica sviluppata in laguna tra la seconda metà del Duecento e la prima del secolo successivo. Essa prevedeva la realizzazione di pergamene miniate con colori brillanti su fondo oro e si avvaleva della preziosa trasparenza del minerale per conferire luce e scintillio alle immagini, apposte su pezzi di oreficeria di varie forme e funzioni. Già attestata, seppure in maniera sporadica, in altri centri a partire da datazioni piuttosto alte, essa divenne ben presto una prerogativa degli artigiani veneziani, che riuscirono a perfezionarla e a creare con essa una valida alternativa ai famosi smalti *cloisonné* bizantini arrivati a Venezia dopo la conquista ed il saccheggio di Costantinopoli del 1204. La richiesta di miniature sotto cristallo crebbe costantemente nel periodo indicato e le manifatture lagunari ricevettero innumerevoli commissioni da tutta Europa. Pochi pezzi rimangono ora a testimonianza di tale artigianato artistico, anche se in realtà si deve immaginare che quanto ancor oggi preservato costituisca solo una parte di un mercato molto più vasto, comprensivo di una grande quantità e molteplicità di oggetti non pervenuti per la notevole fragilità del materiale. Quest'ultima ha purtroppo inficiato anche la lettura di alcuni dei pezzi rimasti a causa del deterioramento della pergamena e della conseguente formazione di un pulviscolo biancastro che ha offuscato e appannato la superficie interna delle lastre in cristallo. Ulteriori difficoltà incontrate nella ricognizione dei pezzi sono state la scarsità di dati documentari e di riferimenti cronologici certi, nonché la dislocazione in luoghi talora difficilmente raggiungibili se non inaccessibili (ad esempio i monasteri del Monte Athos e di Nonnberg a Salisburgo, interdetti al pubblico, o l'aspro ambiente montuoso della Georgia).

Il fulcro della ricerca è l'analisi stilistica delle varie miniature, frutto dell'operato di botteghe diversificate ed esemplificative del vivace quadro artistico lagunare dell'epoca. L'esame delle miniature non è stato esente da complicazioni, dovute soprattutto alla mancanza di materiale fotografico adeguato ma anche al più generale problema di datare opere che, essendo prodotte nel fervido contesto figurativo di Venezia tra la fine del XIII e l'inizio XIV secolo, sono caratterizzate dalla presenza di svariati influssi, bizantini e occidentali, motivati dalla peculiare vocazione commerciale della produzione. Tali questioni di ordine stilistico sono affrontate nel quarto capitolo, dove si individuano i diversi gruppi di miniatori: personalità talvolta di alta levatura accanto ai quali esistevano pure mani contraddistinte da qualità assai inferiore. Le miniature sotto cristallo sono inserite nel più

ampio contesto della coeva illustrazione libraria veneziana: le pergamene applicate ad oreficerie sono infatti prodotte dalle medesime botteghe che si dedicavano alla decorazione dei codici ed il loro studio ha permesso di aggiungere nuovi punti fermi per la comprensione della miniatura del periodo. I pezzi più antichi, assegnabili agli anni Sessanta-Settanta del Duecento, sono variamente improntati sull'eco del maestro del Gaibana, noto maestro attivo nell'Epistolario per la Cattedrale di Padova del 1259 e grande innovatore della miniatura veneziana di fine secolo. Seguono, negli anni Ottanta del XIII secolo, i più raffinati oggetti della serie: le croci di Pisa e di Atri, che, unitamente ad un reliquiario conservato in territorio istriano, dimostrano l'introduzione in laguna della raffinata cultura paleologa desunta da Bisanzio. A cavallo tra Duecento e Trecento sono da considerarsi i due reliquiari di Bari e di Charroux, entrambi purtroppo con pergamene non pienamente leggibili ma per i quali viene fortunatamente in soccorso l'esame del dato aurificiario. In apertura del XIV secolo si colloca la coperta di codice di Berlino, ricavata dal frazionamento di un'antecedente scacchiera, il cui gusto cortese dei mini è aggiornato sulla lezione dei Canzonieri provenzali illustrati in laguna sul finire del Duecento. La bottega più singolare, alla quale si ascrivono ben sette pezzi, è attiva intorno al 1320: pur non raggiungendo esiti di grande rilevanza, essa godeva di particolare considerazione da parte della committenza, che le affidò pure la decorazione di manoscritti liturgici e di preziosi atlanti nautici. In una fase di poco successiva, da porsi al 1325 circa, opera il raffinato maestro del reliquiario di Montona/Motovun, che trae insegnamento dall'esperienza figurativa della miniatura "sanudiana" per arrivare a risultati di alta levatura. Negli ultimi pezzi si coglie infine un rinnovato plasticismo, che anticipa le eleganti soluzioni adottate in tre codici liturgici marciani degli anni Quaranta (Venezia, Biblioteca Marciana, Evangelionario ms. lat. I 100, Epistolario ms. lat. I 101 e Messale, ms. lat. III 111) e certi stilemi sviluppati successivamente da Giustino del fu Gherardino da Forlì, figura dominante nella miniatura veneziana di fine Trecento.

Non si è tralasciato, tuttavia, di porre attenzione alla componente materiale delle opere, delle quali si sono indagate le tecniche di esecuzione, le tipologie strutturali e le funzioni caratteristiche. Il secondo capitolo è dedicato nello specifico al procedimento della miniatura sotto cristallo, al suo originale contesto di formazione ed alle peculiarità sviluppate in ambito veneziano. In particolare, la precoce fortuna della lavorazione del cristallo nella città lagunare è vista alla luce del fatto che già nel 1286 gli intagliatori del prezioso materiale si erano separati dalla congregazione degli orefici per costituire un'associazione autonoma e della presenza di una vasta rete di mercanti, che si occupava della distribuzione degli oggetti su ampia scala. Nel terzo capitolo si analizzano le forme e gli utilizzi dei manufatti, secondo

un'esposizione che segue un criterio quantitativo. Predominano le oreficerie destinate ad un uso sacro, tra cui spiccano le croci, d'altare o processionali, seguite da tavole devozionali, reliquiari, candelieri, altari portatili e perfino da tessuti di insegne liturgiche. Non mancano comunque alcune prove destinate ad uso privato e del tutto profano, quali due tavolieri lignei per il gioco degli scacchi e della tavola reale.

A corredo dei capitoli principali sinora elencati è stata posta in apertura una sezione riservata alla letteratura sull'argomento, dalla quale non si può prescindere per comprendere le ragioni di una sfortuna critica che per molto tempo ha allontanato gli studiosi dall'intraprendere uno studio sistematico sull'argomento. Come si vedrà nel capitolo corrispondente, spesso si è trattato solo di brevi riferimenti all'interno di opere più vaste dedicate all'oreficeria o alla miniatura lagunari di tali oggetti o di approfondimenti su singole miniature in particolare. Esiste però un volume di grande interesse, che riunisce pressoché tutti gli esemplari con miniature sotto cristallo: il *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts* di Hans R. Hahnloser e Susanne Brugger-Koch uscito nel 1985. Pur privilegiando l'analisi dell'aspetto orafico di questi manufatti, l'esauriente catalogo ha il merito di fornire delle schede critiche che hanno costituito il punto di partenza della presente tesi. Tra gli studiosi italiani meritano una particolare menzione Pietro Toesca e Sergio Bettini che, superato un primo atteggiamento di cautela, dedicarono alla materia importanti contributi. Al secondo compete in particolare il primato dell'approccio stilistico all'argomento e dell'analisi della tecnica in stretto rapporto con la coeva miniatura lagunare. Tale acquisizione metodologica è stata portata avanti negli anni Novanta del secolo scorso da Amy Neff, che correttamente individuava una serie di confronti tra miniature sotto cristallo e manoscritti veneziani della seconda metà del Duecento. Un contributo di particolare importanza emerso durante questo periodo di ricerche è costituito dalla tesi di dottorato di Regina Degen, edita nel 2003. L'opera è improntata secondo il taglio del *corpus* di Hahnloser e prevede una classificazione dei manufatti per tipologia, tuttavia l'aspetto stilistico non è tralasciato. I confronti posti sono con i più noti manoscritti della tradizione veneziana ma sottintendono un intento di approccio complessivo al problema che anche qui si è cercato di affrontare. Vengono inoltre citati in chiusura i recenti articoli di Letizia Caselli e di Marco Collareta, cui si deve un rinnovato interesse per le miniature sotto cristallo.

In un tomo a parte è stato infine predisposto il catalogo delle opere. Esso segue un criterio cronologico, maggiormente adatto a mostrare visivamente i cambiamenti intervenuti nella scelta delle soluzioni decorative nel corso del tempo. Dei trentuno esemplari è presentato uno studio comparativo della tipologia, della funzione, della decorazione

aurificiaria e miniata. In appendice sono spostati tutti quegli oggetti sui quali non è possibile esprimere un giudizio sereno per una serie di ragioni (che variano dal precario stato conservativo, dalla perdita del pezzo stesso in seguito ad un furto o dalla sostituzione delle miniature in epoca recente) e quelli il cui inserimento di pergamene sotto cristallo è dovuto a rimaneggiamenti posteriori.

Concludo con l'augurio che questo studio, ben lontano dalla pretesa di esaurire la ricerca sugli oggetti analizzati, possa invece costituire un punto di partenza per ulteriori sviluppi futuri.

*Al termine di questo lavoro desidero ringraziare tutti coloro che, in vario modo, hanno contribuito alla realizzazione. In primo luogo ricordo tutti coloro i quali hanno reso possibile la visione diretta delle opere ed il reperimento di materiale fotografico e bibliografico: Rita Mancini e Giovanna Palma della Soprintendenza BSAE dell'Abruzzo, Susan Marti e Flora Tarelli del Museo Storico di Berna, Johannes Tripps dell'Università di Lipsia, il personale del Museo Diocesano di Atri, Severina Russo e Leonardo Alati della Soprintendenza BAP PSAE di Pisa, il parroco Marijan Jelenic ed il personale del Museo d'arte sacra di Vodnjan/Dignano; padre Gerardo Cioffari del Centro Studi Nicolaiano di Bari, Jean-Loup Bauduin del Centre des monuments nationaux français, Lothar Lambacher del Kunstgewerbemuseum di Berlino, Luisa Penalva del Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona, Fernanda Alves del Museu Nacional de Machado de Castro a Coimbra, Tania Olim della Divisão de Documentação Fotográfica di Lisbona, Dagmar Korbacher del Kupferstichkabinett di Berlino, Lauranne Neveu del Musée Marmottan di Parigi, Paulus Rainer e George Prast del Kunsthistorischesmuseum di Vienna, Nikola Jaksic dell'Università di Zara, Anna Verulashvili del Georgian National Museum, Renate Mäder del Diözesanmuseum St. Afra di Augsburg, Anna Jolly ed Evelin Wetter della Abegg Stiftung di Riggisberg, Egon Kühbacher ed il personale del Museo della Collegiata di San Candido, Monsignor Giuseppe Bordin del Capitolo di San Pietro in Vaticano, Manfred Becker-Huberti dell'Università di Colonia, Edgar Vella del Cathedral Museum di Mdina (Malta), Giovanni Delicati del Museo Capitolare e don Paolo Aquilini della Diocesi di Foligno, Antonella Brogioni del Polo Museale Fiorentino ed il personale del Museo degli Argenti di Palazzo Pitti, Bryony Bartlett-Rowlings del Victoria & Albert Museum e Rowan Watson della National Art Library di Londra, Gerlinde Lerch dell'Österreichische Bundesdenkmalamt, Marie-Thérèse Gousset della Bibliothèque Nationale de Paris, il personale del Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi, Albert Boulet della Basilica di Nôtre Dame a Tongeren, padre Francesco Trolese della Biblioteca di Santa Giustina a Padova, don Riccardo Battocchio ed il personale della sezione antica della Biblioteca del Seminario*



*vescovile di Padova, Alessandro Martoni dell'Istituto di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini, Piero Lucchi ed il personale della Biblioteca Correr, Falko Bornschein della Diocesi di Erfurt.*

*Ringrazio anche chi ha discusso con me alcune delle tematiche qui affrontate e specialmente Helena Szépe, Luana Cicchella, Stefania Gerevini, Letizia Caselli, Sabina Zonno, Fabio Bossetto, Valeria Poletto, Laura De Marchi, Luca Mor, Chiara Ponchia e Manlio Mezzacasa.*

*Esprimo inoltre una grande riconoscenza nei confronti delle mie tutor Cristina Guarnieri e Federica Toniolo, per il costante sostegno offertomi durante questo triennio di studio.*

*Sono grata a Giordana Mariani Canova, ed ai suoi preziosi consigli, nonché al personale della Biblioteca di Storia delle arti visive e della musica dell'Università degli Studi di Padova, ed in particolare a Patrizia Leone e ad Antonia Vilia, che con efficienza hanno agevolato lo svolgimento delle mie ricerche bibliografiche.*

*Rivolgo infine un sincero ringraziamento alla mia famiglia e ad Alessandro, per avermi sempre supportata ed incoraggiata.*

## 1.

### **La miniatura veneziana sotto cristallo nel dibattito critico otto-novecentesco e la sua recente riscoperta**

Tracciare un quadro della letteratura sulla miniatura veneziana sotto cristallo significa indagare un panorama estremamente frammentato, caratterizzato da una scarsità di studi approfonditi sull'argomento a fronte invece di numerosi brevi riferimenti a singoli oggetti della produzione citati in relazione ai più noti codici miniati del periodo o ai più alti esempi della coeva arte aurificiaria. Senza dubbio la ristretta conoscenza della tecnica risente più in generale del limitato interesse della critica più antica per le esperienze figurative veneziane sorte a cavallo tra il XIII ed il XIV secolo, in parte giustificato dalla sopravvivenza di una qualità e di una quantità di testimonianze non sempre sufficienti a rendere agevole una lettura unitaria del contesto. Ciò è stato determinato dalla prospettiva toscano-centrica degli studi storico-artistici, che ha lasciato per molto tempo una serie di lacune e di punti oscuri sul versante dell'arte lagunare delle origini. Anche nel corso del Novecento, nonostante la presenza di alcuni importanti contributi,<sup>1</sup> la riscoperta dei primitivi veneziani ha spesso veicolato le ricerche esclusivamente sui grandi temi (uno su tutti i mosaici della basilica di San Marco) o sui maggiori protagonisti (la riflessione sugli inizi della pittura veneziana su tavola è coincisa nella storiografia con la ricostruzione della figura di Paolo Veneziano).

I primi rimandi ad oggetti veneziani con miniature sotto cristallo risalgono agli ultimi anni dell'Ottocento: alla figura di Xavier Barbier de Montault, teologo di nobili origini e storico di antichità e di liturgia cattolica, dobbiamo la maggior parte dei contributi apparsi nella "Revue de l'Art Chrétien", tra i quali compare pure la descrizione del Tesoro della chiesa di San Nicola a Bari<sup>2</sup>. In tale occasione si sofferma minuziosamente sull'analisi dell'ostensorio tradizionalmente considerato dono di Carlo II d'Angiò (cat.12), ora reliquiario di San Sebastiano, e ne descrive in questi termini la decorazione del piede: "*Sur la surface plane courent d'élégants filigranes qui enserrent des médaillons peints sur parchemin. Ce genre de décoration ne constitue pas ici une exception. C'est plus modeste incontestablement qu'une applique d'émail, mais, comme effet, c'est plus doux à l'œil. La peinture est plus*

---

<sup>1</sup> E. B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Firenze, 1949; V. N. LAZAREV, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in "Arte Veneta", XIX (1965), pp. 17-31.

<sup>2</sup> X. BARBIER DE MONTAULT, *L'église royale et collégiale de Saint-Nicolas à Bari*, in "Revue de l'Art Chrétien", XXXIV (1883), pp. 53-59.

*harmonieuse, moins heurtée de couleurs*".<sup>3</sup> Pur ammettendo il minor pregio rispetto alla lavorazione a smalto, egli riconosce dunque la qualità della tecnica veneziana di coprire miniature realizzate su pergamena con piccole lastre di cristallo, attribuendole la capacità di sortire un effetto più dolce ed armonioso per l'occhio. In nota specifica pure come non si tratti di un caso isolato nell'ambito dell'oreficeria medievale e cita il reliquiario di Charroux come ulteriore esempio di tale decorazione, originale e da non confondere con la pratica del *verre eglomisé*.<sup>4</sup>

Verso la fine del XIX secolo vedono la luce alcuni studi pionieristici sul capolavoro indiscusso dell'intera produzione di oggetti con miniature sotto cristallo: il dittico del Museo Storico di Berna (cat. 8). Se ne occupano Schneider,<sup>5</sup> Stammer<sup>6</sup> e Neumann,<sup>7</sup> cui spetta il merito di aver posto l'origine dell'opera in connessione all'ambiente veneziano e a quello ungherese. La committenza del dittico, eseguito a Venezia su richiesta della corona d'Ungheria, era attribuita fino a qualche tempo fa ad Andrea III d'Ungheria, poiché all'epoca era opinione comune che i rapporti tra l'Ungheria e Venezia risalissero al periodo del suo regno. Egli infatti, figlio di Stefano e nipote di Andrea II, a Venezia era nato e cresciuto, dato che la madre apparteneva alla famiglia Morosini, e da ciò trasse appunto il soprannome di "il Veneziano". Incoronato re d'Ungheria nel 1290, dopo sei anni sposò in seconde nozze la figlia del duca Alberto d'Austria Agnese, alla quale si deve la fondazione del monastero di Königsfelden da cui il dittico proviene. Gli avvenimenti qui sinteticamente delineati permisero di stabilire in questa fase precoce della critica una data di esecuzione tra il 1290 e il 1296, presumibilmente prima del matrimonio tra Andrea III e Agnese d'Austria poiché tra i santi rappresentati non trova posto la figura di Agnese. Questa posizione, come vedremo, verrà portata avanti da buona parte della storiografia successiva e sarà messa in discussione solo in tempi recenti in favore di un'anticipazione cronologica del manufatto che meglio spiega il suo contesto di formazione, lo stile delle miniature e le forme dell'opera di oreficeria impiegate.

Nell'ambito della critica italiana i primi contributi rilevanti arrivano da Pietro Toesca, che agli inizi del Novecento cita, all'interno della sua imponente *Storia dell'arte italiana*, due croci

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibidem*, nota I.

<sup>5</sup> F. SCHNEIDER, *Der Hausaltar des Königs Andreas III. Von Ungarn (1290-1301)*, in "Zeitschrift für christliche Kunst", I (1888), p. 94.

<sup>6</sup> J. STAMMLER, *Der sogenannte Fedaltar Karls des Kühnen von Burgund im Historischen Museum zu Bern. Eine alt-venezianische Altartafel (Diptychon) aus dem Nachlasse der Königin Agnes von Ungarn und ihr Werth für Kunst und Geschichte*, Bern 1888, pp. 81-109, IDEM, *Der paramentenschatz im Historischen Museum zu Bern in Wort und Bild*, Bern 1895, p. 33.

<sup>7</sup> W. A. NEUMANN, *Beitrag zur Würdigung des Hausaltars König Andreas des III. von Ungarn*, in "Zeitschrift für christliche Kunst", II (1889), pp. 56, 59-60.

veneziane con miniature sotto cristallo di rocca: quella conservata nel Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (cat. 10) e quella del Museo Capitolare di Atri (cat. 9), assegnandole al XIII secolo.<sup>8</sup> I due oggetti di cui dà notizia sono, come avremo modo di notare nei capitoli successivi, tra gli esemplari più belli dell'intera produzione, per i quali tuttavia vengono dati dallo studioso soltanto brevissimi riferimenti. Si tratta comunque di un punto di partenza importante in quanto per la prima volta viene menzionata in uno studio italiano la tecnica della miniatura sotto cristallo, utilizzata “quasi a simulare smalti”.<sup>9</sup>

Toesca tornerà ad esaminare l'argomento negli anni '50 all'interno di diversi suoi scritti, preceduti nel frattempo da un articolo di Volbach pubblicato sulla rivista “The Art Bulletin” nel 1947<sup>10</sup>. Lo studioso tedesco, analizzando una serie di opere d'arte veneto-bizantine conservate a Roma, accenna ad una serie di oggetti in cui l'uso di miniature a fondo oro ricoperte da lastre di cristallo di rocca rimpiazza il più costoso smalto *cloisonné* bizantino, dando tuttavia lo stesso effetto di lucentezza. Tra questi, oltre alle croci di Atri (cat. 9) e di Pisa (cat. 10) già ricordate da Toesca, nomina altri manufatti realizzati con la stessa tecnica, quali le croci di Assisi (cat. 27) e di Tongeren (cat. 28), l'altare portatile di Firenze (cat. 24) ed il dittico di Berna (cat. 8). Anche in questo caso si tratta solo di un'elencazione, che tuttavia si rivela utile in quanto aggiunge nuovi esemplari all'ancora scarso repertorio conosciuto di oggetti veneziani con miniature sotto cristallo. Si sofferma invece più a lungo sull'analisi del famoso trittico d'Alba Fucense (cat.7), all'epoca ancora nel Museo di Palazzo Venezia e quindi facente parte del patrimonio di lavori veneto-bizantini conservati a Roma sui quali è imperniato l'articolo. Del prezioso oggetto lo studioso fornisce una descrizione dettagliata, anche se incentrata sul complicato lavoro di oreficeria che lo decora, ed opta per una datazione al secondo quarto del XIV secolo.<sup>11</sup>

Negli stessi anni, come già accennato, torna ad affrontare la delicata materia Pietro Toesca. L'articolo uscito nel 1946-47 sulla rivista “Scriptorium”<sup>12</sup> prende in considerazione alcune miniature veneziane del XIV secolo allora poco conosciute al fine di indagare il passaggio dal bizantinismo di fine Duecento alla maniera gotica del Trecento. Dal punto di vista metodologico si tratta di una grande acquisizione: per la prima volta le miniature sotto cristallo vengono infatti esaminate a fianco di manoscritti importanti, la cui “venezianità” era già stata data per certa, andando ad arricchire il quadro della miniatura lagunare tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. In particolare osserva lo stile delle già note croci di Pisa

---

<sup>8</sup> P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, I, Il Medioevo*, Torino 1927, pp. 1094, 1151 nota 60, 1160.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 1160.

<sup>10</sup> W. F. VOLBACH, *Venetian-Byzantine Works of Art in Rome*, in “The Art Bulletin”, XXVII (1947), pp. 86-94.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>12</sup> P. TOESCA, *Quelques miniatures vénitiennes du XIV siècle*, in “Scriptorium”, I (1946-47), pp. 70-74.

(cat.10) e di Atri (cat. 9) quale variazione italiana della cultura bizantina molto somigliante alle soluzioni dei mini bolognesi di fine '200. I codici che egli porta come termine di confronto sono quelli della cosiddetta "tradizione sanudiana": la *Descriptio Terrae Sanctae* (Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 74), le *Conditiones Terrae Sanctae* (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. Z 547 = 1924) ed il *Liber secretorum fidelium crucis* (Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9404, 9347), più tardi rispetto alle croci succitate. Un breve accenno tocca anche al trittico d'Alba Fucense (cat. 7), che Toesca, diversamente da Volbach,<sup>13</sup> attribuisce ad un momento meno avanzato del XIII secolo in virtù della fattura più arcaizzante dell'opera. In nota cita pure le miniature di un altare portatile al Museo degli Argenti di Firenze (cat. 24), di un dittico al Victoria & Albert Museum di Londra (cat. 25) e di un pacificale nel convento di Santa Maria a Zara (app. C), ampliando la conoscenza sulla produzione di miniature sotto cristallo. Infine si concentra sulle pergamene di una croce nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi (cat. 27) che un inventario del 1338 definisce "de opere veneto". Le osservazioni stilistiche dello studioso sono illuminanti: nelle miniature, certamente veneziane, egli riscontra la stessa maniera grossolana che contraddistingue due importanti manoscritti veneziani della metà del Trecento: un Messale (Lat. III 111 = 2116) ed un Evangelario (Lat. I 100 = 2089) della Basilica di San Marco oggi alla Biblioteca Marciana. Il confronto con i due codici liturgici appare infatti molto stringente tanto da essere ritenuto tuttora valido.

Nel 1951 torna ancora a riflettere sugli stessi esemplari Toesca nel volume dedicato a *Il Trecento* della sua già citata *Storia dell'arte italiana*.<sup>14</sup> Qui egli sposta al principio del XIII secolo le miniature del trittico d'Alba Fucense (cat. 7) e modifica in senso negativo la valutazione sullo stile di quelle della croce di Assisi (cat. 27): "in queste, assai mediocri, è un fare slegato piuttosto che rapido come nelle miniature, anche deteriori, di un Antifonario per la Scuola della Carità (Bibl. Marciana: cod. lat. II, 119), opera del veneto Giustino di Gherardino da Forlì". In nota, infine, rende conto di ulteriori esemplari appartenenti al gruppo di miniature veneziane sotto cristallo di rocca, tra cui le croci di Foligno (cat. 23) e di San Candido (cat. 17), l'altare portatile al Museo degli Argenti a Firenze (cat. 24), un reliquiario del convento di Nonnberg presso Salisburgo (cat. 26) e due dittici al Victoria & Albert Museum di Londra (cat. 25) e al Museo Storico di Berna (cat. 8).

Ed è proprio a quest'ultimo celebre oggetto svizzero che Toesca dedica un intero articolo, apparso nello stesso anno sulla rivista "Arte Veneta".<sup>15</sup> Dopo un'accurata descrizione del

---

<sup>13</sup> Cfr. nota 10.

<sup>14</sup> P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana, Il Trecento*, vol. II, Torino 1951, pp. 841-842 e nota 49.

<sup>15</sup> IDEM, *Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Dugento*, in "Arte Veneta", V (1951), pp. 15-20.

manufatto, considerato eseguito a Venezia tra il 1290 e il 1296 per Andrea III d'Ungheria sulla scia della critica precedente, affronta nuovamente il problema dei rapporti con la coeva miniatura lagunare e con gli altri oggetti recanti miniature sotto cristallo di rocca già indicati come veneziani. Non erano all'epoca note le diverse sfaccettature assunte dalla miniatura a Venezia tra i modi dell'*Epistolario* realizzato nel 1259 dal Maestro del Gaibana per la cattedrale di Padova (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2) e quelli completamente diversi delle miniature, di poco anteriori al 1338, inserite nella croce di Assisi (cat. 27). L'analisi della produzione veneziana era, com'è ancor oggi, complicata dal fatto che le varie attestazioni non seguono una linea di sviluppo stilistico dalla maniera fortemente bizantineggiante dell'*Epistolario* di Padova alla fattura meno sorvegliata ma aperta ad influssi giotteschi della croce di Assisi e a complicare ulteriormente il quadro entrano in gioco pure i rapporti con la coeva miniatura bolognese. Un elemento tecnico può tuttavia venire in soccorso: tutte le miniature in cui l'opera del gioielliere arricchisce quella del pittore con perline e granati sono da considerarsi veneziane, sia pure appartenenti a fasi stilistiche diverse. Conclude l'articolo, di per sé molto importante in quanto permette la conoscenza in Italia del dittico di Berna, riportando generici confronti con l'altare portatile di Firenze (cat. 24) e con la croce di Atri (cat. 9). In chiusura dedica ancora qualche riga alla questione del trittico d'Alba Fucense (cat. 7) ritenendolo, dopo molte incertezze, del Trecento per la tarda e deteriorata maniera bizantineggiante e ponendosi così in linea con la datazione proposta da Volbach<sup>16</sup>.

Nel 1953 esce il volume *Aspects of miniature painting* di Colding,<sup>17</sup> che si prefigge di indagare molteplici aspetti dell'arte del minio, dalle origini ai diversificati sviluppi da essa assunti nel corso del tempo. In particolare egli sottolinea come nel Medioevo i metalli e le pietre preziose esercitassero una considerevole influenza su tutte le tecniche correlate al lavoro degli orefici, in special modo sulla miniatura.<sup>18</sup> Dedicando quindi un intero capitolo<sup>19</sup> alle cosiddette *Ornamental miniatures*, ovvero a quegli esempi di miniature concepite indipendentemente dalla pagina manoscritta. Tra questi cita brevemente le ormai note croci di Pisa (cat. 10) e di Atri (cat. 9), collocandole entrambe alla fine del XIII secolo, mentre articola un po' di più la questione riguardo ad altri oggetti veneziani. Descrive in maniera puntuale la coperta di codice del Kunstgewerbemuseum di Berlino (cat. 14) ricavata negli anni '30 del Trecento a partire da una scacchiera con miniature sotto cristallo attribuibili stilisticamente ad una bottega attiva nell'Italia del Nord verso la fine del XIII secolo. Segue un breve ragguaglio

---

<sup>16</sup> Cfr. nota 10.

<sup>17</sup> T. H. COLDING, *Aspects of miniature painting. Its origins and development*, Copenhagen 1953.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>19</sup> *Ibidem*, cap. III, pp. 41-54.

su un altro piccolo gioco da tavolo trecentesco con miniature conservato a Vienna (cat. 31) e un'ampia digressione sul dittico di Berna (cat. 8), nella quale tuttavia viene sostanzialmente replicata la posizione critica di Stammler.<sup>20</sup> Uno speciale rilievo assume la sua analisi di un oggetto custodito al Victoria & Albert Museum (cat. 25), poco indagato dalla critica e che egli per primo riconosce come due ante di un originario trittico realizzato in ambito veneziano all'inizio del XIV secolo. Infine segnala come ulteriore dimostrazione di come le miniature a Venezia potessero essere impiegate a decorazione di oggetti liturgici la conosciuta croce di Assisi (cat. 27), sicuramente *ante* 1338; ed enumera in nota altri oggetti veneziani realizzati tra la fine del XIII e il XIV secolo ove è presente la medesima tecnica: le croci di Foligno (cat. 23) e di San Candido (cat. 17), il trittico d'Alba Fucense (cat. 7), gli altari portatili di Firenze (cat. 24) e del Tesoro di San Pietro a Roma (presumibilmente si tratta della cornice del sacro Velo della Veronica, spesso citata assieme al trittico sopra menzionato), e la tavoletta con miniatura della *Crocifissione* di Zara (app. C), la cui origine è ancor oggi problematica.

Negli anni '50 fioriscono i primi studi di Hahnloser, apprezzabile storico dell'arte svizzero formatosi nell'ambiente della Scuola di Vienna cui dobbiamo consistenti apporti nel campo dell'oreficeria. Nel 1954 si occupa del dittico del Museo Storico di Berna (cat. 8) nella monografia dedicata al monastero di Königsfelden curata da Maurer<sup>21</sup> e ne esamina in particolare la commistione di tecniche orafe che lo caratterizza. Pone le basi per i suoi studi futuri indagando l'ambiente di formazione della tecnica veneziana della miniatura sotto cristallo, che egli definisce come una vera e propria *Exportindustrie*,<sup>22</sup> e la peculiare lavorazione della filigrana.

Nello stesso anno rivolge la sua attenzione ad una croce in cristallo pure al Museo Storico di Berna<sup>23</sup> che egli considera realizzata a Venezia nel primo terzo del XIV secolo grazie ad alcuni confronti istituiti con altri esempi dell'arte orafa lagunare del periodo. Tra questi menziona la croce in cristallo di Coimbra (cat. 16) per l'analoga terminazione del braccio superiore; dello stesso oggetto esamina la tabella centrale dove trovano posto due miniature

---

<sup>20</sup> Cfr. nota 6.

<sup>21</sup> H. R. HAHNLOSER, *Das Werkstattproblem*, in E. MAURER, *Das Kloster Königsfelden* (Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, III), Basel 1954, pp. 275-277. Nelle pagine immediatamente precedenti (pp. 255-275) dell'imponente volume si trova un'esauriente descrizione dell'altare corredata da un ricco apparato fotografico che comprende anche i dettagli dei cammei e delle miniature.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>23</sup> H. R. HAHNLOSER, *Das Venezianer kristallkreuz im Bernischen Museum*, in "Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums", XXXIV (1954), pp. 35-47.

sotto cristallo raffiguranti la *Crocifissione* e la *Dormitio Virginis*, a suo avviso della stessa bottega attiva nel dittico di Berna o di un maestro leggermente più tardo.<sup>24</sup>

Le trattazioni di Hahnloser trovano più ampio spazio negli atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte intitolato significativamente *Venezia e l'Europa*, pubblicati nel 1956.<sup>25</sup> In tale sede egli fa riferimento alla preziosa tecnica, fornisce utili informazioni circa il suo impiego ed approfondisce alcuni aspetti della lavorazione, che vedeva una speciale collaborazione tra orafi, miniatori e molatori di cristallo. Tale processo produttivo viene perciò inquadrato tra la fine del XIII secolo (lo studioso riferisce come appiglio cronologico gli statuti dell'arte dei cristallari risalenti al 1284)<sup>26</sup> e il 1325-1350, quando l'ascesa dello smalto traslucido ne determina la caduta in disuso. Come esempi di oggetti con miniature sotto cristallo cita il già ben indagato dittico di Berna (cat. 8), le due croci di Lisbona (cat. 15) e di Coimbra (cat. 16) in Portogallo ed una tavoletta votiva custodita nel monastero di San Paolo sul monte Athos (cat. 1).

All'interno degli stessi atti si trova pure un rapido saggio di Svetozar Radojčić<sup>27</sup> sui preziosi manufatti veneziani conservati nei monasteri di San Paolo e di Chilandar sul monte Athos. Viene presentato il dittico di Chilandar (cat. 6), più modesto rispetto al trittico di Alba Fucense (cat. 7) e al dittico di Berna (cat. 8), ma comunque eccellente per la ricchezza degli ornamenti dipinti. Lo studioso infatti riconosce il prezioso contributo che le ventiquattro scene della *Vita di Cristo* in esso rappresentate costituiscono per la conoscenza della miniatura lagunare di fine Duecento e suggerisce ulteriori accostamenti con due oggettocustoditi nel monastero di San Paolo sino a quell'epoca non esaminati, ossia il dittico e la "croce a gocce" (catt. 2-3). Conclude osservando che la presenza di tali pregiate attestazioni testimonia che le opere dei cristallari e dei miniatori veneziani avevano cominciato ad essere esportate assai precocemente anche nel conservativo ambiente monastico del Monte Athos.

Ancora nel 1956 esce un breve trafiletto di Giuseppe Fiocco sulla rivista "Arte Veneta",<sup>28</sup> dal quale ricaviamo nuove indicazioni sulla particolare tecnica di lavorazione: i cristalli di rocca lavorati a Venezia provenivano dalla Svizzera e dovevano servire perlopiù per la decorazione di *tabulae de anconis*, croci, cofanetti, reliquiari e di altri oggetti sontuari in sostituzione degli smalti bizantini, dei quali ripetevano tipi e figurazioni. Le miniature a fondo oro poste sotto

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>25</sup> H. R. HAHNLOSER, *Scola et artescrystellariorum de Veneciis 1284-1319. Opus venetum ad filum*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Venezia 1956, pp. 157-165.

<sup>26</sup> Editi in: G. MONTICOLO, E. BESTA, *I Capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla giustizia e poi alla giustizia vecchia dalle origini al 1330*, III, Roma 1914, pp. 123-152.

<sup>27</sup> S. RADOJČIĆ, *Miniature d'origine veneziana nel monastero di Hilandar sul monte Athos*, in *Venezia e l'Europa* cit., 1956, p. 166.

<sup>28</sup> G. FIOCCO, *A proposito di occhiali e di cristalli*, in "Arte Veneta", X (1956), pp. 213-214.



alla sottile copertura in cristallo erano ornate di minutissime perle, come già aveva osservato Toesca, e possedevano la stessa vivezza dei più costosi smalti.<sup>29</sup> Come esempio illustre della caratteristica arte dei cristallari veneziani, famosa in tutto l'Occidente, indica il dittico di Berna (cat. 8) rimandando all'articolo di Toesca<sup>30</sup> per una migliore disamina dell'oggetto. Termina lo scritto sottolineando come l'arte della lavorazione del cristallo fosse strettamente veneziana e perciò in lotta contro quella muranese del vetro, che tendeva anzi alla contraffazione e alla sostituzione del minerale trasparente.

Nel 1960 Durić, analizzando una serie di opere d'arte bizantine ed italo-bizantine conservate in Dalmazia,<sup>31</sup> dà notizia di una mitria ricamata proveniente dalla cattedrale di Trogir/Traù (cat. 21). La singolare decorazione del copricapo, che comprende quattro miniature su pergamena impreziosite con perline e ricoperte da lastre di cristallo, gli permette di ascriverla al gruppo di opere tipicamente veneziane, frutto della cooperazione di miniatori, cristallari, orafi e in questo caso anche ricamatori. Si tratta di un'acquisizione di grande interesse: a partire da questa riscoperta apprendiamo infatti che le miniature sotto cristallo dovevano essere applicate perfino ai tessuti sacri dei sontuosi apparati liturgici, sebbene la notevole fragilità del materiale ne abbia resa molto difficile la conservazione nel tempo.

Negli anni Sessanta si registra un incremento d'interesse per l'argomento da parte degli studiosi, grazie alla sufficiente quantità di materiale fin qui illustrato del quale possono ormai avvalersi.

Alla mostra di Stoccolma del 1962 sull'arte veneziana<sup>32</sup> viene esposto l'altare portatile di Firenze (cat. 24) a fianco di preziosi codici e smalti; nello stesso anno Maria Walcher Casotti riprende e sviluppa le considerazioni di Toesca<sup>33</sup> in merito alle miniature della croce di Assisi (cat. 27) ponendole in stretto confronto con l'Evangelario ed il Messale marciani.<sup>34</sup>

Pallucchini nel 1964 spende alcune righe del suo fondamentale volume sulla pittura veneziana del Trecento per ricordare rapidamente le opinioni di Toesca, Hahnloser e Durić sui più noti esemplari della produzione.<sup>35</sup>

Al 1965 risale lo studio di Irene Hueck sulla forma di decorazione orafa tipicamente veneziana denominata *opus duplex*,<sup>36</sup> ravvisabile in un gruppo di oreficerie che si colloca fra

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>30</sup> Cfr. nota 15.

<sup>31</sup> V. J. DURIC, *Antiquités byzantines et italo-byzantines en Dalmatie*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", XII (1960), p. 145.

<sup>32</sup> *Konstens Venedig*, catalogo della mostra (Stoccolma, Nationalmuseum, 20 ottobre 1962-10 febbraio 1963), a cura di P. Grate, Stoccolma 1962, p. 28 n. 2.

<sup>33</sup> Cfr. nota 12.

<sup>34</sup> M. WALCHER CASOTTI, *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo*, Trieste 1962.

<sup>35</sup> R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, p. 13.

il XIII ed il XIV secolo. Il reliquiario dell'abbazia di Saint Sauveur a Charroux (cat. 13) ne è un esempio che la studiosa accosta alla croce di S. Atto del Museo Diocesano di Pistoia.<sup>37</sup> Il confronto qui istituito acquista particolare valore dato il pessimo stato conservativo delle miniature sotto cristallo dell'oggetto francese: solo l'esame della tecnica aurificiaria può infatti aiutare a stabilire l'ambiente di formazione ed una possibile cronologia.

Tra i numerosi scritti di Weitzmann in relazione all'arte crociata e le icone sinaitiche si distingue la pubblicazione del 1966,<sup>38</sup> non solo per la menzione del dittico di Berna (cat. 8) quale "*key monument within a whole group of Venetian miniatures under rock crystals*"<sup>39</sup> ma anche per aver riconosciuto la difficoltà nell'affrontare lo studio della cultura figurativa veneziana delle origini a causa delle discontinue dimostrazioni stilistiche spesso addirittura contrastanti.

Contemporaneamente interviene Sergio Bettini riguardo *Le opere d'arte importate a Venezia durante le crociate*,<sup>40</sup> soffermandosi sulla tecnica bizantina degli smalti e sulla diversità di quelli realizzati a loro emulazione in laguna da parte degli artigiani locali, non dimenticando di riferire anche la pratica degli "pseudosmalti"<sup>41</sup> esemplificata nei tondi applicati alla mitria del Tesoro della Cattedrale di Trogir/Traù (cat. 21).

La tesi di dottorato di Wolfgang Kermer edita nel 1967<sup>42</sup> ripercorre le forme e le iconografie dei dittici sacri dai primissimi esempi fino al XVI secolo. Nel cospicuo catalogo, suddiviso geograficamente, viene dato ampio spazio alle attestazioni in area italiana realizzate tra la seconda metà del XIII ed il XV secolo: in particolare nella sezione *Venezianische schule und "Adriatic schools"* annovera il capolavoro di Berna (cat. 8) e i due esemplari all'Athos (catt. 2, 6), tutti considerati di fine Duecento.<sup>43</sup>

Il 1968 costituisce un punto di svolta nella storiografia critica sugli oggetti con miniature sotto cristallo: spetta infatti a Bettini<sup>44</sup> il merito di averli per la prima volta analizzati da un punto di

---

<sup>36</sup> I. HUECK, *De opere duplici venetico*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII (1965), pp. 1-30.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 17-20.

<sup>38</sup> K. WEITZMANN, *Icon painting in the Crusader Kingdom*, in "Dumbarton Oaks Papers", XX (1966), pp. 51-83: 62.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> S. BETTINI, *Le opere d'arte importate a Venezia durante le crociate*, in *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, a cura del Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, Firenze 1966 (Storia della civiltà veneziana, 11), pp. 159-190.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>42</sup> W. KERMER, *Studien zum Diptychon in der Sakralen Malerei von den Anfängen bis zur Mitte des Sechzehnten Jahrhunderts*, Inaugural dissertation zur Erlangung des Doktorgrade seiner Hohen Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen, Dusseldorf 1967.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 71-76 nn. 71-73.

<sup>44</sup> S. BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana nella storia della pittura veneziana del Duecento*, in C. BELLINATI, S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, pp. 107-118.

vista stilistico e di averne distinto diversi raggruppamenti utili per assegnare una cronologia e fornire un quadro più articolato della miniatura veneziana di fine '200 e di inizio '300. I più antichi sono la tavola votiva (cat. 1) ed il dittico (cat. 2) del monastero di San Paolo al monte Athos; entrambi sono datati dallo studioso alla fine del XIII secolo (il secondo leggermente posteriore rispetto alla prima), poiché in essi egli percepisce una prima fioritura della cosiddetta rinascita paleologa dell'arte bizantina. Passa poi al gruppo delle croci di Pisa (cat. 10) e di Atri (cat. 9), punto di massima evoluzione della produzione da collocare ormai sulla fine del Duecento, se non già agli albori del Trecento, splendide prove della corrente pittorica veneziana sviluppata a cavallo dei due secoli e aggiornata sulla ventata di classicismo che contraddistingue l'arte bizantina nel periodo paleologo. Un'altra maniera, più aperta alle influenze dell'arte continentale italiana e nello specifico bolognese, si riscontrò nelle miniature dipinte tra il 1321 e il 1342 per un reliquiario custodito nel convento di Nonnberg a Salisburgo (cat. 26) e, più ancora, nelle due più o meno coeve poste al centro della croce di Assisi (cat. 27), cui avvicina pure la decorazione del reliquiario di Dignano (cat. 11). Lo stile delle croci di Pisa e di Atri avrebbe invece il suo seguito nell'altare viatorio del Museo degli Argenti di Palazzo Pitti a Firenze (cat. 24), ove a suo dire il sostrato linguistico chiaramente veneziano denuncia a suo dire un'altrettanto chiara conoscenza del particolare goticismo pittorico bolognese d'inizio Trecento. Prima di passare alle croci trecentesche, Bettini sottolinea le difficoltà del particolare ambito di ricerca: innanzitutto si tratta di una tematica non ancora adeguatamente esplorata, inoltre la fragilità dei materiali impiegati interviene a complicarne ulteriormente l'indagine. Individua successivamente un gruppo di miniature stilisticamente affini in quelle montate sulle croci di Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16) e San Candido (cat. 17), degli albori del Trecento e dalla forte influenza bolognese. Tale ascendente avrà a suo avviso un prosieguo nelle croci della prima metà del Trecento oggi ad Augsburg (cat. 18), Erfurt (cat. 29) e Foligno (cat. 23). Punta di diamante di questa serie è per Bettini la croce di Tongeren (cat. 28), nelle cui miniature vede un attenuarsi della corrente continentale dai forti influssi bolognesi in favore di una maniera più aulica, derivata dal bizantinismo paleologo. Prosegue con l'analisi delle opere più famose, quali il trittico d'Alba Fucense (cat. 7), a suo avviso di poco posteriore alla metà del XIV secolo, ed il dittico di Berna (cat. 8), che ritiene in linea con lo stile del miniatore dell'*Epistolario* di Padova del 1259 e per il quale riporta la tradizionale datazione tra 1290 e 1296. Da ultimo accenna al dittico del monastero di Chilandar sul monte Athos (cat. 6), ipotizzando per la parte di oreficeria una genesi all'interno della stessa bottega dell'esemplare svizzero, e ricorda l'altare portatile del Victoria & Albert Museum di Londra (cat. 25), le cui miniature sarebbero ancora

una volta legate alla maniera pittorica di Berna. Come si può intuire dai pochi riferimenti delineati, quello di Bettini è uno studio imprescindibile ai nostri fini, in quanto non considera in blocco le miniature sotto cristallo come parte di una medesima produzione artigianale stilisticamente omogenea, ma le suddivide in raggruppamenti che sottintendono la presenza di botteghe e maestranze con diversi influssi culturali e dagli esiti qualitativi non sempre affini.

Conclude la carrellata sulle ricerche degli anni '60 un articolo di Victor Lazarev pubblicato sulla rivista "Arte Veneta".<sup>45</sup> Il famoso bizantinista, illustrando le problematiche dell'affrontare la pittura veneziana delle origini, dà notizia di come nel Duecento le botteghe dei cristallari collaborassero strettamente con i miniaturisti alla produzione di oggetti destinati ad una vasta esportazione. La diffusione di tali miniature dallo stile fortemente bizantineggiante avrebbe a suo dire educato i veneziani al gusto per tutto ciò che è minuscolo, fine e prezioso anche nella pittura su tavola. Egli ipotizza dunque l'esistenza di una cosiddetta scuola "miniaturistica" legata alla creazione delle miniature per i cristallari, ma dalle cui botteghe uscivano anche piccole tavole o dossali con un'infinità di scenette. Sebbene oggi l'ipotesi di una corrente miniaturistica sia sorpassata, rimane comunque l'importanza di aver aperto lo scenario pittorico veneziano alla minuta tecnica della miniatura sotto cristallo.

L'ottavo decennio del '900 si apre con un significativo contributo di Buchtal alla conoscenza della miniatura veneziana medievale: le sue indagini sull'*Historia Troiana*<sup>46</sup> lo portano infatti ad analizzare l'illustrazione del manoscritto con il testo dell'*Historia destructionis Troiae* nella versione di Guido delle Colonne conservato alla Biblioteca Nazionale di Madrid (ms. 17805), secondo il suo parere molto prossima stilisticamente alle scenette profane provenienti da una scacchiera veneziana e successivamente inserite a decorazione di una coperta di codice al Kunstgewerbemuseum di Berlino (cat. 14).<sup>47</sup> In queste ultime identifica "a version of Byzantinising North Italian style" pressoché identica a quella del codice madrileno che gli fa postulare per entrambi un medesimo ambiente di produzione e probabilmente anche la stessa bottega. A prescindere dal confronto più o meno condivisibile, è degno di nota il fatto che un alto esempio dell'illustrazione veneziana sia visto in parallelo con le esperienze della miniatura sotto cristallo, per la quale provvede ad inserire in nota una sintetica bibliografia.

Seguono nuovi studi di Hahnloser: nel volume del 1971 dedicato al Tesoro di San Marco<sup>48</sup> egli volge il proprio interesse al delicato esame della filigrana veneziana, denominata *opus venetum ad filum*, citando gli oggetti con miniature ove essa è presente; negli atti del primo

---

<sup>45</sup> LAZAREV, *Saggi sulla pittura veneziana* cit., 1965, pp. 18-19.

<sup>46</sup> H. BUCHTAL, *Historia Troiana. Studies in the history of medieval secular illustration*, London 1971.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 20-31: 20-21.

<sup>48</sup> H. R. HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, in *Il Tesoro di San Marco*, 2, *Il Tesoro e il Museo*, a cura di H. R. Hahnloser, Firenze 1971, pp. 131-138 e pp. 149-151 nn. 149-150.

convegno sulle arti minori in Toscana, pubblicati nel 1973,<sup>49</sup> approfondisce invece l'aspetto della lavorazione del cristallo con l'introduzione di termini specifici. Cita ad esempio il nodo sfaccettato "a melone" della croce di Pisa (cat. 10), esempio più tipico del suo genere, le terminazioni dei bracci in cristallo delle croci di Foligno (cat. 23) e di San Candido (cat. 17), che permettono di definire i due oggetti come due "tatzenkreuze" (croci a zampe), e la croce di Assisi (cat. 27), vero e proprio compendio delle tecniche orafe veneziane.

Nel 1973 Kauffmann segnala nel catalogo del Victoria & Albert Museum di Londra<sup>50</sup> il piccolo dittico veneziano (cat. 25) già pubblicato da Colding, notando nelle miniature la stessa influenza bolognese che contraddistingue quelle poste a decorazione della croce di Assisi (cat. 27).

Parallelamente Grimme dà notizia nel suo catalogo del Tesoro del Duomo di Aquisgrana<sup>51</sup> di una croce ottocentesca eseguita come copia dell'esemplare conservato a Tongeren (cat. 28), a suo dire con miniature originali del Trecento.<sup>52</sup>

Nello stesso momento Huber pubblica un volume rivolto alla disamina di alcune miniature bizantine narranti episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento<sup>53</sup>. La sua analisi, di taglio principalmente iconografico, lo porta a considerare anche le miniature sotto cristallo del dittico di Berna (cat. 8) e degli oggetti conservati nei monasteri del monte Athos, vale a dire la placca votiva (cat. 1) e la croce "a gocce" (cat. 3) di San Paolo e i dittici dello stesso monastero (cat. 2) e di Chilandar (cat. 6). Dedicò perciò un'intera sezione alla descrizione del programma figurativo dei vari esemplari e di essi fornisce un ricco apparato fotografico che comprende una serie di dettagli ed è ancor oggi indispensabile per un'analisi stilistica incrociata di queste opere, custodite gelosamente dai monaci dell'Athos e perciò difficilmente visibili.

Il 1974 è l'anno della mostra *Venezia e Bisanzio*, alla quale sono esposti l'altare di Firenze (cat. 24), la croce di Pisa (cat. 10) e quella di Foligno (cat. 23). In tale occasione Bettini affronta nuovamente, ma in maniera più concisa, l'aspetto della produzione delle miniature

---

<sup>49</sup> H. R. HAHNLOSER, *Opere di tagliatori veneziani di cristallo di rocca e di pietre dure del Medioevo in Toscana*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I convegno sulle arti minori in Toscana, Arezzo 11-15 maggio 1971, Firenze 1973, pp. 155-159.

<sup>50</sup> C. M. KAUFFMANN, *Victoria & Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings, I, Before 1800*, London 1973, p. 291 n. 362.

<sup>51</sup> E. G. GRIMME, *Der Aachener Domschatz*, in "Aachener Kunstblätter", XLII (1973), p. 148 n. 162.

<sup>52</sup> Per approfondimenti rimando alla scheda della croce di Tongeren, cfr. cat. 28.

<sup>53</sup> P. HUBER, *Bild und Botschaft: byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament*, Zurich 1973, pp. 117-156. Due anni più tardi viene pubblicata anche la versione in francese della medesima pubblicazione: P. HUBER, *Image et message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurich-Fribourg en Brisgau 1975.

sotto cristallo<sup>54</sup>. Moretti cura le brevi schede dei tre oggetti, datando l'altare del Museo degli Argenti al terzo decennio del XIV secolo e la croce di Foligno al Trecento inoltrato, mentre le miniature della croce di Pisa, che considera un poco anteriori, sarebbero anche dal suo punto di vista tra le più raffinate che siano state prodotte a Venezia<sup>55</sup>.

Nello stesso anno Filippo Rossi riserva, nella sua *Oreficeria italiana*,<sup>56</sup> un breve trafiletto alla produzione dei cristallari veneziani che per il XIII secolo e parte del successivo ha affiancato i lavori orafi in filigrana e smalto. Tra le attestazioni lagunari del Trecento cita come caratteristicamente veneziana la croce di Assisi (cat. 27) con miniature e smalti, considerata forse posteriore a quella di Pisa (cat. 10).

Risale poi al 1981 il volume di Brunello sulle arti veneziane,<sup>57</sup> utile per un breve ragguaglio sul lavoro dei *cristalleri* che nel 1284 si staccarono dalla corporazione degli orefici per creare una propria arte, da non confondere con quella dei vetrai. Da lui apprendiamo per esempio che la lavorazione del cristallo di rocca era collegata al commercio delle pregiate materie prime che i Veneziani esercitavano, specialmente dal XIV secolo in poi, con l'India, attraverso la Persia, soprattutto tramite gli ambasciatori della Serenissima.

E proprio l'aspetto commerciale di questa particolare produzione di oggetti di lusso viene indagato da Laiou nel 1982 nel contributo per gli Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'arte *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*<sup>58</sup>. In tale occasione la studiosa osserva il ruolo "sostitutivo"<sup>59</sup> che Venezia viene ad assumere nella lavorazione di opere di arti applicate come le miniature in questione: la città diventa nel corso del secolo un famoso centro di produzione artistica così come lo era l'impero bizantino prima del 1204 ed in questo contesto si colloca l'invenzione delle miniature sotto cristallo di rocca, prerogativa veneziana, richieste da sempre più città sia dell'Occidente che dell'Oriente.

Il Tesoro di San Marco di Venezia è oggetto di una nuova mostra nel 1984 al Grand Palais di Parigi:<sup>60</sup> ciò offre lo spunto a Gaborit Chopin per redigere un saggio sulla filigrana veneziana<sup>61</sup> e per confrontare la decorazione della splendida icona della *Crocifissione* con

---

<sup>54</sup> S. BETTINI, *Saggio introduttivo*, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno- 30 settembre 1974), a cura di I. Furlane t Alii, Venezia 1974, pp. 17-88: 76, 83-84.

<sup>55</sup> L. MORETTI, in *Venezia e Bisanzio* cit., 1974, nn. 72, 80, 84.

<sup>56</sup> F. ROSSI, *Oreficeria italiana. Dall'XI al XVIII secolo*, Milano 1974, pp. 19-20.

<sup>57</sup> F. BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza 1981, pp. 40-42.

<sup>58</sup> A. E. LAIOU, *Venice as a centre of trade and of artistic production in the thirteenth century*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'arte, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 11-23.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>60</sup> *Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 1984), a cura di D. Alcouffe, Milano 1984.

<sup>61</sup> D. GABORIT-CHOPIN, *Les filigranes vénitiens*, in *Le Trésor de Saint-Marc de Venise* cit., 1984, pp. 233-236.

medaglione di lapislazzuli del Tesoro<sup>62</sup> con quella del reliquiario di Bari (cat. 12) e del dittico di Berna (cat. 8).

Per l'anno accademico 1984-1985 Maria Andaloro, allora docente presso l'Università di Chieti, appronta delle dispense per il corso di Storia dell'arte medievale e moderna sul tema della circolazione figurativa fra Oriente e Occidente nel XIII secolo.<sup>63</sup> Il profilo storico-artistico del Duecento tracciato dalla studiosa comprende un *excursus* sulla tecnica della miniatura veneziana sotto cristallo,<sup>64</sup> di cui si citano molti manufatti. Accanto a quelli già noti,<sup>65</sup> si dà notizia di un inedito altare portatile nel Museo di Medina a Malta (cat. 20). Tale menzione è particolarmente importante poiché allarga la conoscenza sulla peculiare forma di artigianato artistico lagunare, testimoniata da così poche prove. Del manufatto maltese è sottolineata la preziosa decorazione, che vede la compresenza di pergamene sotto cristallo e smalti traslucidi, e proposta una datazione alla fine del XIII secolo.<sup>66</sup>

Nel 1985 viene edito il *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts* di Hans R. Hahnloser e Susanne Brugger-Koch,<sup>67</sup> esauriente catalogo dove gli oggetti con miniature sotto cristallo vengono per la prima volta classificati per tipologia e riprodotti fotograficamente tutti assieme. L'opera risulta quindi di fondamentale importanza per la conoscenza dell'argomento anche se, trattandosi essenzialmente di un *Corpus* di oggetti di oreficeria, le schede si concentrano maggiormente sull'aspetto aurificiario e sulla lavorazione di cristalli e gemme, lasciando in secondo piano l'analisi stilistica delle miniature. Si tratta comunque di un volume di grande rilievo per la materia poiché accorpa tutti gli esemplari conosciuti dando un'idea della varietà di oggetti che tale tecnica poteva andare a decorare.

Tornando in ambito italiano, nello stesso anno troviamo un rapido accenno a questo caratteristico prodotto dell'ingegnosità delle botteghe veneziane nel saggio *Duecento a*

---

<sup>62</sup> EADEM, in *Le Trésor de Saint-Marc de Venise* cit., 1984, pp. 258-262 n. 35.

<sup>63</sup> M. ANDALORO, *Circolazione figurativa fra Oriente e Occidente nel XIII secolo*, dispense universitarie del corso di Storia dell'arte medievale e moderna, Università di Chieti, a.a. 1984-1985, a cura di M. L. Fobelli, Pescara 1985.

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 77-98.

<sup>65</sup> Andaloro passa in rassegna, fornendo alcune succinte indicazioni, un nutrito gruppo di esemplari, tra cui i dittici di Berna (cat. 8) e di Chilandar (cat. 6); le croci di Tongeren (cat. 28), Assisi (cat. 27), Atri (cat. 9), Coimbra (cat. 16), Foligno (cat. 23), Lisbona (cat. 15), Pisa (cat. 10), San Candido (cat. 17), La Verna (app. E) e del monte Sinai (app. F); i due candelieri del Tesoro di San Nicola a Bari (app. A), la mitria di Trogir (cat. 21), il dittico al Victoria & Albert (cat. 25) e le tavolette del monastero di San Paolo all'Athos (cat. 1) e di Zara (app. C). In calce ricorda due trittici in collezioni romane, uno a Palazzo Venezia (ora a Celano, cat. 7) e l'altro nella raccolta Schiff-Giorgini (di cui si conoscono solo gli sportelli laterali, attualmente di ubicazione ignota, cfr. app. G), sicuramente con miniature, ma forse prive di cristallo, cfr. ANDALORO, *Circolazione figurativa fra Oriente e Occidente* cit., 1985, p. 87.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pp. 84-85.

<sup>67</sup> H. R. HAHNLOSER, S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

Venezia di Fulvio Zuliani.<sup>68</sup> Nelle poche righe le miniature sotto cristallo vengono definite come un “surrogato povero degli smalti” largamente esportato ed in cui trova seguito la maniera fortemente caratterizzata dell’*Epistolario* del Gaibana. L’unico esempio addotto è, ancora una volta, il celebre dittico di Berna (cat. 8).

Importanti gli studi di Giordana Mariani Canova che nelle sue diverse trattazioni sulla miniatura veneziana<sup>69</sup> rende conto anche delle miniature sotto cristallo, specialmente quelle del dittico di Berna (cat. 8) e degli oggetti conservati nei monasteri di San Paolo e di Chilandar, in cui riscontra il persistere, benché a livello abbastanza artigianale, dell’accesso espressionismo e del colorito vivace tipici dello stile dell’*Epistolario* del Gaibana. Prende inoltre in considerazione le raffigurazioni della croce di Pisa (cat. 10), ritenendole esemplari della presenza a Venezia di quel bizantinismo paleologo misto a naturalezza gotica che nell’illustrazione libraria si è soliti ricondurre all’ambiente bolognese.<sup>70</sup>

Nel 1987 Ranée Katzenstein completa la propria tesi di dottorato presso l’Università di Harvard:<sup>71</sup> il suo è uno studio approfondito dedicato alla serie di tre manoscritti liturgici per San Marco comprendente un Evangelario, un Messale ed un Epistolario, oggi conservati presso la Biblioteca Marciana di Venezia (mss. Lat. I, 100; Lat. III, 111 e Lat. I, 101) dal quale parte per redigere un catalogo di 35 opere, tra manoscritti e miniature sotto cristallo, attribuibili agli stessi maestri attivi nei tre codici ma realizzati in fasi diverse che testimoniano lo sviluppo stilistico maturato dalla bottega tra 1325 circa e 1351. Fra i sei raggruppamenti individuati, quello che ci interessa maggiormente è quello che gravita attorno alla croce di Assisi (cat. 27), degli anni ’30, e che comprende il reliquiario di Salisburgo (cat. 26), l’altare portatile di Firenze (cat. 24), le croci di Tongeren (cat. 28), Erfurt (cat. 29), Udine (cat. 30), Foligno (cat. 23), la scacchiera di Vienna (cat. 31), il dittico di Londra (cat. 25), il reliquiario di Motovun/Montona (cat. 22) ed il Messale marciano. Sebbene l’insieme possa risultare in sé eterogeneo, è comunque considerevole il presupposto sottinteso dalla studiosa americana, ovvero che una stessa bottega di miniatori potesse essere attiva sia all’illustrazione libraria che alla realizzazione di miniature destinate ai cristallari.

---

<sup>68</sup> F. ZULIANI, *Il Duecento a Venezia*, in *La pittura in Italia, Il Duecento e il Trecento*, I, Milano, 1986, pp. 172-188: 175.

<sup>69</sup> G. MARIANI CANOVA, *La miniatura*, in *La pittura nel Veneto, Le origini*, Milano 1985, pp. 229-239: 233, 235-237; EADEM, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto, Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 383-408: 399; EADEM, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento*, in *Storia di Venezia, Temi, L’arte*, 2, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, pp. 769-843: 771-780; EADEM, *La miniatura del Duecento in Veneto*, in *La miniatura in Italia, I, Dal Tardoantico al Trecento*, a cura di A. Putaturo Donati Murano, A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005, pp. 156- 163.

<sup>70</sup> G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento* cit., 1995, p. 778.

<sup>71</sup> R. KATZENSTEIN, *Three Liturgical Manuscripts from San Marco: Art and Patronage in Mid-Trecento Venice*, thesis presented to The Graduate School of Arts and Sciences, Harvard University, 1987, Ann Arbor (UMI, University Microfilm International) 1991.



Conclude la rassegna di studi apparsi nel nono decennio il volume dedicato al Duomo di Erfurt a cura di Lehmann e Schubert,<sup>72</sup> ove nella scheda sulla croce in cristallo del Tesoro dell'omonima chiesa (cat. 29) vengono forniti alcuni dati sulla produzione veneziana in miniatura sotto cristallo e sugli esemplari di Coimbra (cat. 16) e di Berna (cat. 8).

Gli anni '90 sono contraddistinti dall'apparizione di un importante articolo di AmyNeff sulla rivista "Arte Veneta".<sup>73</sup> In esso la studiosa ipotizza che ci sia uno stretto legame tra i miniatori veneziani e la locale "arte dei cristallai", sulla scia di quanto già profilato da Demus.<sup>74</sup> Questi però, pur ammettendo un comune denominatore stilistico tipicamente veneziano alla base dei due tipi di miniature, riteneva che essi fossero il prodotto di maestranze diverse. Amy Neff, invece, suppone più logicamente che uno stesso gruppo di miniatori fosse in grado di collaborare sia con gli *scriptores* che con gli artigiani del legno e del metallo, e ciò non solo a partire dal terzo decennio del XIV secolo (come già dimostrato da Ranée Katzenstein),<sup>75</sup> ma già nella seconda metà del Duecento. A partire da queste considerazioni, perciò, la studiosa individua una serie di convincenti confronti tra miniature sotto cristallo e manoscritti veneziani della seconda metà del Duecento, quali un frammento di Antifonario conservato a Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. lat. N. a. l. 2557) ed un Messale al Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli (ms. LXXXVI).

Tra 1993 e 1995 Regina Degen approfondisce la tematica nel corso del suo dottorato di ricerca svolto presso l'Università di Bonn. La tesi in cui confluisce la sua attività di ricerca costituisce un nuovo e completo volume sulla tecnica, intitolato *Venezianische Zimelien mit Miniaturen unter Bergkristall des 13. und 14. Jahrhunderts. Studien zu einer homogenen Werkgruppe* e pubblicato nel 2003. La studiosa tedesca parte dal *Corpus* di Hahnloser e Brugger-Koch, ma circoscrive l'interesse agli oggetti con miniature veneziane sotto cristallo, per i quali amplia le considerazioni critiche e crea un catalogo specifico. L'accurato studio non trascurava alcun aspetto nell'analisi degli oggetti e anzi dedica un capitolo specifico allo stile delle miniature. L'impianto è quello di un catalogo di oreficeria, in cui i manufatti sono classificati per tipologia, ma nelle schede viene comunque lasciato spazio all'individuazione di gruppi stilisticamente affini tra le miniature. I confronti posti sono con i manoscritti più noti della tradizione veneziana come l'Epistolario per la cattedrale di Padova esemplato nel 1259 dal Maestro del Gaibana (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2) e la serie marciana

---

<sup>72</sup> E. LEHMANN, E. SCHUBERT, *Dom und Severikirche zu Erfurt*, Leipzig 1988, pp. 147-148.

<sup>73</sup> A. NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallai" a Venezia nella seconda metà del Duecento*, in "Arte Veneta", XLV (1993), pp. 7-19.

<sup>74</sup> O. DEMUS, *The mosaics of San Marco in Venice, Part 2: The Thirteenth*, I, Chicago 1984, pp. 214-215.

<sup>75</sup> R. KATZENSTEIN, *Three Liturgical Manuscripts from San Marco* cit., 1987.

comprendente un Evangelionario, un Messale ed un Epistolario studiati dalla Katzenstein e denunciano da parte sua un tentativo di approccio stilistico al problema.

Seguono nel 1994 e nel 1997 due mostre importanti per la conoscenza di questi splendidi oggetti: alla prima, tenutasi a Venezia e denominata *Omaggio a San Marco*,<sup>76</sup> partecipano il trittico d'Alba Fucense (cat. 7), i reliquiari di Bari (cat. 12), Charroux (cat. 13) e Montona (cat. 22), e le croci di Pisa (cat. 10), Atri (cat. 9), San Candido (cat. 17), Coimbra (cat. 16), Lisbona (cat. 15) e Udine (cat. 30). Le schede del catalogo, curate da Franz Kircheweger, Renato Barison e Carlo Gaberscek, sono dettagliate e le datazioni proposte dagli studiosi sono più o meno in linea con il nostro pensiero.<sup>77</sup>

Nel 1997 sono invece presentati all'esposizione *Treasures of Mount Athos* di Salonicco<sup>78</sup> gli oggetti provenienti dall'Athos: si tratta perciò di un'occasione importante, che permette di vedere da vicino oggetti altrimenti custoditi nel conservativo ambiente monastico della Sacra Montagna. Le schede di catalogo, redatte da Basil Atsalos e da Katia Loverdou Tsigarida, meritano particolare attenzione almeno per quanto riguarda la cronologia proposta, in quanto tutto il gruppo è collocato dopo la seconda metà del XIII secolo, discostandosi dalle datazioni troppo precoci proposte precedentemente da Huber.<sup>79</sup>

Nel 1995 Giovanni Mariacher, nel capitolo *Smalti e oreficerie* del volume dedicato alla storia di Venezia a cura di Rodolfo Pallucchini,<sup>80</sup> affronta l'argomento brevemente e ancora da un punto di vista tecnico, definendo nuovamente le miniature sotto cristallo di rocca "pseudo smalti" imitanti la tecnica bizantina del *cloisonné*.<sup>81</sup>

Nell'ottobre 1996 Bettina Staub discute presso l'Università di Zurigo la propria tesi, indirizzata all'analisi di un altare portatile custodito alla Abegg Stiftung di Riggisberg (app. D).<sup>82</sup> L'oggetto è abbastanza problematico: le miniature sembrano originali veneziane del Trecento, così come l'*Imago pietatis* e la struttura lignea della tavoletta, ma l'insieme che si presenta alla vista attuale è evidentemente frutto di un rimaneggiamento posteriore. L'ipotesi della studiosa, pubblicata due anni dopo nel periodico dell'Istituto di Storia dell'arte

---

<sup>76</sup> *Omaggio a San Marco: tesori dall'Europa*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del doge, 8 ottobre 1994 – 24 febbraio 1995), a cura di H. Fillitz, G. Morello, Milano 1994.

<sup>77</sup> *Omaggio a San Marco* cit., 1994, pp. 186-193 nn. 73-76, pp. 198-202 nn. 81-85, pp. 242-243 n. 116.

<sup>78</sup> *Treasures of Mount Athos*, catalogo della mostra (Tessalonike, Museo Byzantinou Politismu, 1 giugno – 31 dicembre 1997), a cura di B. Atsalos, A. Karakatsanis, Tessalonike 1997.

<sup>79</sup> B. ATSALOS, K. LOVERDOU-TSIGARIDA, in *Treasures of Mount Athos* cit., 1997, pp. 323-329 nn. 9.29-9.31; P. HUBER, *Image et message* cit., 1975, pp. 187-191. Per approfondimenti riguardo la discussa datazione degli oggetti conservati al monte Athos rimando alle relative schede di catalogo, cfr. catt. 1-3; 6.

<sup>80</sup> G. MARIACHER, *Smalti e oreficerie*, in *Storia di Venezia, Temi, L'arte*, 2, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, pp. 907-937: 908-913.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 908.

<sup>82</sup> B. STAUB, *Eine venezianische Altartafel in der Abegg-Stiftung, Riggisberg*, Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät, Referent: Hans Rudolf Sennhauser, Universität Zürich, 1996.

dell'Università di Zurigo,<sup>83</sup> è che si tratti dell'anta centrale di un piccolo trittico mal conservato e nel quale sono stati ricavati sei campi per l'inserimento di altrettante miniature. La pratica di scomporre e rielaborare oggetti antichi era usuale nell'Ottocento e a riprova di ciò porta l'esempio del dittico di Londra (cat. 25), per il quale suppone un inserimento posteriore, rispetto all'elaborazione originale dell'oggetto, di miniature ritagliate da un manoscritto. Quest'ultima teoria è, a mio parere, poco plausibile; tuttavia l'analisi del complesso manufatto di Riggisberg e l'inquadramento dello stesso nell'eclettico clima figurativo veneziano sono svolti da parte della studiosa in maniera molto accurata.

Al 2001 risale lo studio di De Castris<sup>84</sup> sulla croce del Museo Capitolare di Atri (cat. 9) e sulla relativa custodia lignea dipinta, fino a quel momento non pubblicata. Seguendo l'intuizione di Maria Andaloro,<sup>85</sup> egli osserva che tale cofanetto, restaurato ed esposto a fianco della croce, costituisce per quest'ultima un valido elemento di datazione al 1280 circa per i suoi rapporti con gli affreschi da San Pietro a Caporciano (AQ), oggi conservati al Museo Nazionale della Marsica a Celano<sup>86</sup> e collocabili tra il 1270 ed il 1290.

L'anno seguente interviene a proposito degli oggetti dell'Athos Italo Furlan, all'interno del catalogo della mostra *Il Trecento Adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* del 2002.<sup>87</sup> Nel saggio, dedicato allo studio del Duecento veneziano, lo studioso analizza la tavoletta devozionale del monastero di San Paolo (cat. 1) con lo scopo di allargare il panorama dell'attività dei miniatori e dei cristallari, e di affermarne una genesi più precoce. A supporto di tale tesi propone una datazione al secondo quarto del Duecento, considerando anche l'aspetto più semplice della filigrana.<sup>88</sup> L'oggetto potrebbe essere, secondo la sua opinione, un dono al monastero atonita da parte del re serbo Stefano I, che sposò la veneziana Anna Dandolo, e l'artefice quel Gerardus orafo seguace di Nicola di Verdun giunto a Costantinopoli all'inizio del Duecento. La sua presenza a Venezia, testimoniata dal reliquiario della Santa Croce eseguito per l'imperatore latino Enrico (1206-1216) e conservato nel Tesoro di San Marco, confermerebbe il ruolo fondamentale d'intermediazione svolto dalla città tra Occidente latino ed Oriente greco. In particolare, nel caso specifico della placca

---

<sup>83</sup> EADEM, *Zerlegt, neukombiniert, restauriert. Eine venezianische Altartafel der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern*, in "Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", V (1998), pp. 41-59.

<sup>84</sup> P. L. DE CASTRIS, *Croce in cristallo e sua custodia. Museo Capitolare Atri*, in *Dalla valle del Piomba alla valle del Basso Pescara* (Documenti dell'Abruzzo Teramano, V, 1) a cura di F. Aceto, E. Amorosi et Alii, Teramo 2001, pp. 437-442.

<sup>85</sup> ANDALORO, *Circolazione figurativa fra Oriente e Occidente* cit., 1985, pp. 85-86.

<sup>86</sup> In deposito dal Museo Nazionale d'Abruzzo de L'Aquila in seguito ai danni provocati dal sisma del 2009.

<sup>87</sup> I. FURLAN, *Duecento veneziano*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto – 29 dicembre 2002), a cura di F. Flores d'Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo 2002, pp. 65-69.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 67.

votiva in esame, la tipologia e l'andamento del Pantocratore "mosano" attesterebbero in effetti l'orientamento di Venezia verso il mondo transalpino e il modello poteva essere stato uno degli oggetti devozionali nordici destinati all'Oriente che transitavano in laguna. L'ipotesi è senz'altro suggestiva e meriterebbe ulteriori approfondimenti, tuttavia non disponiamo di materiale sufficiente per poter anticipare così tanto la produzione di miniature sotto cristallo. Nel 2003-2004 esce nella rivista croata "Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji" un contributo di Zoraida Demori Staničić sui tessili medievali a Trogir,<sup>89</sup> focus del quale è una mitria trecentesca con miniature sotto cristallo (cat. 21). Dopo un esame specifico della stoffa e delle decorazioni che la caratterizzano, la studiosa passa ad esaminare le raffigurazioni su pergamena dei tondi. Queste ultime sono considerate molto vicine iconograficamente a quelle della croce di Atri (cat. 9), mentre ritiene che lo stile impiegato, pure somigliante, sia certamente posteriore.

L'assegnazione della croce atrense sul finire del XIII secolo era d'altra parte un dato assodato dalla quasi totalità della critica; tuttavia l'intervento di Maria Luigia Fobelli del 2004 sugli aspetti della circolazione artistica nel golfo di Venezia<sup>90</sup> si dissocia dall'unanime accostamento dell'esemplare di Atri a quello pisano (cat. 10) per proporre invece un avvicinamento ai dittici di Berna (cat. 8) e del monte Athos (catt. 2, 6).

Le pubblicazioni di Letizia Caselli<sup>91</sup> e di Marco Collareta<sup>92</sup> vedono il fiorire, negli ultimi anni, di un rinnovato interesse per le miniature sotto cristallo. Nei diversi scritti vengono ribaditi alcuni aspetti della produzione ed esaminati gli esemplari più importanti, prestando attenzione non solo all'aspetto aurificiario, ma ponendo anche talune osservazioni sullo stile delle miniature. Le croci di Pisa (cat. 10) e di Atri (cat. 9) vengono ascritte ad una fase aurorale

---

<sup>89</sup> Z. DEMORI STANIČIĆ, *Prilozi srednjevjekovnom tekstu u Trogiru, prijedlog za lokalnu vezilačku radionicu*, in "Prilozi Povijesti Umjetnosti u Dalmaciji", XL (2003-2004), pp. 113-144, con riassunto in italiano a pp. 145-147.

<sup>90</sup> M. L. FOBELLI, *Circolazione artistica nel "golfo di Venezia": la croce in cristallo di rocca del Museo Capitolare di Atri*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno internazionale di studi, Chieti, Campus universitario, 1-2 aprile 2004, a cura di D. Benati, A. Tomei, Cinisello Balsamo 2005

<sup>91</sup> L. CASELLI, *La croce di Chiaravalle Milanese e le croci veneziane in cristallo di rocca*, Padova, 2002; EADEM, "Opus veneticum ad filum" e "Opus duplex": considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento, in *Venezia Arti e Storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa, G. Trovabene, Venezia 2005, pp. 53-60; EADEM, *La Parousia dell'arcone centrale della basilica di San Marco: un "passante" per l'oreficeria, la miniatura sotto cristallo e la glittica veneziana del Duecento*, in *Florilegium Artium: scritti in onore di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova 2006, pp. 59-63; EADEM, *L'ornamento dei Santi. Arte orafa e miniature sotto cristallo nel '200 e '300 veneziano*, in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto*, a cura di L. Caselli, E. Merkel, Treviso 2007, pp. 85-101.

<sup>92</sup> M. COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca*, in *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, atti del convegno, Venezia, 28-30 aprile 1999, a cura di B. Zanettin, Venezia 2003, pp. 495-515: 505-507.

della produzione, durante la quale forma e iconografia presentano ancora diverse variabili.<sup>93</sup> Le croci “a gocce” del monastero di San Paolo (cat. 3) e del Museo Storico ed Etnografico di Svaneti a Mestia, in Georgia (cat. 4), sono indagate per la somiglianza, dal punto di vista dell’oreficeria, con la croce di Chiaravalle Milanese oggi nel Tesoro del Duomo di Milano, un oggetto di grandissimo interesse, databile intorno al 1290, che segna il vertice del genere artistico costituito dalle croci processionali duecentesche.<sup>94</sup> I due studiosi si occupano anche di altri esemplari, quali le croci di Tongeren (cat. 28), Lisbona (cat. 15), Assisi (cat. 27), San Candido (cat. 17) e Coimbra (cat. 16), privilegiando l’aspetto orafo e basandosi sulle datazioni fatte dall’Hahnloser nel già citato *Corpus* del 1985. Si tratta di studi di grande interesse, in quanto viene finalmente affermata l’importanza delle croci veneziane con miniature sotto cristallo e riconosciuta la difficoltà di stabilire un’interrelazione tra le singole opere dal punto di vista della miniatura, a causa di letture spesso separate tra parte metallica e miniata.<sup>95</sup>

Nel 2007 Chiara Guerzi<sup>96</sup> dà notizia di un’inedita tavoletta con *Deposizione* conservata al Maidstone Museum & Bently Art Gallery di Maidstone (Kent) dallo schema molto simile a quello utilizzato nella medesima raffigurazione nel dittico di Berna (cat. 8); l’anno seguente Serena Bagnarol<sup>97</sup> si occupa del Messale LXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli. Amy Neff aveva già timidamente adombrato un avvicinamento del manoscritto ad un gruppo di miniature veneziane sotto cristallo di inizio Trecento, non osando spingersi oltre a causa della precoce datazione per esso tradizionalmente proposta. In questa sede la studiosa constata finalmente che la data 1254 apposta nella tabella per il computo pasquale si riferisce solo al calendario, non al resto del libro liturgico, e che l’analisi paleografica rivela una sua scrittura nel corso del XIV secolo. I confronti stilistici del Messale con le croci di San Candido (cat. 17) e Coimbra (cat. 16), che portano addirittura a pensare ad un’identità di mano, risultano perciò supportati da ulteriori dati desunti dall’esame del codice.

---

<sup>93</sup> COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia religiosa* cit., 2003, p. 505; CASELLI, *L’ornamento dei Santi* cit., 2007, p. 89.

<sup>94</sup> COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia religiosa* cit., 2006, p. 502; CASELLI, *L’ornamento dei Santi* cit., 2007, p. 87.

<sup>95</sup> CASELLI, *L’ornamento dei Santi* cit., 2007, p. 87.

<sup>96</sup> C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un’inedita “Depositio Christi”*, in “Arte Veneta”, LXIV (2007), pp. 138-152: 141.

<sup>97</sup> S. BAGNAROL, *Un codice veneziano di inizi Trecento. Il Messale LXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, in “Vultus Ecclesiae. Rassegna del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine”, IX (2008), pp. 31-40.

Nel 2009 la croce di Pisa (cat. 10) è esposta alla mostra *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*<sup>98</sup> presso il Museo Diocesano di Venezia. Collareta se ne occupa nel saggio dedicato alle oreficerie presenti in mostra, ribadendone l'appartenenza ad una fase iniziale delle miniature sotto cristallo e sottolineandone l'altissima qualità artistica degli inserti pittorici. Nella sintetica scheda di catalogo, approntata da Manuela De Giorgi,<sup>99</sup> si giustifica l'affiliazione alla cultura veneziana del Duecento sulla base delle qualità estrinseche dell'oggetto e si confronta lo stile, fortemente impregnato di bizantinismo, con quello presente nella croce di Atri (cat. 9) e nel dittico di Berna (cat. 8).

Nello stesso anno si svolge un'altra esposizione al Petit Palais di Parigi, *Le Mont Athos et L'Empire Byzantin. Trésors de la Sainte Montagne*,<sup>100</sup> cui prende parte la piccola icona del monastero di San Paolo al Monte Athos (cat. 1), e vedono la pubblicazione i saggi di Doretta Davanzo Poli e di Letizia Caselli nel volume *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*.<sup>101</sup> La prima fornisce una dettagliata scheda tecnico-storico-artistica della mitria di Trogir/Traù, dove afferma che la datazione al secondo quarto del XIV secolo del velluto edel taffetas ricamato, certamente di provenienza veneziana, trova conferme anche dal punto di vista della forma e dell'analisi decorativa del copricapo.<sup>102</sup> Seguono le brevi considerazioni di Caselli sui *Santi* raffigurati, "privi di espressione sentimentale, albero fondativo piuttosto di segni precisi e preformati", tra i quali assume particolare importanza il simbolo di *San Marco* "nimbato e 'in moleca' atteggiato nell'araldica cifra che è già la bandiera della Serenissima".<sup>103</sup>

Ancora nel 2009 il reliquiario del Tesoro della Basilica di San Nicola a Bari (cat. 12) è preso in considerazione nel volume *Reliquie e reliquiari in Puglia fra IX e XV secolo* di Sofia di Sciascio<sup>104</sup> e schedato nel catalogo della mostra *Lo scrigno del Tesoro di san Nicola di Bari*<sup>105</sup> allestita per dare notizia dei rilievi scientifici su di esso operati da parte dell'*équipe* del dipartimento geomneralógico dell'Università di Bari, coordinata da Eugenio Scandale.

---

<sup>98</sup> M. COLLARETA, *Vademecum per le arti suntuarie*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano, 29 agosto 2009-10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia 2009, pp. 116-131: 124.

<sup>99</sup> M. DE GIORGI, in *Torcello. Alle origini di Venezia* cit., p. 178 n. 78.

<sup>100</sup> *Le Mont Athos et L'Empire Byzantin. Trésors de la Sainte Montagne*, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais – Musée Des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 10 aprile – 5 luglio 2009), a cura di N. Bonovas, S. Chondorgiannis, Paris 2009, p. 174 n. 75.

<sup>101</sup> D. DAVANZO POLI, *Pietro e Marco nei ricami medievali*, in *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, a cura di L. Caselli, Roma 2009, pp. 185-203; L. CASELLI, *Oro e cristallo. Arti preziose tra Venezia e Roma*, in *San Pietro e San Marco* cit., 2009, pp. 205-227.

<sup>102</sup> DAVANZO POLI, *Pietro e Marco nei ricami medievali* cit., 2009, p. 202.

<sup>103</sup> CASELLI, *Oro e cristallo* cit., 2009, p. 226.

<sup>104</sup> S. DI SCIASCIO, *Reliquie e reliquiari in Puglia fra IX e XV secolo*, Galatina 2009, p. 128.

<sup>105</sup> *Lo scrigno del tesoro di San Nicola di Bari*, catalogo della mostra (Bari, Sala Murat, 5 – 31 maggio 2008), a cura di E. Scandale, Bari 2009, p. 78 n. 4.

Al convegno della Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici dell'Università di Padova del 2009, Sabina Zonno presenta una relazione in cui affronta il tema della rappresentazione della partita a scacchi nella miniatura italiana medievale e rinascimentale.<sup>106</sup>

In tale sede si menziona la sovracoperta di codice di Berlino (cat. 14), le cui miniature erano inizialmente concepite per la decorazione di una scacchiera. La studiosa propone alcune valutazioni circa il programma iconografico del tavoliere originario, che poteva ritrarre una sorta di partita “vivente” (alcune figurazioni ricordano sembrano a suo parere le pedine adoperate nel gioco, per esempio i sovrani ai lati del simbolo di san Matteo, i cavalieri e la regina) o episodi tratti da romanzi cavallereschi i cui personaggi rispecchiano la società cortese del tempo. Quest'ultima ipotesi si rivela senz'altro suggestiva, così come il confronto, derivato da Buchtal,<sup>107</sup> con il manoscritto madrilenno dell'*Historia destructionis Troiae*.

Le ricerche di dottorato di Valeria Poletto sulle origini della pittura lagunare condotte presso l'Università di Udine convergono nel 2009-2010 nell'imponente tesi.<sup>108</sup> La studiosa per prima si occupa di definire la varietà di maestri e botteghe operanti a Venezia a cavallo tra il XIII ed il XIV secolo e dimostra l'originalità delle soluzioni creative da essi impiegate, contrariamente alla credenza di buona parte della critica precedente che vedeva in Paolo Veneziano il capostipite dello scenario figurativo veneziano trecentesco. Particolarmente importante ai nostri fini è il rimando alla cultura del Maestro del Gaibana e agli echi che di essa si colgono nella miniatura sotto cristallo: il confronto tra la *Crocifissione* del dittico già Von Hirsch, riferibile con certezza al maestro, e l'analoga scena del dittico di Chilandar (cat. 6) è in questo senso chiaramente esplicativo. Il celebre dittico di Berna (cat. 8) è certamente legato a tale tradizione, pur essendo espressione di un momento più maturo, contrassegnato dall'ammorbidente nella definizione degli elementi morfologici e dei panneggi, da porsi uno o due decenni dopo l'Epistolario padovano. Per la croce di Pisa (cat. 10) coglie un puntuale riferimento a modelli paleologi, considerandola un parallelo miniato della cultura figurativa espressa dal grande autore della croce dipinta di Sant'Eustorgio a Milano.<sup>109</sup> Nomina infine la *Crocifissione* dell'altare portatile di Firenze (cat. 24) per questioni di ordine

---

<sup>106</sup> S. ZONNO, *Il libro specchio della società: la partita a scacchi nella miniatura italiana dal Medioevo al Rinascimento*, atti del convegno *L'arte interpreta il pubblico: committenza, mercato e rappresentazione della società*, Padova, 28-29 maggio 2009, a cura di F. Bossetto, A. Fonda, in corso di pubblicazione.

<sup>107</sup> Cfr. nota 46.

<sup>108</sup> V. POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana: maestri e botteghe tra XIII e XIV secolo*, tesi di dottorato in Storia dell'arte, ciclo XXI, relatore A. De Marchi, anno accademico 2009-2010, Università degli studi di Udine, pp. 26-28, 38, 72.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 28.

iconografico: in essa è presente il tema del *Crocifisso gotico doloroso*, discretamente diffuso nella pittura veneziana di primo e secondo decennio del Trecento.<sup>110</sup>

Nel 2010 conclude il ciclo di dottorato presso l'Università di Padova Fabio Bossetto, presentando una tesi sul linguaggio del Maestro del Gaibana.<sup>111</sup> Una sezione del volume è dedicata alla persistenza del linguaggio gaibanesco in area veneta e comprende le pergamene del dittico di Chilandar (cat. 6), in particolare quelle del secondo artista attivo prevalentemente nella valva destra; e quelle del dittico di Berna (cat. 8), datato agli anni Sessanta del Duecento.<sup>112</sup> Il legame degli altri oggetti con miniature sotto cristallo custoditi all'Athos (catt. 1-3) con l'Epistolario del Gaibana è correttamente limitato all'intensa *facies* cromatica utilizzata, mentre le profonde incisioni dei volti fanno riferimento ad una diversa cultura testimoniata nel Messale Reid di Londra.<sup>113</sup>

Una nuova esposizione denominata *Schätze des Glaubens*<sup>114</sup> coinvolge contemporaneamente uno dei più preziosi tra gli oggetti decorati con miniature sotto cristallo: la coperta di codice ricavata da una precedente scacchiera del Kunstgewerbemuseum di Berlino (cat. 14). Durante la prolungata chiusura di quest'ultimo si è approfittato infatti per allestire presso il Bodemuseum una mostra che permettesse la visione ravvicinata di tutti gli oggetti appartenenti al Tesoro dei Guelfi, tra cui la coperta di codice, provenienti sia dalla succitata istituzione berlinese che dalla collezione del Dom-Museum di Hildesheim.

Nello stesso anno Federica Toniolo dedica la sua attenzione allo studio delle miniature dei Corali duecenteschi di San Francesco a Zara<sup>115</sup> e nota come molte delle iconografie adottate dai loro miniatori dimostrino la conoscenza di modelli greco-bizantini, a quelle date ben visibili a Venezia. In particolare confronta la *Pentecoste*, realizzata secondo l'iconografia bizantina, a c. 207v dell'Antifonario G con l'omonima scena del dittico di Berna (cat. 8): il maestro, che ancora imita i modi del Gaibana, semplifica la scena come fa l'artista degli

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>111</sup> F. L. BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana: formazione e diffusione nel XIII secolo*, tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, ciclo XXII, relatori proff. G. Mariani Canova, I. Furlan, anno accademico 2009-2010, Università degli studi di Padova. I risultati della ricerca, alcuni dei quali anticipati nel precedente contributo F. L. BOSSETTO, *Per il Maestro del Gaibana e il suo atelier: un gruppo di Bibbie*, in "Rivista di storia della miniatura", XIII (2009), pp. 51-61, stanno per confluire nella monografia F. L. BOSSETTO, *Il Maestro del Gaibana*, Cinisello Balsamo 2014, in corso di stampa.

<sup>112</sup> BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana* cit., 2009-2010, p. 211.

<sup>113</sup> Londra, Victoria & Albert Museum, National Art Library, ms. 65. Cfr. *Ibidem* e catt. 1-3.

<sup>114</sup> *Schätze des Glaubens. Meisterwerke au dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*, catalogo della mostra (Berlino, Bodemuseum, 30 settembre 2010 – 30 settembre 2012) a cura di L. Lambacher, Regensburg 2010, p. 118 n. 54.

<sup>115</sup> F. TONIOLO, *Liturgia in figura: le miniature dei Corali di San Francesco a Zara*, in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri* (Interadria, Culture dell'Adriatico, 14), a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Roma 2010, pp. 113-132: 117.



Antifonari di Zara rimuovendo la rappresentazione dei due re e ponendo al loro posto un albero stilizzato.

Mirko Santanicchia in un recente articolo del 2010-2011<sup>116</sup> si occupa della circolazione di opere veneziane in Umbria nel Trecento. L'apporto originale di tale studio è l'individuazione delle rotte commerciali tramite cui avveniva lo scambio: una era offerta dai porti di Fano o Rimini, da cui le merci erano trasportate ai centri settentrionali dell'Umbria, l'altra direttrice vedeva invece come snodo Foligno. Prende quindi in esame le due croci veneziane in cristallo con miniature conservate in territorio umbro: quella di Assisi (cat. 27), accostabile alla bottega del Messale marciano (Lat III, 111), e l'esemplare di Foligno (cat. 23), considerato un oggetto chiave per l'introduzione a Venezia dei dettami scultorei della cerchia di Andrea Pisano e pertanto spostata addirittura al 1345-1350.

Nel 2012 vede finalmente la luce la pubblicazione di Johannes Tripps,<sup>117</sup> che già ad una lezione tenuta nel 2009 alla Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Udine ventilava l'ipotesi di una retrodatazione del dittico di Berna (cat. 8). Sulla base dell'esame della parte aurificiaria dell'oggetto, in particolare della tipologia della filigrana, è possibile trovare riscontri con opere della metà del XIII secolo, tra cui il dittico del monastero di Chilandar (cat. 6). Lo studioso ritiene inoltre possibile che il committente dell'opera fosse Tommasina Morosini, madre di Andrea III d'Ungheria, e che l'occasione per la realizzazione dell'oggetto potesse essere stata il suo matrimonio con il principe ungherese Stefano il Postumo.

Da ultimo, il contributo di Federica Toniolo sull'inedito manoscritto 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova.<sup>118</sup> Il codice, sicuramente veneziano, reca a c. 1r una *Crocifissione* molto vicina stilisticamente ed iconograficamente a quelle delle croci di San Candido (cat. 17), Coimbra (cat. 16), Lisbona (cat. 15) ed Augsburg (cat. 18). A monte del linguaggio di tale bottega è ancora riconoscibile l'esempio delle miniature sotto cristallo inserite nelle più note croci in cristallo di rocca veneziane di Atri (cat. 9) e di Pisa (cat. 10), del quale rimane tuttavia solo un debole retaggio, svilito nella definizione delle lumeggiature e nella ripetitività della rappresentazione delle figure, sia per la minore qualità degli artefici che per l'esecuzione successiva. Le *Crocifissioni* del gruppo sono ancora legate a modelli duecenteschi, come è

---

<sup>116</sup> M. SANTANICCHIA, *La croce in cristallo di rocca del Duomo di Foligno e la circolazione di opere veneziane in Umbria nel Trecento*, in "Arte medievale", IV serie, I (2010-2011), pp. 121-142.

<sup>117</sup> J. TRIPPS, *Ein Bücherschatz des Veneto in Leipzig: der Maestro di Giovanni da Gaibana und seine Bibeln aus dem Thomasstift*, in *3 x Thomas. Die Bibliotheken bes Thomasklosters, der Thomaskirche und der Thomasschule im Laufe der Jahrhunderte*, catalogo della mostra (Leipzig, Bibliotheca Albertina, 18 ottobre 2012- 20 gennaio 2013), a cura di T. Fuchs, C. Mackert, Leipzig 2012, pp. 37-52.

<sup>118</sup> F. TONIOLO, *Per la miniatura veneziana di inizio Trecento: il manoscritto 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d'arte, 38), a cura di F. Toniolo, G. Toscano, pp. 151-157.

evidente nella postura di Cristo affisso alla croce con tre chiodi, la testa reclinata, l'addome tripartito, il corpo arcuato ed i piedi sovrapposti. Anche i due dolenti nell'atteggiamento, nei gesti e negli abiti sono talmente vicini da pensare a varianti tratte da uno stesso modello: uniche modifiche sono le soluzioni della parte superiore dove, a volte, figurano angeli dolenti ed altre la luna e il sole. Fra tutte le immagini la più vicina alla miniatura dell'Universitaria è secondo la studiosa la *Crocifissione* di Augsburg: il modo di definire l'arcata sopraciliare, l'incarnato delle gote segnato da macchia rosa-rossa, i panneggi e le scelte cromatiche conducono alla stessa matrice stilistica.

In conclusione, sebbene negli ultimi anni si stia notando una maggiore attenzione sul tema attraverso la pubblicazione di nuovi ed interessanti contributi, manca ancora, perlomeno nell'ambito della storiografia italiana, il tentativo di partire dal grande bagaglio di intuizioni critiche fin qui profilato per creare uno studio completo sulla miniatura sotto cristallo, ove l'esame degli oggetti sia affiancato alla disamina stilistica delle miniature, importante per ricostruire la complessità dell'eterogeneo clima figurativo lagunare.

## 2.

### **La tecnica della miniatura sotto cristallo: origini, sviluppo e peculiarità di Venezia**

#### **2.1 Simbologia del cristallo e prime attestazioni in area extra-veneziana**

Il cristallo di rocca è una varietà di quarzo purissimo noto nella letteratura scientifica come biossido di silicio. La sua assoluta trasparenza e la totale assenza di colorazione ne ha determinato sin dall'antichità un largo impiego nell'ambito dell'oreficeria, in particolare ad Alessandria d'Egitto e a Roma e, dall'epoca tardo antica, in area bizantina.<sup>1</sup> Il suo utilizzo nell'ambito della liturgia religiosa e civile dell'Occidente medievale è stato ampiamente indagato da Marco Collareta.<sup>2</sup> Lo studioso ricorda innanzitutto che il concetto mineralogico di cristallo, inteso come un solido omogeneo delimitato da facce piane formatesi naturalmente,<sup>3</sup> è un'acquisizione moderna. Passa quindi in rassegna alcune citazioni tratte da testi della cultura prescientifica con le quali chiarisce l'assunzione del termine inesclusivo riferimento all'elemento oggi classificato come quarzo ialino o cristallo di rocca, ovvero al minerale puro e perfettamente incolore che si trova già così costituito in natura. La prima fonte citata è la Bibbia, cui i cristiani attinsero per secoli come se si trattasse di "un'enciclopedia racchiudente ogni forma di conoscenza".<sup>4</sup> Nell'Ecclesiastico e nei Salmi<sup>5</sup> si legge una relazione tra cristallo ed acqua: esso infatti è inteso come una sorta di ghiaccio durissimo ed irreversibile, secondo l'accezione greca del termine.<sup>6</sup> I testi religiosi insistono sulle sue qualità più significative: la trasparenza, la luminosità, la preziosità, sfruttate per definire le ineffabili ed invisibili immagini del divino. Così è ad esempio nell'Apocalisse di San Giovanni, ove la Gerusalemme celeste è descritta attraverso il suo "*lumen... sicut crystallum*" ed il "*flumen aquae vitae, splendidum tamquam crystallum*".<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> R. POLACCO, *Cristallo di rocca*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 5, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1994, pp. 487-491.

<sup>2</sup> M. COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca*, in *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche ed arte*, atti del convegno, Venezia, 28-30 aprile 1999, a cura di B. Zanettin, Venezia 2003, pp. 495-515.

<sup>3</sup> C. CIPRIANI, *I cristalli e le gemme: introduzione sulle proprietà fisiche e chimiche*, in *Cristalli e gemme cit.*, 2003, pp. 71-81: 73.

<sup>4</sup> COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia cit.*, 2003, p. 495.

<sup>5</sup> *Ecclesiastico* 43, 22; *Salmi* 147, 17. Cfr *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Krystallos* in greco significa acqua gelata, ghiaccio e deriva da *Kyros*, gelo. Cfr C. DE SETA, *Piluccando tra gemme e cristalli*, in *Cristalli e gemme cit.*, 2003, pp. 19-43: 19.

<sup>7</sup> *Apocalisse* 21, 11; 22, 1; 4, 6. Cfr COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia cit.*, 2003, p. 495.

La lucentezza e la purezza resero il cristallo uno dei materiali più indicati per la realizzazione di insegne ecclesiastiche quali scettri cerimoniali in cristallo usati dalle confraternite religiose<sup>8</sup> e pastorali vescovili.<sup>9</sup> Il liturgista Honorius Augustodunensis, vissuto in età romanica, interpreta il pomo in cristallo di alcuni pastorali coevi come riferimento alla divinità di Cristo.<sup>10</sup> Come ricorda Collareta, abati e vescovi sono i pastori del proprio gregge così come Cristo è pastore dell'umanità: era normale quindi che avvenisse una traslitterazione di significato e che gli attributi del divino fossero riferiti anche ai sacerdoti che amministravano le funzioni. Per la perfetta trasparenza, il cristallo era particolarmente conveniente per tutti quei manufatti liturgici in cui si voleva proteggere una reliquia o l'ostia consacrata mettendole allo stesso tempo in risalto: è il caso di numerosi reliquiari, ostensori ed altari portatili che attraverso l'impiego del minerale si caricavano di ulteriori valenze cristologiche. La tradizione di conservare sotto un rivestimento trasparente un reperto degno di nota ha dunque origine nella sfera del sacro.

A partire dall'Alto Medioevo l'espedito della copertura cristallina viene esteso anche a particolari decorazioni cui si voleva dare maggiore evidenza e brillantezza.

È il caso del cosiddetto **“gioiello di Alfredo”** all'**Ashmolean Museum di Oxford** (fig. 1).<sup>11</sup> Si tratta di un misterioso gioiello a forma di peradotato di un'alta cornice d'oro con lettere traforate, tra le quali si legge in scrittura sassone + *AELFRED MEC HEHT GEVVYRCAN* (Alfredo mi ordinò di essere fatto). Sin dalla sua scoperta nel Somerset del 1693 si è sempre concordato che l'Alfredo dell'iscrizione fosse il famoso re di Wessex. Ciò che è più importante ai nostri fini è l'immagine eseguita in smalto *cloisonné* dorato sotto cristallo. Lasko riferisce le numerose discussioni della critica circa l'originale utilizzo dell'oggetto ed il significato della rappresentazione figurata. La proposta ritenuta ancor oggi valida interpreta la testa ferina decorata a granulazione come supporto per una canna lignea o eburnea nel collocamento circolare della bocca. Il manufatto si configurava come un *aestel*, antica espressione inglese di significato non del tutto chiaro ma che si può tradurre con il termine puntatore, ovvero l'asta usata nell'insegnamento della lettura. La figura di tre quarti con uno scettro fiorito in ciascuna mano e con grandi occhi di un vivido colore blu scuro rappresenta secondo Lasko e Collareta la personificazione della *Vista*, immagine anche a mio avviso

<sup>8</sup> H. R. HAHNLOSER, S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985, p. 72 e pp. 241-244 nn. 521-528; COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia* cit., 2003, p. 499.

<sup>9</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 246-248 nn. 536-539; COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia* cit., 2003, p. 500.

<sup>10</sup> HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemmae animae*, I, 219, in *Patrologia latina*, 172, col. 610, citato in HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 72 e COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia* cit., 2003, p. 500.

<sup>11</sup> P. LASKO, *Ars Sacra 800-1200*, New Haven-London 1994, p. 69; COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia* cit., 2003, p. 500.

particolarmente appropriata per la funzionalità dell'oggetto. L'analisi del trattamento ornamentale dell'oggetto permette di inquadrarlo come lavoro insulare databile all'età di Alfredo di Wessex, salito al trono nell'871 e morto nell'899.<sup>12</sup>

Non solo lo smalto veniva rivestito da sottili lastre di cristallo: in alcuni centri dell'Italia settentrionale e d'Oltralpe si fa strada una forma più accessibile ed economica che vede l'impiego di colorate miniature su pergamena. Colding le chiama "*Ornamental miniatures*"<sup>13</sup> poiché venivano eseguite indipendentemente dalla pagina di un manoscritto e applicate all'oreficeria. Il loro effetto decorativo, al pari di quello sortito da pietre preziose, cammei e da processi ornamentali come il niello, il lavoro a rilievo in avorio, ed il *verre églomisé*, le rendeva molto simili agli smalti. Proprio per questo lo studioso ritiene che esse abbiano maggiori affinità con l'oreficeria che con la miniatura stessa.<sup>14</sup> L'esempio più antico si trova nella **Croce di Desiderio** al **Museo di Santa Giulia** a **Brescia** (fig. 2), da Colding datata all'ottavo secolo.<sup>15</sup> Di recente l'oggetto ha costituito il fulcro di uno studio approfondito curato da Gemma Sena Chiesa,<sup>16</sup> in cui è stato felicemente definito "preziosa testimonianza dei secoli che videro la fine del mondo classico ed il formarsi della nuova Europa"<sup>17</sup> e spostato intorno alla metà del IX secolo.<sup>18</sup> Conservato nel luogo dove anche anticamente si custodiva il Tesoro, ovvero l'oratorio di Santa Maria in Solario, esso costituisce uno dei più grandi esemplari di croci gemmate: misura infatti 127 cm di altezza e 100 cm circa di larghezza. Gli assi hanno tutte dimensioni più o meno uguali, quello inferiore è maggiormente allungato per facilitare l'innesto della croce nell'asta processionale. Il comparto centrale è occupato da due grandi medaglioni metallici rotondi: sul *recto* campeggia *Cristo in trono* a rilievo, ritenuto opera del IX o del X secolo; sul *verso* sta un *Crocifisso* aggiunto alla fine del '500 a probabile sostituzione di una gemma o di altro oggetto precedente.<sup>19</sup> Ai lati dei tondi sono applicate nel *recto* quattro miniature: due risalgono al X secolo e rappresentano gli *Evangelisti Marco* (e non Giovanni, come voleva Colding: il soggetto è facilmente identificabile grazie all'iscrizione *MARCUS* ancora ben leggibile) e *Luca* (la scritta è in questo caso più consunta, ma si intravedono le lettere *LUC*). Entrambi

---

<sup>12</sup> M. GIBSON, *Alfredo, Re del Wessex*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 1, Roma 1991, pp. 389-390.

<sup>13</sup> T. H. COLDING, *Aspects of miniature painting. Its origins and development*, Copenhagen 1953, p. 41.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 43; della stessa opinione anche R. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen unter Bergkristall des 13. und 14. Jahrhunderts. Studien zu einer homogenen Werkgruppe*, Münster 2003, p. 23.

<sup>16</sup> *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, a cura di G. Sena Chiesa, G. Buccellati, A. Marchi, Milano 2002, (con ampia bibliografia).

<sup>17</sup> G. SENA CHIESA, *Sacra dactyliotheca: la Croce di Desiderio a Brescia ed il suo ornato glittico*, in *Gemme cit.*, 2002, pp. 154-164: 154.

<sup>18</sup> L. MIAZZO, G. SENA CHIESA, M. SUPERCHI, A. DONINI, *La Croce di Desiderio. Gemme classiche e altomedievali*, in *Gemme cit.*, 2002, pp. 154-180.

<sup>19</sup> SENA CHIESA, *Sacra dactyliotheca cit.*, 2002, p. 155.

sono ritratti di persona intenti alla scrittura del proprio Vangelo e ispirati dal simbolo loro corrispondente che appare nell'angolo superiore destro della scena (figg. 3-4). Le altre due miniature ritraggono il *Cristo* e la *Vergine*, ma sono evidenti aggiunte forse quattrocentesche.<sup>20</sup> I bracci sono ulteriormente impreziositi da più di duecento pietre preziose, di cui dieci sono cristalli di rocca (quattro, come visto, agiscono come coperture per le miniature). Sul braccio inferiore della croce si trova uno dei meglio conosciuti esempi di ritratto tardo antico a fondo d'oro, consistente in un medaglione vitreo circolare su base a foglia d'oro. L'utilizzo di tale gemma con soggetto pagano si spiega con il valore intrinseco che essa aveva mantenuto nel tempo: la sua inserzione rimarca infatti il prestigio della committenza e dona al sacro segno della croce una preziosità di ordine venale.<sup>21</sup> A lungo l'oggetto è stato considerato dono dei sovrani longobardi Desiderio ed Ansa al convento benedettino da loro fondato a Brescia con l'adesione del figlio Adelchi fra 753 e 760: in realtà un documento del 771<sup>22</sup> che elenca gli omaggi della coppia regale non fa alcun esplicito riferimento alla croce. La sua presenza nell'oratorio è attestata con sicurezza solo a partire dal XVI secolo.<sup>23</sup> Per le caratteristiche tecniche e compositive dell'apparato glittico la croce di Desiderio è ritenuta di età carolingia. Come rileva Sena Chiesa, le misure monumentali ed il tipo di decorazione permettono di confrontarla con altri oggetti simili di piena età carolingia e di considerarla rispetto ad essi una delle più antiche fra le grandi croci processionali, così frequenti in ambito transalpino occidentale fra IX e X secolo.<sup>24</sup> La stessa studiosa precisa che gli artigiani attivi alla sua lavorazione appartenevano ad una manifattura nord italiana di prima età carolingia: il loro linguaggio recupera la tradizione dell'antico, come era tipico della tradizione orafa nord italiana già in epoca longobarda. Ad ulteriore sostegno della riconsiderazione cronologica giocano inoltre i documentati rapporti di Santa Giulia con la dinastia carolingia: Carlo Magno e Ludovico il Pio confermarono al monastero una serie di privilegi e sotto il regno di Lotario I (metà IX secolo) esso divenne potente centro legato alla corte.<sup>25</sup>

Due secoli dopo la tecnica è attestata pure in uso a Colonia, importante centro di produzione orafa. Qui, tra 1150 e 1160, viene realizzato il famoso **altare portatile di Eilbertus** (fig. 5) oggi al Kunstgewerbemuseum di Berlino (Inv. W 11).<sup>26</sup> Qui la miniatura

---

<sup>20</sup> COLDING, *Aspects of miniature painting* cit., 1953, p. 43.

<sup>21</sup> SENA CHIESA, *Sacra dactyliotheca* cit., 2002, p. 157.

<sup>22</sup> MARGARINUS, diploma 1 julii 771, cfr. *Ibidem*, p. 154 nota 6.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>26</sup> COLDING, *Aspects of miniature painting* cit., 1953, p. 42; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 79 n. 1; LASKO, *Ars Sacra* cit., pp. 180-181; M. BUDDE, *Altare*

sotto cristallo è posta al centro del piano superiore lavorato a smalto. L'oggetto è molto noto e misura 13 x 35,7 x 21 cm. È un altare portatile dall'anima lignea, i cui lati sono ricoperti da lastre di rame smaltate. Come accennato, la sommità è decorata al centro da un cristallo di rocca squadrato (10 x 12 cm) sotto cui è posizionata una miniatura dipinta su pergamena che rappresenta *Cristo in Maestà* all'interno di una mandorla mentre agli angoli su un fondo oro appaiono i quattro simboli degli *Evangelisti*. Attorno al cristallo stanno alcune lastre smaltate con scene della *Vita della Vergine*, della *Passione* e ritratti degli *Apostoli*. Sulla base campeggia l'iscrizione *EILBERTUS COLONIENSIS ME FECIT* che permette di identificare l'artefice del manufatto. L'altare fa parte dal 1428 del Tesoro dei Guelfi nella cattedrale di Brunswick;<sup>27</sup> di recente è stato esposto alla mostra *Schatze des Glaubens* che ha riunito al Bodemuseum di Berlino i maggiori pezzi della preziosa collezione.<sup>28</sup>

Più o meno coevo è l'**altare portatile di Stavelot** (fig. 6) conservato al **Musée du Cinquenaire di Bruxelles** (inv. 1590).<sup>29</sup> Eseguito anch'esso intorno alla metà del XII secolo, misura 10 x 27,5 x 17 cm. L'oggetto è retto agli angoli dai quattro *Evangelisti* a figura intera rappresentati nell'atto di comporre i Vangeli. I lati trasversali, smaltati, sono occupati da scene del *martirio dei dodici Apostoli*. La parte superiore dell'altare è pure ricoperta da smalti con scene cristologiche, al cui centro campeggia un campo quadrifogliato con rappresentazioni dell'*Ecclesia*, della *Sinagoga*, di *Sansone* e *Giona*. Il nucleo di questo campo, e quindi fulcro dell'intero sistema decorativo, è un cristallo di rocca rettangolare sotto cui è posta un foglio di pergamena. Diversamente dai due casi appena visti, qui non compaiono miniature colorate, ma la parola *Sanctus* del Canone della Messa abbreviata e ripetuta tre volte. Hahnloser e Lasko lo ritengono certamente eseguito da manifattura mosana.

Poco più tardo è un altro altare portatile custodito al **British Museum di Londra** (Inv. 1902, 0625.1): il cosiddetto **altaredi Thidericus III** (fig. 7), abate di S. Michele ad Hildesheim tra il 1181 e il 1204.<sup>30</sup> L'oggetto, di manifattura tedesca della Bassa Sassonia, è del 1190-1200 circa. Esso contiene le reliquie di quaranta santi, avvolte in tessuti ed

---

*portatile: Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters 600-1600*, Münster 1998 (risorsa elettronica), pp. 321-340, n. 53 (con ampia bibliografia).

<sup>27</sup> LASKO, *Ars Sacra* cit., 1994, p. 180.

<sup>28</sup> L. LAMBACHER, in *Schatze des Glaubens: Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*, catalogo della mostra (Berlino, Bodemuseum, 30 settembre 2010-30 settembre 2012) a cura di L. Lambacher, Regensburg 2010, p. 70 n. 26.

<sup>29</sup> COLDING, *Aspects of miniature painting* cit., 1953, p. 42. HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 79 n. 2; LASKO, *Ars Sacra* cit., 1994, pp. 197-198. Uno studio completo sull'oggetto si trova in BUDDE, *Altare portatile* cit., 1998, pp. 127-143, n. 73 (con ampia bibliografia).

<sup>30</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 80 n. 5; BUDDE, *Altare portatile* cit., 1998, pp. 279-285 n. 44 (con ampia bibliografia); N. C. SPEAKMAN, in *Treasures of Heaven: saints, relics, and devotion in medieval Europe*, catalogo della mostra (Cleveland, Cleveland Museum of Art, 17 ottobre 2010 – 17 gennaio 2011; Baltimore, Walters Art Museum, 13 febbraio – 15 maggio 2011; London, British Museum, 23 giugno – 9 ottobre 2011) a cura di M. Bagnoli, A. H. Klein, G. C. Mann, New Haven 2010, p. 127 n. 66.

etichettate, i cui nomi sono iscritti sul retro. Per la decorazione è stata usata una vasta gamma di materiali: la pietra centrale è incorniciata da una larga lamina di rame dorato incisa con i simboli degli *Evangelisti* e le figure dei santi *Pietro, Andrea, Lorenzo e Stefano*. L'oggetto si divide in quattro compartimenti: quello superiore e quello inferiore prevedono rilievi in avorio con la *Crocifissione* e la *Vergine col Bambino*. Sui lati trasversali sono applicate due miniature con le figure dei primi vescovi di Hildesheim: a sinistra *Bernhard*, in carica dal 993 al 1022, a destra il successore *Godehard* (1022-1038). I due ritratti risaltano sul fondo oro della miniatura, profilato da una spessa linea di contorno rossa che sarà spesso impiegata anche negli esemplari veneziani.

Volgendo al secolo successivo, è doveroso menzionare l'**altare portatile** nel **Tesoro del Duomo di Osnabruck** (fig. 8), esposto presso il Museo Diocesano della stessa città (inv. 73).<sup>31</sup> L'oggetto, che misura 10,4 x 15,5 x 22,5 cm, presenta rilievi in avorio in alcuni punti abrasie tuttavia identificabili come opera di Colonia della seconda metà dell'XI secolo qui reimpiegata. La configurazione attuale dell'altare risale al 1220-1225 circa. I materiali impiegati sono vari: cristallo, quercia, avorio, argento, miniature, pelle. La superficie superiore vede al centro, come pietra consacrata, un cristallo di rocca sotto al quale è posta una miniatura. Quest'ultima rappresenta la *Majestas Domini*: Cristo in trono è attorniato da una cornice a rombo, mentre i quattro simboli degli Evangelisti occupano dei segmenti circolari agli angoli della figurazione. Della decorazione eburnea fanno parte *due angeli che reggono un medaglione con l'Agnus Dei* alla sommità, il *sacrificio di Abramo* lungo il bordo inferiore e ai lati *l'offerta di sacrifici da parte di Caino e Abele* (?). Ai bordi del comparto superiore sta infine una cornice in argento dorato punzonato con un motivo a palmetta.

Di poco posteriore il **reliquiario al Museo Nazionale di Copenhagen** (inv. 9082, fig. 9).<sup>32</sup> Esso è spesso ricordato come "reliquiario di Ole Worm", dal nome del primo proprietario conosciuto.<sup>33</sup> Colding ricorda infatti che l'oggetto fu lasciato al celebre personaggio danese da un capitano svedese che l'aveva acquisito come bottino dopo il saccheggio di un villaggio tedesco.<sup>34</sup> Si compone di un blocco in cristallo tagliato a *cabochon*

---

<sup>31</sup> W. BORCHERS, *Der Osnabrücker Domschatz*, Osnabrück 1974, p. 42; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 81 n. 9; BUDDE, *Altare portatile* cit., 1998, pp. 139-142 n. 22 (con ampia bibliografia).

<sup>32</sup> COLDING, *Aspects of miniature painting* cit., 1953, pp. 43-44; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 141 n. 189; A. Legner, in *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, catalogo della mostra (Köln, Schnütgen-Museum, 7 marzo – 9 giugno 1985) a cura di A. von Euw, J. H. Baumgarten, Köln 1985, vol. III, pp.138-144 n. H 48.

<sup>33</sup> Conosciuto anche come Olaus Wormius (forma latinizzata del nome), fu medico, biologo e filologo. Vissuto in Danimarca tra la seconda metà del XVI e la prima del XVII secolo, è noto soprattutto come collezionista di cose antiche e considerato il padre degli studi archeologici in Scandinavia. Cfr. A. CASTIGLIONI, voce *Worm, Ole* in *Enciclopedia italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. XXXV, Roma 1950, p. 798.

<sup>34</sup> COLDING, *Aspects of miniature painting* cit., 1953, p. 44.



che in origine doveva forse prevedere un'incorniciatura lungo i bordi orizzontali. Al proprio interno è ricavata una cavità cruciforme a sezione ovale entro cui sono riposte delle reliquie. Queste ultime sono ricoperte da fogli di pergamena dipinti che raffigurano scene religiose purtroppo in buona parte consunte. Si riconoscono ancora, nei comparti centrali del *recto* e del *verso*, *Cristo in trono* e la *Crocifissione*. Le figure sono disegnate con decisi contorni neri e campite su fondo oro. I bordi dei riquadri sono profilati in oro e in blu. L'oggetto è datato da Hahnloser al primo quarto del XIII secolo; le miniature sono assegnate a scuola renana o sassone del 1225.<sup>35</sup>

Procedendo verso la metà del secolo incontriamo una **croce d'altare** al **Victoria & Albert Museum** di **Londra** (inv. 244-1874, fig. 10)<sup>36</sup> di manifattura mosana databile al 1240-50 circa (con aggiunte successive). La croce-reliquiario è attribuita a bottega di Hugo de Oignes, quarto fratello dei tre fondatori del priorato di Oignes-sur-Sambe, vicino a Namur (Belgio). A differenza dei tre, tutti divenuti sacerdoti, Hugo imparò il mestiere dell'orafo e si dedicò ad arricchire la chiesa priorale nata nel 1192 con la propria opera. Tre opere orafe legate specificamente ad Hugo per alcune iscrizioni sopravvivono presso il Convento delle Suore di nostra Signora di Namur. L'ultimo lavoro firmato è datato 1228, e si pensa che egli sia morto attorno al 1240.<sup>37</sup> L'ambiente originale della croce non è conosciuto: essa non sembra essere presente ad Oignes, almeno nel 1628, in quanto non è compresa nell'inventario del tesoro del priorato redatto in tale data, riprodotto da Mitchell al termine del suo contributo.<sup>38</sup> Il collegamento con le opere di Hugo nasce dall'accertamento dell'utilizzo distampi per la decorazione a fogliame traforato analoghi a quelli presenti nelle sue opere firmate. Dal numero di prodotti sopravvissuti associatigli, sembra probabile che Hugo avesse una bottega abbastanza importante, con diversi orafi alle dipendenze. L'oggetto è realizzato su anima lignea, cui sono applicate lamine in argento e rame dorato traforate ed arricchite da pietre preziose. In corrispondenza delle terminazioni degli assi, di forma gigliacea, stanno quattro tondi con miniature su pergamena sotto cristallo, tutte in ottimo stato. Ognuna ha un bordo colorato dipinto e forti contorni neri. I colori brillanti e l'uso dell'oro echeggiano l'effetto degli smalti, più diffusi nell'oreficeria locale. A sinistra vediamo la *Vergine con il*

---

<sup>35</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 141 n. 189.

<sup>36</sup> Un'accurata descrizione del manufatto è consultabile al sito: <http://collections.vam.ac.uk/item/O115262/altar-cross-altar-cross/>. Per un corpus degli oggetti attribuiti alla famosa bottega orafa, tra cui la presente croce, vedi *Autour de Hugo d'Oignes*, catalogo della mostra (Namur, Muse des Arts anciens du Namurois, Hôtel de Gaiffier d'Hestroy, 29 maggio – 30 novembre 2003) a cura di R. Didier, J. Toussaint, Namur 2003.

<sup>37</sup> Per la storia del convento, vedi F. COURTOY, *Le trésor du prieuré d' Oignes aux soeurs de Notre-Dame à Namur et l' oeuvre du frère Hugo*, in "Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites", III (1951), pp. 3-140.

<sup>38</sup> H. P. MITCHELL, *Some works by the goldsmiths of Oignes*, in "The Burlington magazine of connoisseurs", XXXIX (1921), pp. 157-169, 273-285.

*Bambino*, a destra la *Natività*, in alto le *Tre Marie al Sepolcro* e in basso la *Flagellazione* (figg. 11-14). A metà altezza di ogni braccio sono applicati ritagli quadrati di pergamena sotto cristallo con una descrizione delle reliquie contenute scritti in inchiostro in parte rosso e in parte nero. Nel *recto* del comparto centrale si apprezza una piccola croce, in argento dorato con uno zaffiro ed incisioni su ogni braccio. Il *verso* è interamente rivestito da lamina in rame dorato incisa con un motivo a viticci che si stende lungo tutti i bracci, al centro campeggia la figura di *Cristo in Maestà* e nelle terminazioni trovano posto i simboli dei quattro *Evangelisti*.

Un'altra **croce** attribuita da Hahnloser a manifattura renana della metà del XIII secolo<sup>39</sup> si conserva al **Bayerische Nationalmuseum di Monaco** (inv. MA 228, fig. 15). Esposta a Colonia nel 1972 e nel 1985,<sup>40</sup> essa si compone di diciassette pezzi in cristallo: il comparto centrale di forma pressoché quadrata con angoli smussati, quattro cilindri, le quattro terminazioni, sette piccoli dischi posti agli angoli di queste (in origine erano otto, uno è andato perduto) ed il nodo ellittico. Per la composizione dei pezzi in cristallo essa è paragonata a due esemplari di manifattura mosana del 1170 circa conservati a Bruxelles<sup>41</sup> e a Venezia.<sup>42</sup> La croce di Monaco mostra tuttavia nuove forme nelle terminazioni e nel nodo che inducono a ritenerla opera posteriore. Attorno all'anima metallica che tiene collegati tutti i pezzi in cristallo è applicata al centro una miniatura su pergamena della *Crocifissione* (fig. 16) secondo un effetto che ricorda, sebbene in scala minore, quello sortito dal precedente reliquiario di Copenhagen.

Fin qui abbiamo visto attestazioni di miniature sotto cristallo che riguardano centri del Nord e principalmente gravitanti attorno alla zona renano-mosana. La tecnica risulta però in uso anche nella regione sud-occidentale della Francia, come testimonia il **reliquiario della Sacra Spina del Tesoro dell'Abbazia di Grandelve presso Bouillac** (fig. 17).<sup>43</sup> Probabilmente realizzato intorno alla metà del XIII secolo, esso misura 54 x 10 x 10 cm e si presenta in forma di torre cilindrica sormontata da una cuspide. La struttura lignea dell'oggetto è rivestita da lamina in argento e rame dorato. La torre a tre piani ospita per ciascuno di essi una fila di aperture a tutto sesto circondate da filigrana. Ogni arcatella mostra

---

<sup>39</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 96-97 n. 55.

<sup>40</sup> A. LEGNER, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, catalogo della mostra (Colonia, 14 maggio- 23 luglio 1972; Bruxelles 15 settembre – 31 ottobre 1972) a cura di A. Legner, Colonia 1972, p. 353 n. M 9; A. von Euw, in *Ornamenta Ecclesiae* cit. vol I, p.466 n. C 45.

<sup>41</sup> Musées Royaux d'art et d'Histoire, inv. 3669. Cfr. HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 96 n. 53.

<sup>42</sup> Museo del Tesoro di San Marco, inv. 145. Cfr. HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985 p. 96 n. 54.

<sup>43</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 93 n. 46; *Les trésors des églises de France*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 1965), Paris 1965, pp. 279-280 (con bibliografia).

una miniatura su pergamena protetta da cristallo con la figura di un *Santo*. Il coronamento è supportato su tre lati da archi gemini impostati su quattro sottili colonne, sulla faccia posteriore si trova invece una placca con iscrizioni che indicano le reliquie contenute nella custodia. L'impugnatura che regge il reliquiario è formata da una sorta di capitello decorato da palmette, il nodo è composto da una sfera in cristallo. La critica attribuisce le figurazioni pergamenee a manifattura locale, ciò dimostra che anche in alcuni centri francesi era conosciuta e praticata la miniatura sotto cristallo.

In conclusione merita di essere citato tra le prove più recenti un **reliquiario** nella **chiesa dedicata a Sant'Orsolaa Colonia** (fig. 19).<sup>44</sup> La forma è quella di un cofanetto di medie dimensioni (20,5 x 24,5 x 19 cm), realizzato probabilmente a Colonia ad inizio Trecento.<sup>45</sup> I pezzi in cristallo di cui esso si compone sono ben dieci: quattro lastre corrono lungo il corpo rettangolare dell'oggetto, altrettante sono inserite nelle falde inclinate della copertura, un ovale è posto appena sotto la maniglia dell'oggetto e l'ultima riveste una miniatura all'interno. Quattro sostegni, suiquali poggia una cornice aggettante in lamina d'argento dorato decorata a viticci, elevano lo scrigno reliquiario vero e proprio, strutturato a parallelepipedo. Quest'ultimo presenta sottili aste in diaspro rosso agli angoli e, nei lati lunghi, smalti traslucidi sui toni dell'arancio, viola e verde raffiguranti animali fantastici. Le lastre in cristallo, rettangolari e quadrate, lasciano scorgere lo spazio interno dell'oggetto, privo di reliquie. La parte sommitale tronco piramidale è costituita da lastre trapezoidali del prezioso minerale, contornate da lamina metallica sbalzata con lo stesso motivo decorativo della cornice inferiore. La miniatura su pergamena apposta al centro della base interna rappresenta infine un drago verde dalla cui coda spuntano elementi vegetali su fondo oro (fig. 20).

---

<sup>44</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 89 n.34; S. CZYMMEK, *Die Kölner Romanischen Kirchen. Schatzkunst*, "Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V.", volume 2, XXIII (2008), pp. 267-268. Ringrazio Manfred Becker-Huberti dell'Università di Colonia per avermi segnalato il recente contributo appena menzionato e per avermi fornito le belle immagini del reliquiario che qui si pubblicano.

<sup>45</sup> Hahnloser lo data alla prima metà del XIV secolo; Czymmek ne precisa la collocazione all'apertura del secolo, cfr. nota 44. L'assegnazione a bottega coloniense è data in entrambi i casi in maniera molto cautelativa.

## 2.2 Affermazione della tecnica in ambito lagunare

L'originale pratica decorativa risulta dunque attestata in epoca medievale presso varie manifatture già a partire da alte datazioni. Ma solo a Venezia tra la seconda metà del Duecento e la prima del Trecento essa conosce una grande fioritura: mentre per gli altri centri si tratta di sporadiche attestazioni,<sup>46</sup> gli oggetti veneziani pervenutici tuttora integri sono circa una trentina e molti altri ancora dovettero esistere sebbene la fragilità del materiale non ne abbia permesso la conservazione. La tecnica assume particolare importanza in ambiente lagunare per una serie di concause: la prima è costituita dall'abilità degli artigiani nella lavorazione del cristallo. Come già ampiamente dimostrato da Hahnloser e Collareta, Venezia si afferma dalla fine del Duecento come uno dei maggiori centri di lavorazione del minerale.<sup>47</sup> Il genere artistico che meglio testimonia questa fervida produzione è costituito dalla croce. Tale tipologia di arredo liturgico si prestava bene all'utilizzo del materiale trasparente che, come visto, esprimevanella sua natura pura e limpida losplendore del divino. Un magnifico esemplare che chiarisce il grado di perizia raggiunto dagli artigiani veneziani intorno agli anni '80-'90 del XIII secolo è lacroce proveniente dall'abbazia di Chiaravalle oggiesposta nel Tesoro del Duomo di Milano.<sup>48</sup> Sul *recto* (fig. 21) essa mostra una superficie interamente rivestita da diaspro rosso abitata da microsculture a fusione che animano la scena della *Crocifissione* e bordata da una cornice in filigrana e pietre preziose. Sul *verso* (fig. 22) trova posto una serie di rilievi in argento dorato e sbalzato, protetti da lastre in cristallo. Quest'ultimo diventa poi nel corso del Trecento sempre più usato come "materiale da costruzione"<sup>49</sup> per gli assi delle croci. In particolare le loro terminazioni vengono intagliate secondo forme caratteristiche (trilobate, gigliacee, "a zampa") in uso per tutto il corso del secolo. La grande quantità di testimonianze, tutte schedate nel repertorio di Hahnloser, dimostra l'importanza rivestita dagli artigiani veneziani nella lavorazione del minerale trasparente che, secondo gli studi di Fiocco, essi riuscivano a procurarsi dalla Svizzera.<sup>50</sup> L'alto numero di committenze e la specificità delle tecniche impiegate fecero sì che i

---

<sup>46</sup> Quelli elencati nel precedente paragrafo sono i pezzi più significativi e noti. Regina Degen ricorda inoltre due ulteriori reliquiari di primo Trecento: uno di manifattura boema, conservato nell'abbazia cistercense di Marienstern in Sassonia e recante una miniatura nel cilindro in cristallo (cfr. *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marien*, catalogo della mostra (Panschwitz-Kuckau, Kloster St. Marienstern, 13 giugno – 18 ottobre 1998) a cura di J. Oexle, M. Bauer, Halle an der Saale 1998, pp. 167-168, n. 2.96); l'altro, presso il monastero di Strahov a Praga, dotato di due miniature sotto cristallo (cfr. E. POCHÉ, *Plenares vatojirske (Les plénaires provenant de la basilique Saint-Georges à Pragues)*, in Umeni, XX (1972), pp. 226-233). Entrambi sono citati in DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, p. 25.

<sup>47</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit, 1985, pp. 27-28 (con bibliografia); COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia* cit, 2003, p. 501.

<sup>48</sup> L. CASELLI, *La croce di Chiaravalle Milanese e le croci veneziane in cristallo di rocca*, Padova 2002.

<sup>49</sup> COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia* cit., 2003, p. 505.

<sup>50</sup> G. FIOCCO, *A proposito di occhiali e di cristalli*, in "Arte Veneta", X (1956), pp. 213-214: 213.

*crystallariis* staccassero dalla congregazione degli orefici, cui erano precedentemente affiliati, e si dotassero di un loro proprio statuto nel 1284, successivamente rifatto nel 1319 ed aggiustato con addizioni continue fino al 1330.<sup>51</sup> Tutte le attività artigianali veneziane, che a lungo si erano riunite in congregazioni a carattere prevalentemente religioso denominate *scholae*, nel corso del Duecento assunsero una regolamentazione di tipo principalmente economico diventando associazioni professionali.<sup>52</sup> Queste erano sottoposte ad una rigida sorveglianza da parte del governo che attraverso norme minuziose mirava a mantenerle nella posizione di istituzioni dotate di funzioni economiche, evitando che sviluppassero un'autonomia tale da influire, come nel caso delle corporazioni fiorentine, sul governo stesso. Se in un primo tempo le aggregazioni artigiane differivano per impostazione dalle scuole di devozione, dal XIII secolo i due istituti si unirono in un unico organismo denominato *arte* in cui era ancora forte il sentimento religioso che legava gli iscritti alla realizzazione di opere pie quali la partecipazione a cerimonie comunitarie tra artigiani esercitanti lo stesso mestiere.<sup>53</sup> Tutte le *arti* furono dotate di statuti (detti *capitularia*, *ordinamenta* o *statuta* in un primo tempo, successivamente chiamati *mariegole*, termine veneto derivato dal latino *matriculae*) da parte della magistratura competente, cioè l'ufficio dei Giustizieri, che aveva il compito di vigilare sui prezzi delle merci e sulle eventuali frodi. Dal 1261 l'ufficio venne diviso in due magistrature, la *Giustizia Civil Vecchia* (o semplicemente *Giustizia*) e la *Giustizia Civil Nuova* (che sorvegliava direttamente questa o quella corporazione d'arte). In seguito i giustizieri furono incaricati di nuovi compiti quali l'approvazione degli statuti corporativi, il giudizio nei casi di controversie sorte tra iscritti ad una o diverse arti, l'accoglimento del giuramento dei nuovi associati e la stesura di un registro ufficiale con tutte le ordinanze emanate nei confronti delle arti. Tali ordinanze venivano allegate al nucleo fondamentale dello statuto e andavano a costituire il *capitolare* o *mariegola* di ogni associazione.

Alcune norme valevano per tutte le arti: per esempio il numero degli iscritti non era chiuso, ma per essere ammessi si doveva sostenere un esame severo che fornisse una prova delle capacità professionali, oltre che di onestà e di doti morali del candidato. Non si potevano ammettere *garzoni* al di sotto dei dodici anni di età, il garzonato durava dai cinque ai sette anni, dopo i quali si accedeva alla qualifica di *lavorante* per uno o due anni. Infine per conseguire il titolo di maestro era necessario sostenere un nuovo esame, in seguito al quale si acquisiva il diritto di aprire una propria bottega e di tenere garzoni e lavoranti alle proprie

---

<sup>51</sup> Gli statuti dei cristallai sono editi in G. MONTICOLO, E. BESTA, *I Capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla giustizia e poi alla giustizia vecchia dalle origini al 1330*, III, Roma 1914, pp. 123-152.

<sup>52</sup> F. BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza 1981, pp. 13-16.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 14.

dipendenze. Per tutte le arti si esigeva il riposo nei giorni prescritti negli statuti e si richiedevano opere di pietà come la visita ai confratelli infermi, l'assistenza a quelli bisognosi e la partecipazione ai riti funebri. Il governo vigilava pure sulle relazioni tra maestri e operai, controllando per esempio che i dipendenti non venissero licenziati senza preavviso o che non abbandonassero il maestro per passare sotto il servizio di un altro. Vigeva inoltre il divieto di emigrare portando con sé i segreti del mestiere, che erano considerati patrimonio comune, mentre era favorita l'immigrazione di lavoratori forestieri in grado di portare nuovi apporti al progresso tecnico. Vi erano poi regolamentazioni specifiche per le diverse arti: dal capitolare redatto nel 1319 apprendiamo in particolare che i cristallai erano tenuti a *lavorar lialmente e a vender vero per vero e christallo per cristallo*.<sup>54</sup> La lavorazione del cristallo di rocca, minerale noto per la sua trasparenza e la sua lucentezza, era infatti molto importante per Venezia, ma nella stessa città si andava parallelamente sviluppando anche la produzione del vetro.<sup>55</sup> D'altra parte qualche contraffazione deve esserci stata, se i capitoli XII e XIII dello stesso statuto portano come titolo rispettivamente *De no far alguna cosa de vero che contraffazza a cristallo* e *De no comprar nì vender nì mandar fora ovra contraffatta*.<sup>56</sup> Per i trasgressori era previsto il pagamento di una multa, in particolare chi avesse falsificato l'arte fuori da Venezia e vi fosse poi ritornato non doveva sperare di esercitarvi di nuovo, salvo aver pagato una sanzione pecuniaria e dopo aver riparato il danno. Le norme fissate nel capitolare andavano tassativamente rispettate: per disincentivare ogni forma di contravvenzione si sanciva al capitolo V, del 16 febbraio 1311, *De far lezer ogno anno lo capitolare*<sup>57</sup> quattro volte davanti a tutti gli iscritti all'arte. Da tutto ciò si intuisce il valore che a Venezia rivestiva la produzione di oggetti in cristallo di rocca, regolamentata fin nei minimi dettagli.

L'affermazione in laguna di una ornamentazione così particolare è legata, oltre che alla perizia degli artigiani nella lavorazione del minerale, alla favorevole congiuntura di fattori culturali ed economici. In primo luogo Venezia, dopo la conquista di Costantinopoli nel 1204 da parte dei crociati da essa stessa capitanati, vede l'arrivo in laguna di un gran numero di reliquie e delle preziose opere di oreficeria bizantina che, assieme ad oggetti di epoca tardo antica, costituiscono il nucleo più antico del Tesoro di San Marco.<sup>58</sup> Si tratta di calici liturgici,

---

<sup>54</sup> MONTICOLO, BESTA, *I Capitolari delle Arti veneziane* cit., 1914, p. 139, capitolo X.

<sup>55</sup> L'invenzione del vetro cristallo, cioè perfettamente incolore, risale al 1450 circa ed inaugura la grande stagione rinascimentale di Murano. I vetrai lagunari, detti *fiolari*, si erano già riuniti in associazione nel 1224 e dal 1271 risultano dotati di proprio statuto. Per approfondimenti rimando a R. BAROVIER MENTASTI, *Il vetro veneziano*, Milano 1982.

<sup>56</sup> MONTICOLO, BESTA, *I Capitolari delle Arti veneziane* cit., 1914, capitoli XII-XIII.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 139, capitolo V.

<sup>58</sup> E' infatti in seguito alla quarta crociata che affluiscono a San Marco i tesori confiscati a Costantinopoli, tra cui i reliquiari che costituiranno il magnifico Tesoro della Basilica e i famosi cavalli. Per approfondimenti vedi R. GALLO, *Il Tesoro di San Marco e la sua storia*, Venezia 1967; *I cavalli di San Marco a Venezia* a cura di G.

coppe, icone e patene riccamente decorati che stimolano la creatività degli orefici veneziani. Molti di questi oggetti sono infatti decorati con la tipica forma dello smalto bizantino, il *cloisonné*. Tale decorazione si otteneva ricavando piccoli alveoli sulla superficie del metallo (molto spesso si trattava di oro) attraverso l'applicazione di striscioline dello stesso metallo che costituivano i contorni delle figure da rappresentare. Nelle cavità ottenute veniva in seguito colato lo smalto fuso che, una volta solidificato, dava un effetto quasi di mosaico, le cui tessere colorate risaltavano in contrasto con i listelli metallici dei bordi.<sup>59</sup> Il periodo di maggior raffinatezza e di espressività dello smalto bizantino si raggiunge in periodo comneno, quando l'estrema esilità dei *cloisons* e lo spessore minimo degli strati d'impasto davano splendidi effetti preziosi.<sup>60</sup> Gli esempi più eclatanti sono il calice di onice del Tesoro di San Marco (fig. 23) ed i grandi smalti comnени della Pala d'oro (fig. 24). Il dossale vero e proprio, che si ammirava in Basilica in occasione delle solenni feste liturgiche, fu ordinato dal doge Ordelafo Falier nel 1102. In seguito si dispose la realizzazione della cosiddetta pala feriale per ricoprire il sacro oggetto tutti gli altri giorni. La più antica è una tavola lignea dipinta dalla bottega di Paolo Veneziano tra il 1343 ed il 1345 ed attualmente conservata nel Museo della Basilica; l'attuale che si ammira sul lato posteriore della pala è di esecuzione quattrocentesca. L'esame della pala d'oro è di notevole complessità;<sup>61</sup> senza entrare troppo nel dettaglio si ricordano le tre diverse fasi di lavorazione: lo scomparto inferiore risale al dogato Falier (1102-1118) così come la disposizione degli smalti con le storie di San Marco lungo le cornici laterali, il gruppo centrale del Pantocrator, e quelli della cornice superiore con i sei diaconi e le feste cristologiche del calendario liturgico. In un secondo momento si provvede alla parte superiore del paliotto, con la serie delle sei feste bizantine e l'arcangelo Michele al centro,

---

Perocco e R. Zorzi, Milano, 1977; G. GALLIAZZO, *I cavalli di San Marco*, Treviso, 1981; G. PEROCCO, *Venise et le trésor de Saint-Marc*, in *Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 1984), a cura di D. Alcouffe, Milano 1984, pp. 5-33; *Il Tesoro di San Marco*, vol. 2: *Il Tesoro e il Museo*, a cura di H. Hahnloser, Firenze 1971.

<sup>59</sup> P. L. FANTELLI, *Lo smalto: tecnica e storia*, in *L'arte dello smalto. Paolo de Poli*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 13 ottobre – 20 novembre 1984), Padova 1984, disponibile in rete all'indirizzo <http://www.dei.unipd.it/~depoli/PDPdoc/fantelli.html>. Per approfondimenti sui *cloisonné* bizantini rimando a S. BETTINI, *Le opere d'arte importate a Venezia durante le crociate*, in *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, atti delle giornate di studio, Venezia, Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, 23-27 maggio 1964, Firenze 1965, pp. 159-190: 161-162; G. MARIACHER, *Smalti e oreficerie*, in *La storia di Venezia. Temi*, volume 2, *Arte*, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, pp. 907-937: 907; E. SPEEL, *Dictionary of Enamelling. History and techniques*, Aldershot 1998, voci *Byzantine enamels* (pp. 17-18) e *Cloisonné enamels* (pp. 30-31).

<sup>60</sup> BETTINI, *Le opere d'arte importate a Venezia* cit., 1965, p. 161.

<sup>61</sup> La prima monografia dedicata al prezioso manufatto è di W. F. VOLBACH, *La Pala d'oro (Il Tesoro di San Marco)*, volume 1), Firenze 1965, aggiornata e riedita per il nono centenario della dedicazione della basilica avvenuta nel 1094 all'epoca del doge Vitale Falier: H. HAHNLOSER, R. POLACCO, *La pala d'oro*, Venezia 1994. Nello stesso anno ha luogo a Venezia un Convegno internazionale di studi in cui emergono nuovi interessanti contributi, tra cui R. POLACCO, *La Pala d'oro di San Marco dalla sua edizione bizantina a quella gotica*, in *Storia dell'arte marciiana: sculture, tesoro, arazzi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994) a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 368-379.

probabilmente recate a Venezia da Costantinopoli dopo il saccheggio del 1204. Infine l'ultimo intervento è quello compiuto per volere del doge Andrea Dandolo tra il 1343 ed il 1345, quando si decide di inquadrare il complesso entro cornici ad arcate e di disseminarlo di pietre preziose e gemme che ancor oggi lo fanno rifulgere.

Gli artigiani veneziani, affascinati dalla visione dei cloisonné bizantini, iniziarono dapprima ad imitare tali capolavori come nella stessa pala d'oro o nella mitria di Linköping (Stoccolma, Museo Storico di Stato, inv. 2930). Ma le celle degli smalti veneziani risultarono più grosse e gli impasti vetrosi più radi, il colore era più greve e si perse l'effetto di trasparenza degli originali costantinopolitani.<sup>62</sup> Ben presto nacque però la geniale intuizione di sostituire lo smalto con miniature protette da lastre di cristallo di rocca che dessero il medesimo effetto di lucentezza e di brillantezza del colore. Con questo tipo di oggetti Venezia di fatto si pose, per usare la celebre definizione del cardinal Bessarione, *quasi alterum Byzantium*.<sup>63</sup> Se prima del 1204 la Repubblica veneziana aveva infatti guardato a Bisanzio con il rispetto dovuto ad una suprema autorità, dopo la sua conquista si appropriò di quella *auctoritas* ponendosi essa stessa come una nuova Bisanzio e sostituendola come centro di produzione artistica.

Le miniature sotto cristallo divennero per le committenze ecclesiastiche e nobiliari una sorta di *status symbol* molto richiesto. La creazione di oggetti così preziosi ed originali dimostra il desiderio da parte di Venezia di ricondursi allo splendore dell'arte bizantina, attraverso forme che fossero tuttavia capaci di esprimere la vitalità della propria cultura artistica a cavallo tra il XIII ed il XIV secolo. Queste miniature venivano poste a decorazione di oggetti votati principalmente al culto quali croci realizzate in cristallo di rocca e metalli preziosi, reliquiari, altari portatili, dittici, trittici e tessuti liturgici; non mancavano tuttavia suppellettili destinate ad un uso profano, come testimonia la conservazione di un doppio tavoliere da gioco. Alla lavorazione di simili oggetti cooperavano diversi artigiani: *crstellarii*, intagliatori di pietre, miniatori ed orafi. La produzione sontuaria veneziana rimpiazzò non solo quella bizantina, ma anche quella del nord Europa, da cui pure aveva tratto insegnamento.

Da sempre aperta alle innovazioni introdotte nelle celebri oreficerie reno-mosane, Venezia apprende dai suddetti centri la realizzazione della filigrana, di cui farà ampio uso nella seconda metà del XIII secolo.<sup>64</sup> Gli artigiani lagunari misero a punto una tecnica, basata sull'impiego

---

<sup>62</sup> BETTINI, *Le opere d'arte importate a Venezia* cit., 1965, p. 162.

<sup>63</sup> G. MARIANI CANOVA, *Venezia "quasi alterum Byzantium": dai manoscritti miniati "mediterranei" al legato del cardinal Bessarione*, in *Venise et la Méditerranée*, Atti del convegno, Parigi, Auditorium Colbert, 30-31 ottobre 2008, a cura di S. G. Franchini, G. Ortalli, G. Toscano, Venezia 2011, pp. 13-43.

<sup>64</sup> H. HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, in *Il Tesoro di San Marco* cit., 1971, pp. 131-138: 131. Nel XIII secolo la filigrana era diffusa anche in altri centri dell'Occidente e nell'Italia stessa, come si evince in MARIACHER, *Smalti e oreficerie* cit., 1995, p. 912, ma gli esemplari più raffinati erano realizzati nei centri del Reno e della Mosa, con cui Venezia era in contatto.



di fili sottilissimi disposti a formare spirali o intrecci, così peculiare da essere denominata nei documenti contemporanei *opus veneciarum*, *opus venetum ad filum* o *de opere venetico ad filum*.<sup>65</sup> Citando le parole di Hahnloser, “tale «monopolio» di Venezia è tanto più sorprendente in quanto si tratta di una vera e propria usurpazione: [...] questa «filigrana veneziana» non è altro che una perfetta imitazione di quella della regione reno-mosana [...] e verrà sviluppata in una fiorente industria con larga esportazione”.<sup>66</sup> Tali modelli si potevano apprezzare nel Tesoro di San Marco: la doppia croce commissionata da Enrico II imperatore di Bisanzio nel 1206 a Maestro Gerardo,<sup>67</sup> la tavola in argento con la Maestà del 1240 circa<sup>68</sup> ed i resti di una croce in cristallo di rocca in origine decorata con filigrana, perle e pietre preziose.<sup>69</sup> Sulla base delle testimonianze visibili e dalla lettura di una preziosa fonte per la terminologia aurificaria specifica adottata a fine Duecento, il dettagliato inventario del tesoro papaleredatto all’epoca di Bonifacio VIII,<sup>70</sup> lo studioso tedesco individua vari stadi della lavorazione a filigrana veneziana, cui corrispondono diverse denominazioni. Il primo grado è costituito dalla filigrana semplice a palline, il cosiddetto “*laboratum ad filum de opere Venetico*”. Con questo termine si indica una lavorazione a spirali metalliche al centro delle quali sono poste delle semplici palline. Si tratta di sferette che si formano in modo naturale dalla fusione del metallo, tale tecnica è una delle più antiche usate in oreficeria. Nel Tesoro di San Marco la si trova nell’ampolla di onice, nella navicella di vetro di rubino e nell’icona con lapislazzuli (fig. 26).<sup>71</sup> Il secondo grado è quello della filigrana arricchita dalla presenza di foglie e fiori, definita nell’inventario “*laboratum de opere Venetico duplici ad folia*”. In essa mezze palmette eseguite a sbalzo oppure foglie di trifoglio ricoprono i punti dove sporgono le volute mentre alcune rosette a palline ornano il centro della spirale. Ne fa uso il Maestro dell’anfora di cristallo del tesoro di San Marco per decorare il coperchio dell’oggetto.<sup>72</sup> Il terzo stadio è quello della filigrana con frutta, “*de opere ad vites et folia cum rosulis*”. Essa si presenta come il precedente tipo, ma è incrementata dall’inserzione di frutti eseguiti con filo di metallo attorcigliato che prendono l’aspetto di pigne o di grappoli d’uva. La si ammira nella tavola col busto di San Michele (fig. 27), nel vaso a boccia di cristallo e nella brocca di

<sup>65</sup> H. R. HAHNLOSER, *Scola et artes cristellariorum de Veneciis 1284-1319 Opus venetum ad filum*, in *Venezia e l’Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell’arte, Venezia, 12-18 settembre 1955, Venezia 1956, pp. 157-165; D. GABORIT-CHOPIN, *Les filigranes vénitiens*, in *Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d’Exposition du Grand Palais, 1984), a cura di D. Alcouffe, Milano 1984, pp. 233-236.

<sup>66</sup> HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV* cit., 1971, p. 131.

<sup>67</sup> *Ibidem*, tavv. CXVII-CXVIII.

<sup>68</sup> *Ibidem*, tavv. CXX-CXXI.

<sup>69</sup> *Ibidem*, tav. CXIX.

<sup>70</sup> *Inventaire du Trésor de Saint Siège sous Boniface VIII (1295)*, a cura di E. Molinier, Paris 1888.

<sup>71</sup> HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV* cit., 1971, p. 133.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

alabastro del tesoro marciano.<sup>73</sup> L'ultimo grado individuato da Hahnloser è infine il più caratteristico: si tratta infatti di un lavoro a ornamenti vegetali ed animali a traforo senza filo di filigrana descritto come "*laboratum ad bestias et folia*". L'originale Maestro del reliquiario di San Giorgio (fig. 28), che compare nell'inventario del 1325 del Tesoro di San Marco, sostituisce la filigrana con questo particolare procedimento che vede l'uso di listelli cesellati disposti secondo il tipico andamento a spirale della filigrana vera e propria. Eppure il centro delle volute è ora formato da grosse rosette di smalto variopinto e da calici di fiori con busti. Questa lavorazione con ornamenti saldati, che nel reliquiario marciano raggiunge il vertice per qualità ed originalità di soluzioni, contrariamente a quanto affermato da Hahnloser non dipende dalla filigrana ma costituisce un procedimento orafico a sé stante. Esso prende il nome di *opus duplex* ed è attestata in una serie di altri lavori veneziani individuati da Irene Hueck.<sup>74</sup> Le opere più precoci sono costituite da un gioiello rinvenuto nella tomba presso il Duomo di Palermo della già regina d'Ungheria, ed in seguito imperatrice, Costanza d'Aragona (morta nel 1222, quindi sicuramente anteriore a tale data) conosciuto grazie ad una rappresentazione del XVIII secolo;<sup>75</sup> una croce di fine XIII secolo derivata da un diadema del 1239 (con aggiunte di metà Duecento) nel tesoro della Cattedrale di Cracovia (fig. 29); una corona già nella cattedrale di Siviglia di cui resta una foto ottocentesca<sup>76</sup> ed un'altra appartenente al cosiddetto reliquiario di San Sigismondo proveniente dalla Cattedrale di Plozk e conservato al Museo Nazionale di Varsavia (fig. 30). Le più tarde, da collocare al secondo quarto del XIV secolo, sono poi una brocca in cristallo nella chiesa di San Venceslao ad Alt-Bunzlau presso Praga (fig. 31), un'ampolla nella chiesa di San Lamberto a Düsseldorf<sup>77</sup> ed il reliquiario delle Sacre Spine nel Tesoro della Basilica di San Marco (figg. 32-33). A cavallo tra i due raggruppamenti sta infine la realizzazione, sul chiudersi del Duecento o nel primissimo Trecento, del reliquiario di Charroux<sup>78</sup> (fig. 34) e della croce di Pistoia (fig. 35), nei quali le spirali piatte della lavorazione a traforo si circondano di medaglioni e di uccelli in volo. Lo studio di Hueck, benché datato, è ancor oggi un caposaldo fondamentale per la conoscenza dell'*opus duplex*. A questo si è unito di recente un contributo di Takács,<sup>79</sup> che ha aggiunto

---

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> I. HUECK, *De opere duplici venetico*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII (1965/66), 1/2, pp. 1-30.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 12 fig. 12; F. DANIELE, *Il sarcofago dell'imperatore, 2, I regali sepolcrali del Duomo di Palermo riconosciuti e illustrati*, Palermo 2002 (facsimile della riproduzione della Stamperia Reale di Napoli del 1859), p. 82.

<sup>76</sup> HUECK, *De opere duplici* cit. 1965, p. 10 fig. 10.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 5 fig. 2.

<sup>78</sup> Cfr. cat. 13.

<sup>79</sup> I. TAKÁCS, *Opus duplex in der Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts und die höfische Kultur*, in "Ars Decorativa", XXVI (2008), pp. 7-37. Ringrazio Manlio Mezzacasa, che sta svolgendo un dottorato di ricerca

ulteriori tasselli alla lista di testimoni della tecnica, tra cui una fibula al Victoria & Albert Museum di Londra (inv. 529-1893, fig. 37). Lo studioso sembra però discostarsi dall'idea della paternità veneziana della tecnica, proponendo per molti una provenienza ungherese e ricercandone le origini nella cultura bizantina di XII secolo.

Tornando alla filigrana veneziana, da cui si era partiti, è il caso di definirla uno splendido caso di "riqualificazione" adottata dagli orefici lagunari: abili nel ricercare i modelli più raffinati da emulare, da Bisanzio come dalla zona reno-mosana, essi riuscirono ad elaborare elementi di novità con i quali non solo differenziarsi ma anche porsi come *leader*.

La miniatura veneziana sotto cristallo è parimenti esemplificativa di questo processo: una tecnica vista già in uso in alcuni centri d'Oltralpe venne riconsiderata sulla base dello splendore che essa poteva dare, simile a quello dei *cloisonné* bizantini, finendo per diventare un prodotto d'élite molto richiesto. Negli oggetti in cui essa è applicata ricorre una serie di motivi-firma, ognuno dei quali permette di precisare con maggior certezza la loro provenienza lagunare. Gli esemplari duecenteschi vedono spesso l'adozione della filigrana, di cui si è appena detto. La si trova del tipo con terminazioni a pallini nei preziosi oggetti custoditi nei monasteri del monte Athos,<sup>80</sup> nel trittico d'Alba Fucense,<sup>81</sup> nel reliquiario della Basilica di San Nicola a Bari<sup>82</sup> e nella coppia di candelabri dello stesso tesoro che probabilmente in origine erano dotati di miniature sul basamento.<sup>83</sup> Vertice assoluto è però il dittico di Berna, ove essa si complica in ampie volute all'interno delle quali sono inserite perle e pietre preziose a *cabochon* come corniole, giade, smeraldi e turchesi (fig. 38). Alla lavorazione dell'oro in filo ritorto si accosta pure il particolare procedimento di invenzione lagunare dell'*opus duplex*, attestato nell'ambito degli oggetti con miniature sotto cristallo nel piede del reliquiario dell'Abbazia di Saint Sauveur a Charroux in Francia. Il motivo decorativo con intreccio di pietre incastonate ed elementi animali realizzati a sbalzo che si innesta sul liscio piano di base del piede è presente, come visto, in altri esempi di oreficeria veneziana tardoduecentesca, tra cui la già citata croce di Pistoia ed il reliquiario di san Nicola a Praga<sup>84</sup> (fig. 36).

Altre caratteristiche delle prove realizzate a Venezia sono l'uso di colori vivaci, l'applicazione di lamina d'oro sul fondo e la guarnizione di alcuni particolari con minuscole perle. Queste

---

presso l'Università di Padova sull'oreficeria liturgica a Venezia tra il 1325 ed il 1475 circa, per la gentile segnalazione dell'articolo.

<sup>80</sup> Cfr. catt. 1-3; 6.

<sup>81</sup> Cfr. cat. 7.

<sup>82</sup> Cfr. cat. 12.

<sup>83</sup> Cfr. app. A.

<sup>84</sup> F. KIRCHEWEGER, in *Omaggio a San Marco: tesori dall'Europa*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 – 25 febbraio 1995), a cura di H. Fillitz, G. Morello, Milano 1994, p. 204 n. 87.

ultime sottolineano spesso i nimbi dei personaggi sacri, secondo un uso già in atto negli smalti bizantini, ma sono talvolta anche disposte a piccoli fiori per impreziosimento dello sfondo, come si ravvisa ad esempio nella *Crocifissione* della croce di Pisa (fig. 39).<sup>85</sup> Talvolta, negli oggetti più pregiati, alle perline vengono affiancate piccole pietre colorate rosse e verdi ad impreziosire ulteriormente la decorazione: esse si ammirano nella croce di Assisi<sup>86</sup> o, ancora una volta, nel celebre dittico svizzero (fig. 38), capolavoro assoluto della produzione. Un'ulteriore peculiarità rispetto agli esemplari precedenti è l'aumento, negli oggetti veneziani, dello spazio destinato alle miniature, che rende possibile la rappresentazione di una quantità più cospicua di scene. Esse arrivano a superare la ventina nel dittico di Chilandar,<sup>87</sup> e ciò offre ai miniatori la possibilità di narrare più dettagliatamente il ciclo della *Passione di Cristo*. I riquadri raggiungono talora dimensioni notevoli: anche in questo caso l'esempio più lampante è quello del già menzionato dittico bernese, dove gli episodi si arricchiscono attraverso minuziose rifiniture. Spesso le oreficerie con miniature applicate mostrano inoltre la combinazione tipicamente veneziana con il diaspro rosso, varietà di quarzo dalla vivace colorazione ricercata come pietra semi-preziosa anche per il significato cristologico ad essa connesso (la tonalità alluderebbe infatti al sangue sgorgato dal costato di Cristo).

In taluni casi avviene poi la compresenza di smalto e miniatura sotto cristallo. Quest'ultima appare dunque legata da un duplice legame con la lucente tecnica su base vetrosa: nata per emulare gli effetti del *cloisonné* bizantino, essa arriva ad affiancare differenti tecniche di smalto che si erano nel frattempo sperimentate nelle botteghe lagunari. In alcuni oggetti compare infatti lo smalto traslucido, che rientra nella categoria dello smalto dipinto. Esso si ottiene incidendo a bassorilievo la lastra metallica, perlopiù in argento oppure in oro, e applicando sul disegno uno strato di smalto trasparente.<sup>88</sup> Felice invenzione senese attribuita agli ultimi decenni del Duecento in relazione all'opera di Guccio di Mannaia,<sup>89</sup> lo smalto traslucido si diffuse in area veneta durante la prima metà del Trecento. Molti degli studi dedicati all'argomento hanno tralasciato l'aspetto dello sviluppo della tecnica in ambiente lagunare,<sup>90</sup> di cui si è sinora occupata solo Giordana Mariani Canova.<sup>91</sup> Come ben indagato

---

<sup>85</sup> Cfr. cat. 10.

<sup>86</sup> Cfr. cat. 27.

<sup>87</sup> Cfr. cat. 6.

<sup>88</sup> FANTELLI, *Lo smalto* cit., 1984, cfr. nota 59.

<sup>89</sup> Il calice liturgico di Guccio di Mannaia, nel Tesoro della basilica di Assisi, si data tra il 1288 e il 1292 in riferimento al pontificato di papa Niccolò IV, committente dell'opera. Per approfondimenti vedi E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze, 1998, pp. 8-58.

<sup>90</sup> L'importante repertorio di Gauthier sugli smalti europei dall'epoca carolingia fino all'alba del Rinascimento insiste sul primato tecnico di Siena e si limita a citare il reliquiario del braccio di San Giorgio del tesoro marciano come opera di un orafo senese trapiantato in laguna, cfr. M. M. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*,

dalla studiosa, i primi contatti avvennero tra il primo ed il secondo quarto del secolo mediante la visione sia di pezzi importati che eseguiti localmente da maestranze senesi. È il caso degli smalti applicati al reliquiario del braccio di San Giorgio (fig. 28), eseguiti poco prima del 1325 da un raffinato artigiano giunto da Siena in laguna per sperimentare la recente innovazione.<sup>92</sup> Una volta acquisiti i procedimenti, gli stessi orafi veneziani si cimentarono nella produzione di una serie di oggetti che, seppur circoscritta, “mostra un’identità stilistica ben caratterizzata ed un livello qualitativo senz’altro valido”.<sup>93</sup> Tra essi merita una speciale menzione la croce di Assisi del 1335 circa, impreziosita lungo gli assi mediante placchette quadrilobe smaltate che vedono raffigurati i simboli dei quattro *Evangelisti*, *San Pietro*, *San Paolo*, un *santo* ed un *vescovo* non identificati (figg. 40-47) dal sostrato ancora bizantineggiante ma unito ad una “fermezza d’intaglio di sapore toscano”.<sup>94</sup> Gli smalti assisiati, così come quelli anteriori (1320 circa) dell’altare di Malta<sup>95</sup> (figg. 48-61), si discostano dagli stilemi tipicamente senesi quali i riccioli delicatamente definiti e gli occhi allungati e anzi mostrano un disegno prettamente lagunare. Già dal terzo decennio del Trecento, perciò, anche gli artigiani veneziani dovevano padroneggiare con perizia la tecnica dello smalto traslucido.<sup>96</sup>

La produzione veneziana di miniature sotto cristallo, con tutte le caratteristiche sin qui delineate, prosegue ininterrottamente per circa un secolo. Ciò fa sì che, a differenza delle sporadiche attestazioni degli altri centri settentrionali viste nel paragrafo precedente, essa si configuri come una manifattura di rilievo ed in continuo aggiornamento di forme e di stile, attenta ai diversificati gusti della committenza che si proponeva di soddisfare, per ampliare il più possibile i propri mercati commerciali.

---

Fribourg 1972, p. 232; un contributo di Fritz si occupa invece della diffusione dello smalto traslucido nell’Europa centrale nel corso del XIV secolo, cfr. J. M. FRITZ, *Goldschmiedekunst und Email des 14. Jahrhunderts in Mitteleuropa*, in *Studi di oreficeria*, a cura di A. R. Calderoni Masetti, supplemento al n. 95 di “Bollettino d’arte”, 1997, pp. 99-106; infine il catalogo delle oreficerie senesi redatto da Cioni nel 1998 affronta la problematica dello smalto traslucido ma non discute di un possibile trasferimento di maestranze toscane in ambito veneziano, cfr. CIONI, *Scultura e smalto nell’oreficeria senese* cit., 1998.

<sup>91</sup> G. MARIANI CANOVA, *Presenza dello smalto traslucido nel Veneto durante la prima metà del Trecento*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, classe di Lettere e Filosofia, serie III, XIV (1984), 2, pp. 733-755. L’intervento è stato presentato alla giornata di studio sul tema degli smalti traslucidi italiani tenutasi a Pisa il 23 maggio 1983.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 734.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 733.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 750.

<sup>95</sup> Cfr. cat. 20.

<sup>96</sup> Esso compare pure nella croce di Tongeren (cat. 28), più o meno coeva all’esemplare di Assisi, e nei quattro riquadri con gli *Evangelisti* di una coperta di Evangelionario presso il Tesoro marciano (cfr. HAHNLOSER, *Il Tesoro di San Marco* cit., 1971 pp. 49-50 n. 37, tav. XXXVII). In altri oggetti con miniature sotto cristallo sono attestate ulteriori tipologie di smalto, quali lo *champlevé* su fondo blu opaco (reliquiario di Charroux, cat. 13) e lo smalto *de plique* (croce di Allariz, cat. 19). Per queste due ultime prove non è ancora del tutto chiaro se si tratta di prodotti veneziani pensati per accompagnare la miniature già a partire dalla genesi dei manufatti oppure frutto di rimaneggiamenti successivi da parte di botteghe locali.

Gli artigiani che lavorarono alla realizzazione di oggetti di oreficeria con miniature sotto cristallo nella Venezia tra seconda metà del Duecento e prima metà del Trecento riuscirono infatti a creare una vera e propria specificità culturale spendibile a livello economico attraverso i traffici marittimi della classe mercantile: appropriandosi di una tecnica già in uso presso centri nordeuropei e reinterpretandola in chiave preziosa ad emulazione degli splendidi smalti bizantini diedero origine ad una produzione esclusiva che diventa simbolo essa stessa di quel *mundus alter*<sup>97</sup> che doveva essere la civiltà veneziana del periodo. Come già accennato, un aspetto importante che dovette incidere non poco sulla diffusione di opere realizzate con questa tecnica particolare è quello commerciale: lo sviluppo delle miniature sotto cristallo, così come quello delle arti applicate in genere, appare in questo periodo connesso alla creazione da parte di Venezia di un sistema di commercio grazie al quale i suoi mercanti fungevano da mediatori tra il Mediterraneo orientale e l'Occidente in termine di scambi non solo economici, ma anche artistici e culturali.<sup>98</sup> La città marinara poteva avvalersi di una potente flotta mercantile dedita al commercio e all'esportazione di beni di lusso, che rese le miniature sotto cristallo facilmente disponibili e pertanto molto richieste. Il commercio di oggetti in cristallo, in particolare, risulta documentato già dalla seconda metà del Duecento. Era un mercato esclusivo e molto lucrativo, di cui abbiamo dimostrazione nel testamento di un mercante veneziano, Pietro Viglione o Vioni, redatto a Tauris (Persia) il 10 dicembre 1264.<sup>99</sup> Vioni proveniva da una famiglia di mercanti: già il padre Vitale, che visse fino al 1285, nutriva infatti forti interessi commerciali con l'Oriente. Nel suo testamento, Pietro menziona la merce che stava portando ed annota attenti provvedimenti circa la vendita di essa in caso di decesso. Aveva con sé tessuti, ma anche, e la sua posizione ordinaria di mercante suggerisce come ciò fosse abbastanza usuale, numerosi oggetti di cristallo decorati con diaspro, argento dorato e perle. L'apertura del documento, dopo la consueta formula testamentaria, recita: “*Jabeo I tauleri dopio da ghocare – a taule, e le taule de quello tauleri. lo tauleri e le taule lavorate de christallo e di diaspado edargiento, e di pietre e di perle. Ed ancho abeo I altro – tauleri dopio da ghocare da luno lato a scachi et da latro amarelle. la quale tauleri este lavorato di cristallo e di diaspado e di argento e di petre – e di perle. e li scachi e le marelle sono di christallo. e di diaspado e questi II tauleri sorascritti sono mezi di*

<sup>97</sup>F. PETRARCA, *Familiarum rerum libri*, libro XXIII, lettera XVI: “*si rite olim a me ipso mundus alter Venetia dicta est*” (se giustamente io stesso chiamai Venezia un altro mondo); IDEM, *Seniles*, libro IX, lettera I: “*urbem longem dissimilem coeteris, atque ego dicere soleo orbem alterum*” (una città molto diversa da tutte le altre che io sono solito chiamare un altro mondo).

<sup>98</sup>A. E. LAIOU, *Venice as a centre of trade and of artistic production in the thirteenth century*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 10-18 settembre 1979) a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 11-26: 11.

<sup>99</sup>*Testamento di Pietro Vioni Veneziano fatto in Tauris (Persia) MCCLXIV, X Dicembre*, in “Archivio Veneto”, XIII (1883), tomo 26, pp. 161-165.

*mio padre ser vitale veglone e mezi di ser mafeo – miglano da Venesia (sic)*”.<sup>100</sup> Aveva dunque ben due tavolieri da gioco, che dovevano essere molto simili a quello ancor oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna<sup>101</sup> e forse anche più preziosi, ma trasportava altresì oggetti destinati ad un uso liturgico. Più avanti si legge infatti “*et ancho abeo candelieri II di christallo lavorati cho – margiento, li quali candelieri sono di ser marchio eviso venesiano. et ancho abeo I chopo choperchiata di christallo lavorata chon argiento e cho pietre – e cho perle e II altre cope di christallo lavorate con argiento. e cho pietre e cho perle. le qual III cope sorascrete sono di ser paulo dandolo venesiano. e di li suoj – chopagnoni (sic)*”.<sup>102</sup> Portava tutte queste cose da Venezia e fissò le condizioni della vendita a partire da un prezzo minimo: ciò indica che essi dovevano essere molto costosi. Non è sicuro che essi fossero prodotti a Venezia, ma ciò può essere ragionevolmente supposto poiché altrimenti Vioni ne avrebbe indicato la provenienza. Questa testimonianza è importante perché stabilisce la precoce fioritura di oggetti in cristallo di rocca e fa vedere come la loro produzione fosse volta al commercio anche di lunga distanza.

Purtroppo non rimangono molti documenti coevi in cui gli oggetti con miniature sotto cristallo fossero citati. Il testamento di Vioni riferisce di oggetti in cristallo, ma non parla nello specifico di miniature. Dai rari inventari superstiti si evince come non esistesse una terminologia specifica per descriverle, anzi in taluni casi esse venivano confuse con gli smalti. L’inventario del 1361 del Tesoro della Basilica di San Nicola a Bari descrive con le seguenti parole il reliquiario con miniature:<sup>103</sup> “*Tabernaculum unum ad modum coppe cohoptum de argento deaurato cum smaltis lapidi bus magnis et parvis in pede et circumcirca pomum cohoptum et in summitate ipsius tabernaculi est quidam ymago angelica, ponderis librarum quatuor et uncie unius*”.<sup>104</sup> Nel già menzionato inventario del tesoro della Santa Sede all’epoca di Bonifacio VIII (1295) compaiono “*unum urceum de opere Venetico ad filum cum diversis imaginibus sub cristallis et diversis lapidibus praxininis, zaffirinis et granatinis*”,<sup>105</sup> ed “*unum urceum de argento deauratum cum manico et coperculo et quibusdam rotis relevatis in quibus sunt figure sub cristallo, cum lapidi bus nichilinis et calcidoniis*”<sup>106</sup> che molto probabilmente fanno riferimento alla tecnica veneziana. Il redattore dell’inventario è

<sup>100</sup> *Testamento di Pietro Vioni* cit., 1883, p. 163.

<sup>101</sup> Cfr. cat. 31.

<sup>102</sup> *Testamento di Pietro Vioni* cit., 1883, p. 164.

<sup>103</sup> Cfr. cat. 12.

<sup>104</sup> Pergamena angioina N 23 del 5 febbraio 1361, vedi *Codice diplomatico barese*, vol. XVIII: *Le pergamene di San Nicola di Bari. Periodo angioino (1343-1381)*, a cura di F. Nitti Di Vito, Trani 1950, n. 74 pp. 132-133, art. 15.

<sup>105</sup> *Inventaire du Trésor du Saint Siègect.*, 1888, p. 17 n. 91.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 19 n. 103. L’autore ritiene che si tratti di *verre egglomisé*, che però alla voce 722 dello stesso inventario è definito “*vitro ad aurum*”.

molto preciso nelle spiegazioni, ma non ci si può purtroppo avvalere del confronto diretto con l'opera descritta. Solo la crocedi Assisi è ricordata in un elenco del tesoro compilato nel 1338; in esso si parla di “*una crux de cristallo, sollempnis et magna, cum ymagine Crucifixi ex una parte et ex altera beate Virginis, ornata de argento, cum pede de diaspero et cristallis cum multis ymaginibus, de opere veneto*”.<sup>107</sup> Anche i due candelieri esaminati in appendice<sup>108</sup> sono descritti come “*duo alia candelabra de cristallo, ornata argento deaurato, de opere veneto, cum figuris*”.<sup>109</sup> Tali descrizioni, ripetute pressoché invariate anche negli inventari del 1370 e del 1473,<sup>110</sup> provano la mancanza di un lessico adatto a configurare la tecnica, cui si tentava di sopperire con la semplice constatazione di una decorazione “*cum figuris*”.

Gli oggetti assisiati appartengono all'ultima fase artistica della miniatura sotto cristallo: oltre la metà del Trecento la loro produzione non è più richiesta e cessa di avere seguito. Probabilmente, ma si tratta solo di un'ipotesi, l'originale tecnica lagunare risentì della diffusione dello smalto traslucido senese, che per il rinnovato senso di trasparenza e di leggerezza si adattava meglio ai gusti di un'attenta e ricercata committenza. Le più alte prove di oreficeria senese, tra cui il famoso reliquiario del Corporale del duomo di Orvieto,<sup>111</sup> indussero forse gli artigiani lagunari ad accantonare la miniatura sotto cristallo per orientarsi verso diverse e più aggiornate soluzioni.

### **2.3 Da Venezia alla penisola: manifatture centro italiane**

L'eco dell'importanza assunta dalla tecnica a Venezia dovette sentirsi pure nell'Italia centrale, dove si conservano due pezzi pure decorati con miniature sotto cristallo. Questi infatti non presentano caratteristiche che permettano di ricondurli all'ambiente lagunare, ma sono piuttosto opera di manifatture locali.

Il primo oggetto è un **reliquiario in forma di tabernacolo** (fig. 62) conservato nella **Pinacoteca di Castiglion Fiorentino** presso Arezzo.<sup>112</sup> Proveniente dalla chiesa di San Francesco, esso si presenta come una piccola tavola rettangolare cuspidata dall'anima lignea, sulla quale sono applicati numerosi castoni di dimensioni variabili con gemme colorate a

---

<sup>107</sup> L. ALESSANDRI, F. PENNACCHI, *I più antichi inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi (1338-1473)* (Bibl. Com. di Assisi, cod. 337), estratto dal periodico “Archivum Franciscanum Historicum”, VII (1914), 1-2, Quaracchi 1914, p. 12 n. 27.

<sup>108</sup> Cfr. app. B.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 14 n. 67.

<sup>110</sup> Per una più approfondita disamina dei dati documentari rimando alle rispettive schede di catalogo.

<sup>111</sup> Attribuito a Ugolino da Vieri e realizzato tra 1337 e 1338, per ulteriori informazioni vedi CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese* cit., 1998, pp. 469-621.

<sup>112</sup> P. TOESCA, *Il Medioevo*, II, Torino 1927, p. 1160; D. GALOPPI, *Guida alla Pinacoteca di Castiglion Fiorentino*, Montepulciano 2000, pp. 57-58.



taglio *cabochon*. Nel frontone sommitale spicca al centro la pergamena sotto cristallo raffigurante la *Crocifissione*, con Cristo tra i due dolenti che si stagliano contro un fondo blu delimitato da sottili biaccature a piccoli girali. Sotto e a fianco si aprono diciotto comparti rettangolari e due triangolari contenenti reliquie, avvolte in pezzi di stoffa ed esibite unitamente a iscrizioni che individuano i nomi dei Santi cui i sacri frammenti fanno riferimento. Il tabernacolo fu probabilmente realizzato sul finire del XIII secolo: la struttura cuspidata trova infatti ulteriori attestazioni in territorio umbro, in particolare in un oggetto pressoché coevo custodito nel museo Civico di Gubbio.<sup>113</sup> Anche l'analisi stilistica della miniatura, sicuramente concepita sin dall'origine per il manufatto, si accorda con la datazione proposta e mostra stilemi tipici delle botteghe umbre di tardo Duecento.<sup>114</sup>

Il secondo si trova ad **Offida** (Ascoli Piceno) presso il **monastero benedettino femminile di San Marco** ed è comunemente ritenuto frutto di artigianato locale del XIV secolo.<sup>115</sup> Si tratta di una **croce** in argento dorato e cristallo dalle misure contenute (32 x 29 cm) che mostra sul *recto* (fig. 63) quattro miniature sotto cristallo nelle terminazioni dei bracci, ognuna rappresentante un *Evangelista* con sembianze umane e recante in mano il proprio Vangelo. Il *verso* ricalca le medesime forme decorative, ma prevede l'inserzione di reliquie e relative iscrizioni al posto delle pergamene. La semplice lavorazione in lamina metallica decorata a stampi, posta a copertura della struttura lignea, è arricchita dalla presenza di pietre e di piccoli pomelli in cristallo fissati mediante chiodi lungo tutto il profilo degli assi.

Da ultimo si cita brevemente un oggetto problematico, non più conservato e per il quale si dispone solo di vecchia documentazione fotografica in bianco e nero: l'**altare portatile** attualmente di **ubicazione ignota**, già nella **collezione del conte Georges d'Aviau de Piolant a Poitiers** (fig. 64).<sup>116</sup> Il dittico di piccolo formato (29 x 23 cm) fu acquistato, secondo quanto riportato da Barbier de Montault,<sup>117</sup> a Roma nel 1865 dal conte francese ed è caratterizzato su ciascuna delle due ante da un'immagine centrale rettangolare. A sinistra è

---

<sup>113</sup> GALOPPI, *Guida alla Pinacoteca* cit., 2000, p. 57.

<sup>114</sup> Galoppi sostiene che la formazione del miniatore avvenne nel vivace cantiere assisiato. Egli entrò in contatto con maestranze oltremontane e locali legate alla personalità di Cimabue, da cui apprese il gusto della linea elastica e fluente, arricchita sicuramente dalla conoscenza di forme e modelli di origine bizantina, cfr. *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, vol. 8, *Province d'Ancona e Ascoli Piceno*, a cura di P. Rotondi, Roma 1936, p. 322; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3: *Il Trecento*, Torino 1951, p. 906; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 132-133 n. 158; DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, p. 26 e nota 107. Dopo diversi tentativi di furto accorsi negli anni passati, la croce è gelosamente custodita dalle monache benedettine e non è purtroppo consentita la visione diretta dell'opera. Le notizie in seguito riportate si basano pertanto sulla bibliografia sopra citata e sulle immagini tratte dal catalogo di Hahnloser e Brugger-Koch.

<sup>116</sup> X. BARBIER DE MONTAULT, *Le tableau de dévotion de la collection de Piolant à Poitiers*, in "Revue de l'Art Chrétien", XXXIII (1890), pp. 39-47; DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 603-613 n.36 (con bibliografia).

<sup>117</sup> BARBIER DE MONTAULT, *Le tableau de dévotion* cit., 1890, p. 39.

raffigurata la *Vergine con il Bambino*, a destra la *Crocifissione*. Attorno ai campi principali corre una cornice in lamina di metallo sbalzata nella quale si avvicendano una serie di tondi con miniature alternate a reliquie. Altri quattro più piccoli tondi si trovano agli angoli superiori dei settori figurati, ma non è ben chiaro il tipo di materiali impiegati nella decorazione. Secondo Braun<sup>118</sup> si tratta di lavoro italiano del XIV secolo, per Degen è invece eseguito da manifattura attiva in una zona dove si risente dell'influsso di opere veneziane di tardo XIII o di inizio XIV.<sup>119</sup> La prima ipotesi credo sia la più probabile, sebbene non sia possibile precisare con maggiore dettaglio il contesto di formazione del dittico scomparso.

---

<sup>118</sup> J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Bressgau, 1940, p. 270.

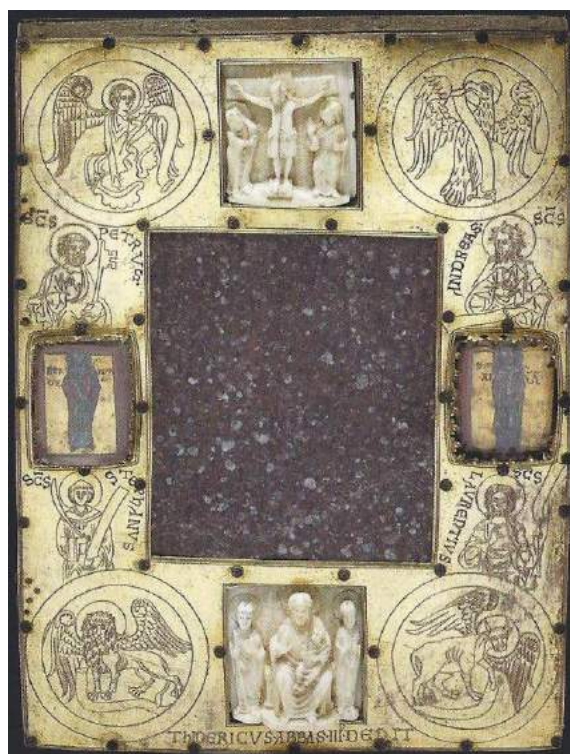
<sup>119</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 604; 613.



1. Oxford, Ashmolean Museum, *Gioiello di Alfredo*

2-4. Brescia, Museo di Santa Giulia, *Croce di Desiderio*, intero e particolari delle miniature con *San Marco* e *San Luca*

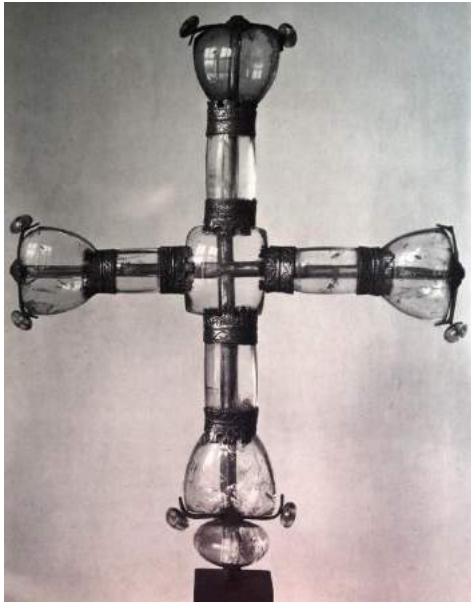
5. Berlino, Kunstgewerbemuseum, *Altare portatile di Eilbertus*



6. Bruxelles, Musée du Cinquantenaire, *Altare portatile di Stavelot*, particolare della lastra superiore  
 7. Londra, British Museum, *Altare portatile di Thidericus III*, recto e verso



8. Osnabruck, Museo Diocesano, *Altare portatile*, particolare della lastra superiore  
 9. Copenhagen, Museo Nazionale, *Reliquiario*, recto e verso  
 10. Londra, Victoria & Albert Museum, *Croce d'altare*



11-14. Londra, Victoria & Albert Museum, *Croce d'altare*, particolari delle miniature con *Vergine con il Bambino*, *Natività*, *le Pie donne al sepolcro vuoto* e *Flagellazione*

15-16. Monaco, Bayerische Nationalmuseum, *Croce*, intero e particolare del comparto centrale

17-18. Bouillac, Tesoro dell'Abbazia di Grandselve, *Reliquiario della Sacra Spina*, intero e particolare di una miniatura

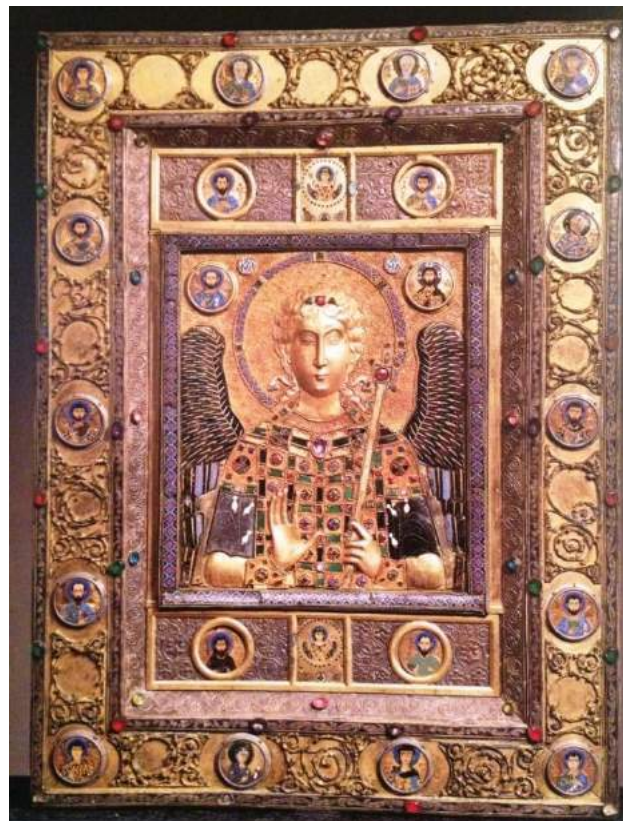
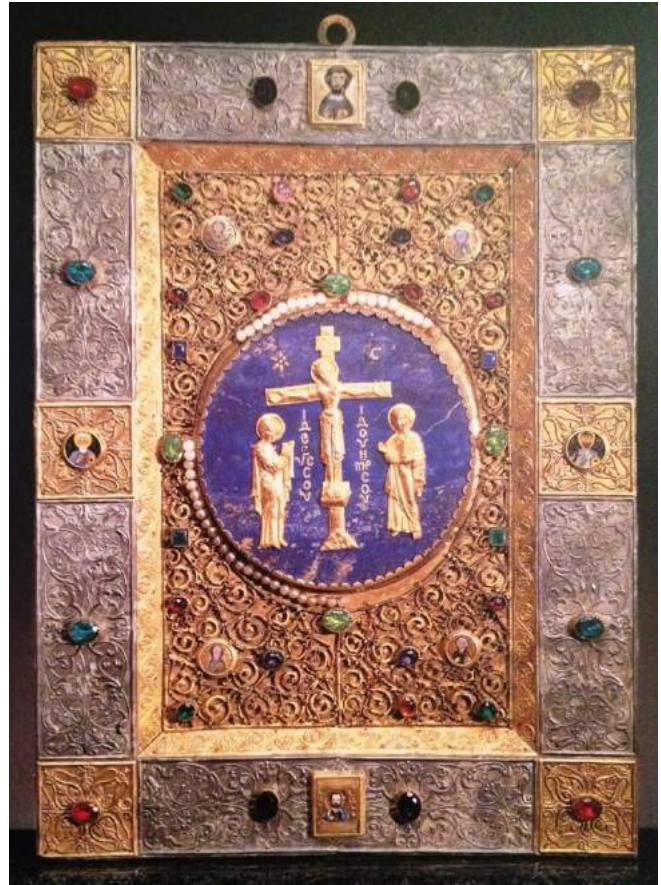
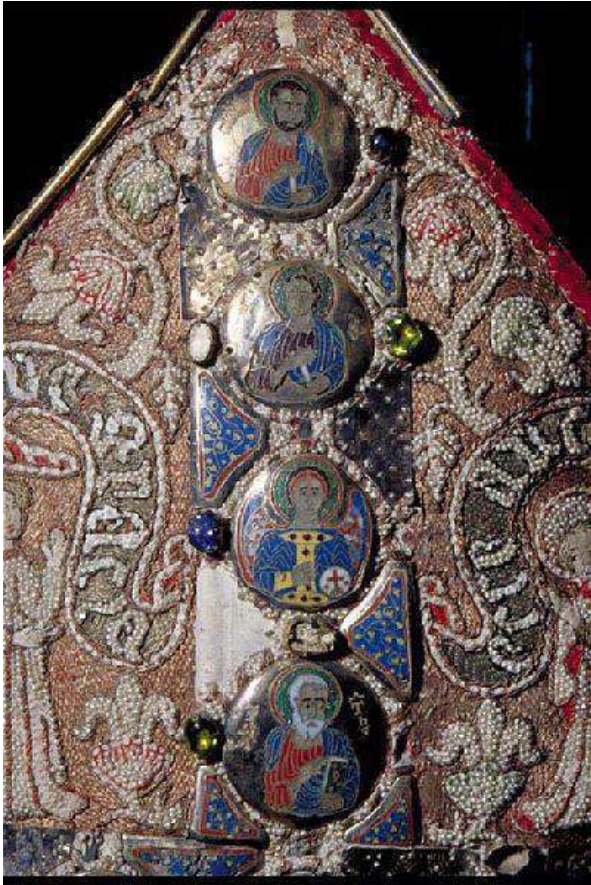


19-20. Colonia, chiesa di sant'Orsola, *Reliquiario*, intero e particolare della miniatura

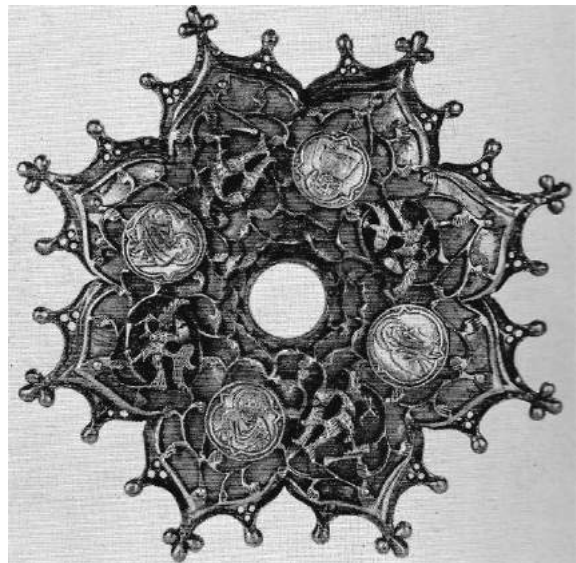
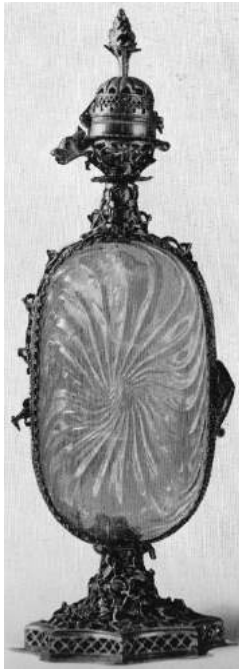
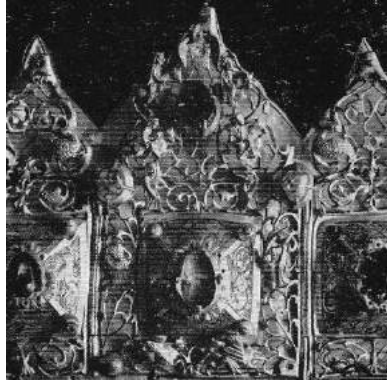


21-22. Milano, Museo del Tesoro del Duomo, *Croce di Chiaravalle, recto e verso*  
 23. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, *Calice di sardonica*  
 24. Venezia, Basilica di San Marco, *Pala d'oro, recto*





25. Stoccolma, Museo storico di Stato, *Mitria di Linköping*, particolare del *titolo* con smalti  
 26. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, *Icona con Crocifissione entro medaglione in lapislazzuli*, *recto*  
 27. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, *Tavola col busto di San Michele*, *recto*



28. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, *Reliquiario del braccio di San Giorgio*  
 29. Cracovia, Tesoro della Cattedrale, *Croce derivata da un diadema*, particolare della corona  
 30. Varsavia, Museo Nazionale, *Reliquiario di San Sigismondo*, particolare della corona  
 31. Alt-Bunzlau (Praga), Chiesa di San Venceslao, *Brocca in cristallo*  
 32-33. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, *Reliquiario delle Sacre Spine*, intero e particolare della base



34. Charroux, Abbazia di Saint Sauveur, *Reliquiario*, particolare del piede  
 35. Pistoia, Museo Diocesano, *Croce di Sant'Atto*, particolare del piede  
 36. Praga, Tesoro del Duomo, *Reliquiario di San Nicola*, particolare del piede  
 37. Londra, Victoria & Albert Museum, *Fibula*



38. Berna, Museo Storico, *Dittico*, particolare della filigrana e dell'Annunciazione

39. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, *Croce reliquiario*, particolare della *Crocifissione*



40-47. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica, *Croce*, particolare degli smalti: *San Paolo*, *San Marco*, un *vescovo*, *San Matteo*, *San Giovanni*, un *santo*, *San Pietro* e *San Luca*  
 48-61. Mdina (Malta), Museo della Cattedrale, *Altare portatile*, particolare degli smalti: *Resurrezione*, *Noli me tangere*, *Deposizione*, *Battesimo di Cristo*, *Visitazione di Maria*, *Ingresso in Gerusalemme*; re *Davide*, re *Salomone* e profeti (probabilmente *Melchisedech*, *Giobbe*, *Isaia*, *Geremia*, *Daniele* ed *Ezechiele*)



62. Castiglion Fiorentino, Pinacoteca, *Reliquiario*

63. Offida, Monastero benedettino di San Marco, *Croce, recto*

64. Ubicazione ignota, già Poitiers, collezione Aviau de Piolant, *Dittico*

### 3.

## **Gli oggetti con miniature sotto cristallo prodotti a Venezia.**

### **Forme e funzioni**

Come visto, la produzione di miniature sotto cristallo diventa a partire dalla seconda metà del XIII secolo una prerogativa delle botteghe lagunari, che si specializzano nella tecnica e la impiegano per la decorazione di oggetti anche molto diversi tra loro. Purtroppo, della grande quantità di manufatti che in origine dovettero esistere, molti sono andati inesorabilmente perduti: in tal senso possiamo presupporre che abbia giocato a loro sfavore sia la fragilità del materiale che la pratica del rimaneggiamento cui la gran parte dei prodotti aurificiari, specialmente quelli destinati ad uso liturgico, andava incontro.

Da un lato si deve tener conto infatti che il cristallo di rocca è per la sua stessa delicata natura votato alla manifestazione di scheggiature e fessurazioni in seguito a colpi accidentali dati da un prolungato utilizzo nel tempo. Per ovviare a tali danneggiamenti si è spesso provveduto ad integrazioni successive, in alcuni casi conformi con il nucleo originario, ma talvolta talmente pesanti da compromettere la lettura dell'opera nella sua configurazione iniziale. Parallelamente, costituisce un ulteriore problema il materiale pergamenaceo impiegato per le miniature. In molti casi esso ha rivelato nel tempo la tendenza a sgretolarsi con la conseguente produzione di un pulviscolo biancastro che ha causato l'offuscamento delle lastre cristalline soprastanti.

Queste sono le ragioni principali che motivano la conservazione di un esiguo numero di prodotti: i testimoni dell'originale tecnica decorativa veneziana sono, per quanto è dato conoscere allo stato attuale delle ricerche, trentuno. Ad essi, indagati dettagliatamente nel catalogo allegato, si devono aggiungere due coppie di candelieri provenienti dal tesoro delle basiliche di San Nicola a Bari (app. A) e di San Francesco ad Assisi (app. B) che attualmente non esibiscono miniature sotto cristallo, ma che con ogni probabilità dovevano esserne dotati nel loro aspetto originale.<sup>1</sup> Le altre prove inserite in appendice testimoniano l'importanza della decorazione, pur non essendo per vari motivi ascrivibili con certezza al contesto lagunare: la croce de La Verna (app. E) è stata rubata e, dall'esame del materiale fotografico ricavato prima del furto, non è possibile stabilirne con certezza una paternità veneziana. Diversamente, l'aspetto che ora vediamo delle tavole di Zara (app. C) e di Riggisberg (app. D) non rispecchia la loro conformazione iniziale e l'inserzione delle miniature è avvenuta in

---

<sup>1</sup> Rimando alle rispettive schede in appendice di catalogo per maggiori dettagli sulle due opere.

un momento successivo per ovviare a problemi conservativi che avevano determinato la perdita della decorazione originaria: chi intervenne al loro rifacimento doveva però conoscere il portato dell'innovazione veneziana, se decise di emularne gli effetti ponendo lastre trasparenti a copertura di pergamene originali trecentesche.<sup>2</sup>

I pochi pezzi rimasti documentano una preferenza per l'utilizzo in ambito liturgico: si conservano infatti un buon numero di croci, destinate a vari utilizzi, e di tavole devozionali singole o in forma di dittico e trittico; seguono reliquiari di diverse tipologie, candelieri, altari portatili ed una mitra. Tuttavia la presenza di due tavole da gioco fa pensare che anche per oggetti di uso profano alcune importanti committenze si rivolgessero alle botteghe veneziane per ottenere una decorazione di prestigio che probabilmente era attestata in un maggior numero di esemplari purtroppo non conservati.

### 3.1 Opere a destinazione liturgica

#### 3.1.1 Croci

Il repertorio più vasto di suppellettili religiose dotate di miniature sotto cristallo è senza dubbio costituito da croci. A tale tipologia, che accorpa manufatti di diversa natura e funzione, si ascrivono infatti ben sedici esemplari. La maggior parte di essi era destinata ad un duplice scopo quale arredo d'altare, su di una base adeguatamente predisposta, e come croce da portare in processione sorretta mediante un'apposita asta. Le forme impiegate nei diversi pezzi riflettono inevitabilmente il contesto per il quale erano pensati, in particolare la presenza di determinati criteri tecnici era imprescindibile affinché essi potessero essere ammessi allo svolgimento di attività liturgiche.

Secondo le prescrizioni del rito cristiano, ricordate da Fattinger, la **croce astile** è in genere una croce latina sufficientemente grande che viene portata infissa ad un'asta nelle processioni, nei funerali, al canto del *Libera me Domine* nelle esequie, al ritorno dal cimitero, davanti al clero, all'arrivo e alla partenza del vescovo dalla parrocchia. Per l'amministrazione del solo sacramento dell'Estrema Unzione e per i funerali dei bambini essa è usata senza asta.<sup>3</sup> È inoltre stabilito che essa dev'essere trasportata rivolta al l'arcivescovo o agli ecclesiastici superiori, qualora presenti; in tutti gli altri casi portata nella direzione della

---

<sup>2</sup> Proprio perché l'inserimento di miniature sotto cristallo nelle due tavole è successivo, esse non verranno comprese nella trattazione di questo capitolo.

<sup>3</sup> R. FATTINGER, voce *croce astile*, in IDEM, *Dizionario tecnico-pratico di liturgia*, Roma 1958, pp. 207-209: 207.



processione.<sup>4</sup> I materiali più indicati sono il metallo o il legno, opportunamente trattati per resistere alle intemperie. L'immagine di *Cristo Crocifisso*, che non doveva mancare, è in genere realizzata a fusione; non mancano tuttavia, come vedremo, le croci in cui la scena della *Crocifissione* è raffigurata nella miniatura che occupa la teca centrale. La forma non deve seguire regole precise: in genere si tende ad evitare la semplice croce a traverse incrociate in quanto troppo povera di effetto e a prediligere strutture che diano risalto alle terminazioni degli assi o al comparto centrale della croce.<sup>5</sup> Anche la decorazione è libera e può prevedere l'applicazione di microsculture, smalti, pietre preziose e qualunque ornamento che contribuisca a dare pregio alla croce. La caratteristica tecnica che non deve mai mancare nella parte terminale dell'oggetto è un punteruolo abbastanza lungo da poter essere inserito nella cavità corrispondente dell'asta oppure un tubo metallico vuoto in cui l'asta si possa innestare. Quest'ultima raggiunge i 2 m ed oltre e viene rimossa al termine delle processioni. Quando non usata, la croce astile è custodita nel ripostiglio della sacrestia coperta da un velo.<sup>6</sup>

Tra gli esemplari di croci astili realizzati a Venezia e decorati con miniature sotto cristallo uno dei più antichi è attualmente conservato presso il Museo Statale di Storia ed Etnografia della Svanezia a **Mestia** in Georgia (cat. 4). La croce, che misura 79 x 44, 5 cm, proviene dalla chiesa parrocchiale di Ianache in Georgia, dove Matchabeli nel 1967 aveva avuto modo di vederla e studiarla.<sup>7</sup> I rapporti di tale regione con le botteghe orafe lagunari sono provati dalla presenza nel tesoro della medesima chiesa di un ulteriore oggetto di manifattura veneziana con miniature: un dittico ascrivibile ad periodo più o meno coevo a quello della croce (1260-1270 circa) ma rispetto ad essa purtroppo ancor più rovinato (cat. 5), di cui si dirà meglio oltre nell'apposito paragrafo. Data l'impossibilità di un'analisi dal vivo della croce, ho potuto basarmi esclusivamente sulla documentazione fotografica gentilmente concessami dall'archivio del Georgian National Museum di Tbilisi. Tipologicamente si tratta di una croce "a gocce" (o "*tropfenkreuz*", secondo la definizione di Hahnloser).<sup>8</sup> Tale denominazione deriva dai tondi applicati alle terminazioni dei bracci che ne determinano un allungamento dalla forma evocante quella, appunto, di una goccia. Per struttura ed ornamentazione essa è perfettamente accostabile all'esemplare conservato nel monastero di San Paolo al monte Athos (cat. 3). Le evidenti affinità tra i due oggetti comprendono l'ampio spazio riservato alla decorazione miniata, che si estende alla quasi totalità della superficie, e

---

<sup>4</sup> *Ibidem.*

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> K. MATCHABELI, *La Svanetie, gardienne de trésors*, in "Bedi Kartlisa. Revue de kartvélologie (Le Destin de la Georgie), XXIII-XXIV, 1967, 52-53, pp. 80-82.

<sup>8</sup> H. R. HAHNLOSER, S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin 1985, p. 113 n. 103.

l'incorniciatura in filigrana impreziosita dall'incastonatura di pietre preziose. Ciononostante intervengono alcune piccole differenze nei dettagli: al vertice della croce georgiana il tondo assume la forma di una pigna; tra gli assi e i medaglioni delle estremità mancano i riquadri di raccordo a forma di rombo, sostituiti da pietre preziose su montatura quadrata e castoni a *griffes*; il braccio inferiore è più corto e non prevede un secondo spazio per le pergamene, ma termina in un rombo da cui si diparte l'asta di sostegno inframmezzata dalla presenza di un nodo poligonale con miniature e lastrine di diaspro.

L'originale struttura del pezzo di Mestia ha riscontro anche in un oggetto esemplare dell'oreficeria veneziana duecentesca: la croce processionale di Chiaravalle Milanese conservata nel Tesoro del Duomo di Milano. Letizia Caselli, che recentemente si è occupata in più sedi dell'indagine dell'opera,<sup>9</sup> nota giustamente come essa costituisca “una partitura straordinaria per la qualità artistica e la concertazione delle arti” e si imponga per le notevoli dimensioni e la ricchezza dei materiali utilizzati.<sup>10</sup> Le lastre di diaspro rosso lucidato, le microsculture in argento dorato, la filigrana con pietre preziose, i cammei e le lamine metalliche sbalzate ricoperte da lastre di cristallo qualificano l'opera come un vero e proprio capolavoro, correttamente assegnato ad una bottega operante nell'ultimo quarto del XIII secolo.<sup>11</sup>

Alla profusione di dettagli decorativi, che domina nelle croci duecentesche, subentra nel secolo successivo una tendenza a forme più semplici e ben connotate, che porterà nell'ambito degli esemplari veneziani in cristallo con miniature ad una certa standardizzazione tipologica. Le croci astili databili ai primi decenni del Trecento mostrano infatti una conformazione pressoché analoga che prevede l'innesto dei bracci in cristallo a partire da una teca centrale occupata da miniature su entrambi i lati. È il caso ad esempio della croce del Museu Machado de Castro di **Coimbra**, in Portogallo (cat. 16). Secondo quanto riportato da Couto e Gonçalves,<sup>12</sup> essa proviene dal Tesoro della sovrana Isabella d'Aragona (1271-1336) che nel 1282 si unisce in matrimonio a re Dionigi di Portogallo. Nel 1286 ella fonda a Coimbra il monastero di Santa Clara-a-Velha, luogo di provenienza della croce, e vi si ritira in seguito alla morte del marito nel 1325 fino alla fine della sua esistenza. L'oggetto misura 58,5 x 26,5 cm ed è costituito da sette pezzi di cristallo di rocca: un nodo sferico e sei lastrine, di cui quattro individuano gli assi e due ricoprono le miniature del riquadro centrale.

---

<sup>9</sup> L. CASELLI, *La croce di Chiaravalle Milanese e le croci veneziane in cristallo di rocca*, Padova 2002; EADEM, *L'oreficeria veneziana del Duecento. Osservazioni intorno ad un oggetto esemplare*, in *L'arte preziosa nel Veneto e a Venezia: valorizzazione culturale e nuovi progetti*, Atti del I Convegno di Storia dell'oreficeria, Venezia, 21 novembre 2002, a cura di R. Polacco, L. Caselli, Padova 2003, pp. 49-66.

<sup>10</sup> L. CASELLI, *L'oreficeria veneziana del Duecento* cit., 2003, p. 50.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>12</sup> J. COUTO, A. M. GONÇALVES, *A ourivesaria em Portugal*, Lisboa, 1960, p. 93.

I bracci orizzontali ed inferiore presentano terminazioni, per seguire la terminologia di Hahnloser, “a zampa” (l’intero manufatto è infatti definito *Tatzenkreuz*)<sup>13</sup> in quanto richiamano vagamente degli arti felini dotati di artigli. Questi sono fissati al comparto centrale mediante anelli metallici di giunzione decorati con un motivo inciso a losanghe. Il braccio superiore è andato perduto ed è stato sostituito in un’epoca imprecisata con l’attuale, più stretto rispetto agli altri e intagliato a forma di giglio. L’ampiezza ridotta di questa lastra ha reso necessario il montaggio di un ulteriore polsino metallico più ristretto sopra a quello originale. Il braccio inferiore, più lungo rispetto agli altri, è inserito in un elemento metallico a forma di tronco di cono rovesciato con incisioni a losanghe simili a quelle viste negli anelli dei bracci. Il nodo sferico in cristallo, leggermente schiacciato, raccorda infine la croce all’impugnatura metallica che serviva per fissarla all’asta di sostegno per il trasporto durante le processioni. Il comparto centrale, racchiuso da una cornice metallica, presenta su entrambi i lati miniature su pergamena ricoperte di cristallo di rocca: il *recto* raffigura la *Crocifissione*, il *verso* la *Dormizione di Maria* (nella forma bizantina della *Koimesis*, con Cristo che accoglie l’anima della Madre). Le due scene sono caratterizzate dal tradizionale fondo oro ed impreziosite da perline lungo la cornice delle scene e nelle aureole dei personaggi. Il manufatto, cui l’esame tipologico permette di assegnare una connotazione astile, è stato restaurato nel 1979 ma presenta ancora numerosi graffi e scheggiature sulla superficie del cristallo, in particolare nel braccio inferiore, data l’impossibilità di intervenire sul minerale trasparente.

Un’altra croce processionale dall’impianto del tutto simile si trova in territorio portoghese ed è conservata al Museu Nacional de Arte Antiga di **Lisbona** (Inv. n. 191, cat. 15). L’oggetto proviene dal monastero di Santa Clara di Vila do Conde in Portogallo e misura 46,5 x 23,5 cm. Già Da Silva Lopes, nel suo pionieristico studio, aveva notato la vocazione processionale della croce,<sup>14</sup> i cui quattro assi in cristallo terminanti a trilobi caratterizzati dall’inserimento di piccole punte triangolari tra i lobi si rifanno alla medesima tipologia “a zampa” dell’esemplare di Coimbra appena visto. Ogni braccio è collegato alla teca centrale tramite polsini metallici su cui sono incise insegne araldiche e ghirlande nelle estremità. Lo stemma, presente su entrambi i lati, è costituito da uno scudo in cui sono inseriti nove piccoli castelli disposti a formare una croce. Esso fa riferimento alla casata del donatore, che Carlos Da Silva Lopes individua nei duchi di Albuquerque e in particolare nella figura di don Alfonso Sanchez (1286 ca.-1329). Egli sposa Teresa Martinez de Menezes, erede del signore

---

<sup>13</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 123-124 n. 133.

<sup>14</sup> C. DA SILVA LOPES, *La cruz processional de Santa Clara de Vila do Conde*, in “Boletim do Museu nacional de Arte Antiga”, I (1947), 2, pp. 95-99: 95.

di Albuquerque Giovanni Alfonso de Menezes<sup>15</sup> ed insieme i due sposi fondano nel 1318 il convento di Santa Clara di Vila do Conte, dal cui patrimonio proviene la croce. Presumibilmente essa fu commissionata per l'abbellimento del nuovo monastero, cui Teresa sembra essere particolarmente legata: in seguito alla perdita del marito, avvenuta nel 1329, la vedova infatti, proprio come Isabella d'Aragona, vi si ritirò fino alla morte (secondo una prassi abbastanza documentata nel corso del Medioevo). Il riquadro centrale è pressoché identico a quello di Coimbra e presenta, entro una sottile cornice metallica lavorata, una miniatura dipinta su pergamena ricoperta da cristallo su ciascun lato. Immane l'inserzione della *Crocifissione*, mentre varia la seconda scena che raffigura in questo caso *Cristo in mandorla sorretto da angeli*. La lastra in cristallo del braccio inferiore si è purtroppo spezzata in corrispondenza della terminazione ed è stata consolidata posteriormente mediante un rivestimento metallico. Quest'ultimo si collega ad un elemento poggiante, con le sue terminazioni fogliacee, su di un disco di cristallo<sup>16</sup> che fissa la croce al piedistallo in legno di epoca barocca attualmente visibile. Purtroppo lo stato di conservazione non è dei migliori: il braccio superiore presenta numerose scheggiature e le miniature non sono molto ben leggibili per l'offuscamento delle lastre in cristallo soprastanti. La presenza dello stemma rende la croce in questione particolarmente importante, poiché si tratta di uno dei pochissimi casi in cui si possono sfruttare anche elementi esterni, e non solo stilistici, per coglierne la datazione, come visto da collocare al primo quarto del XIV secolo.

Un terzo esemplare perfettamente rispondente nei dettagli (almeno per quanto riguarda il nucleo originale) alle due croci portoghesi è la croce del Museo Diocesano di **Augsburg** (Augusta), in Baviera (Inv. VIII 2, cat. 18). Le dimensioni sono leggermente inferiori ma più o meno in linea con quanto appena visto: 39 x 25,5 cm. L'oggetto si compone di quattro bracci in cristallo di rocca, quello inferiore più allungato, e di due tabelle centrali quadrate pure in cristallo. Queste ultime coprono, come di consueto, una miniatura raffigurante la *Crocifissione*; sul *verso* è purtroppo andata perduta l'originale decorazione e restano una pergamena bianca ed un piccolo Crocifisso soprastante realizzato in argento dorato, probabili rimaneggiamenti. Le terminazioni dei bracci in cristallo sono trilobate: i due bordi simmetrici sono arrotondati e di forma semicircolare, mentre l'estremità presenta un assottigliamento della parte centrale che individua una piccola ogiva. I tre lobi sono inoltre separati da piccoli dentelli appuntiti che sottolineano la forma tripartita delle terminazioni dei bracci, secondo

---

<sup>15</sup> J. B. REITSTAP, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, Baltimore, 1972, p. 198

<sup>16</sup> Hahnloser manifesta un certo grado di incertezza sull'originarietà dell'elemento, la cui forma a disco richiamerebbe piuttosto i pomelli inseriti nelle spade tra XIV e XV secolo: HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 121-122: 122 n. 127. Potrebbe trattarsi di un accessorio aggiunto in epoca barocca assieme alla sottostante base per rendere più uniforme il legame tra i due elementi.

una variante molto prossima a quanto visto nell'esemplare di Lisbona. Il cristallo è puro e lucido nonostante alcuni graffi sui bracci e una piccola scheggiatura di forma circolare sulla cornice della tabella centrale, in corrispondenza dell'attaccatura con il braccio destro. L'arricchita struttura attuale della croce è frutto di integrazioni posteriori: quella originale prevedeva, per raccordare il nucleo centrale agli assi trasparenti, il solo innesto dei polsini metallici, semplici e dalla superficie liscia. Essi presentano verso la tabella principale un motivo metallico cordonato; sul lato che dà verso il braccio è invece presente un'incorniciatura con dei piccoli motivi a croce ed un coronamento a tre archetti trilobati rovesciati ad ogiva. L'incorniciatura a viticci con foglie ricurve che si diparte dagli angoli della tabella centrale per raccordare tra loro le quattro fascette metalliche è un'aggiunta successiva, così come la cornice metallica che circonda tutto il braccio inferiore e si estende anche trasversalmente in corrispondenza della fine dell'asse all'innesto della terminazione trilobata. Pure frutto di rimaneggiamento sono i due ulteriori polsini metallici sotto a quello originale del braccio inferiore. Il primo di essi è decorato con un motivo a tralci vegetali inquadrato da due semplici cornici a palline: per rendere più uniforme il collegamento con l'originale soprastante sono stati aggiunti lungo il bordo più alto tre piccoli archetti a tutto sesto, che completano le arcature ogivali della fascetta trecentesca. Conferma l'ipotesi che si tratti di un rifacimento posteriore la tonalità più brillante che assume in questo punto l'argento dorato. Il secondo polsino reca incisa la scritta "O CRUX GLORIOSA" sul *recto*, "O CRUX ADORANDA" sul *verso*. Tale iscrizione viene riportata per la prima volta in un inventario del 1808 e ripetuta in quelli successivi del 1828, 1842, 1848, 1849,<sup>17</sup> ma mancano notizie più precise per poterne circoscrivere la datazione. Analogamente frutto di un'aggiunta è la piccola croce in lamina d'argento del *verso*, dalle terminazioni trilobate. In seguito al restauro della miniatura operato nel 1998 da Luise Karl presso l'Institut für Buch und Handschriften della Bayerischen Staatsbibliothek (Monaco), la croce è stata appoggiata ad un supporto da cui non può essere spostata al fine di proteggere il fondo oro e le perline applicate alla pergamena, entrambi materiali molto sensibili. Non è più attualmente possibile, dunque, vedere il lato posteriore dell'oggetto, che conosciamo solo grazie ad un particolare in bianco e nero pubblicato da Hahnloser.<sup>18</sup> Probabilmente il piccolo Crocifisso del *verso* è stato applicato per

---

<sup>17</sup> Negli inventari precedenti non è possibile riconoscere con certezza la croce veneziana, cfr. M. TIERBACH, in *Katalog Diözesanmuseum St. Afra*, a cura di M. Tierbach, R. Mäder, K. Rottmann, Augsburg 2011, p. 278 n. 167.

<sup>18</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe*, cit., 1985, tav. 114, fig. 128c.

compensare la caduta della miniatura originale già verso il 1350-1360;<sup>19</sup> Degen non esclude che possa trattarsi di un tardo oggetto devozionale, forse una croce pettorale, qui reimpiegata come reliquia.<sup>20</sup> In conclusione, immaginando di poter togliere tutti gli elementi successivi, la struttura primitiva della croce si configura come del tutto analoga a quelle portoghesi.

Nel primo quarto del XIV secolo questa era dunque una tipologia abbastanza in voga a Venezia per le croci astili in cristallo: il particolare intaglio dei bracci in cristallo e la combinazione dello stesso minerale con i colori sgargianti delle pergamene poste nella teca centrale davano agli oggetti un effetto molto prezioso e allo stesso tempo abbastanza facile da realizzare da parte delle botteghe orafe. Doveva presumibilmente appartenere ad una variante semplificata di questa categoria pure la croce conservata nel monastero di Santa Caterina sul monte **Sinai** (app. F). Pesantemente danneggiata, essa misura 31,3 x 14,3 cm: l'ampiezza estremamente ridotta è giustificata dalla perdita delle terminazioni degli assi laterali. Sul suo lato frontale presenta al centro un comparto quadrato nel quale è inserita una miniatura sotto cristallo molto rovinata raffigurante una *Crocifissione*. La tabella, potenziata agli angoli da quattro pietre preziose con semplici montature a graffe, si raccorda ai quattro assi in cristallo mediante stretti polsini metallici decorati da motivi a forma di goccia. Dei tre bracci solo quello posto al vertice è sopravvissuto integro, mentre quello inferiore presenta una frattura abbastanza profonda in prossimità del polsino ed una manica metallica di integrazione alla sua estremità. Il ben conservato profilo "a zampa" dell'estremità superiore corrisponde a forme che, come visto, erano abitualmente in uso nell'ambiente veneziano e trova particolare corrispondenza con l'intaglio delle croci di San Candido (cat. 17) e di Foligno (cat. 23), che esamineremo più avanti. Cambia tuttavia la base della zampa, notevolmente più ristretta rispetto al braccio per il taglio profondo del cristallo. Non potendo vedere direttamente l'oggetto, è impossibile esprimersi circa il lato posteriore della croce. Degen, che ha avuto modo di osservare alcune fotografie inedite realizzate da Weitzmann nel 1965, descrive nel retro del riquadro mediano un'ulteriore miniatura raffigurante il *Pantocratore* su fondo blu, anch'essa molto rovinata.<sup>21</sup> La studiosa tedesca, sulla scia di un'osservazione già posta da Hahnloser,<sup>22</sup> ritiene peraltro che tutto questo comparto non sia originale, ma frutto di rimaneggiamento.<sup>23</sup> In effetti l'applicazione sommaria di grosse pietre agli angoli della

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 122; S. BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana nella storia della pittura veneziana del Duecento*, in C. BELLINATI, S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, pp. 71-120: 113.

<sup>20</sup> R. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen unter Bergkristall des 13. und 14. Jahrhunderts. Studien zu einer homogenen Werkgruppe*, Münster 2003, pp. 235-244: 239 n. 3.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 298-305: 299 n. 9.

<sup>22</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 129.

<sup>23</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., pp. 298-305: 299; 301-302 n. 9.

semplice e sottile incorniciatura non sembra avere riscontri con altri pezzi dell'oreficeria lagunare, al contrario degli assi in cristallo il cui intaglio è tipico delle botteghe veneziane trecentesche.

Le miniature sotto cristallo erano poste ad impreziosire non solo croci processionali ma anche **croci d'altare**. Come chiarisce Fattinger, tale tipologia di manufatto non ha un mero valore ornamentale: è bensì un requisito fondamentale per la celebrazione, poiché rievoca visivamente al sacerdote ed ai fedeli il sacrificio di Cristo sulla croce ricordato durante la messa.<sup>24</sup> Essa deve pertanto potersi vedere senza difficoltà dal sacerdote e dai fedeli. Le norme prescrivono una forma non troppo esigua né sottile e delle dimensioni non inferiori a 40 x 22 cm, dato che la croce si innalza sulla mensa di tutto il corpo al di sopra dei candelieri.<sup>25</sup> Per la grande importanza del soggetto da rappresentare, i materiali impiegati sono lucenti, in modo da creare contrasto con lo sfondo e far acquisire maggior visibilità alla croce. Si predilige la scelta di metalli (argento, ottone, rame dorato) per la struttura, tenendo comunque presente che il punto focale è costituito dalla rappresentazione del Crocifisso. A tal proposito Fattinger ricorda che, proprio in virtù della santità del luogo che andrà ad occupare, la croce deve essere eseguita in conformità al soggetto sacro ed evocare, con dignità di linee e nobiltà nella resa dei tratti, delicatamente lavorati o cesellati a mano.<sup>26</sup> Il manufatto, posto al centro dell'altare, può essere provvisto di piedistallo ed occupare la mensa in qualità di arredo fisso, oppure essere mobile e servire all'occorrenza anche come croce astile.

Un precoce esempio di croce d'altare con basamento è conservato nella biblioteca del monastero di San Paolo al monte **Athos** (Inv. Nr. 7, vedi cat. 3) ed è databile al 1260-1270 circa. La croce misura 55 cm di larghezza e, con il piedistallo, arriva a ben 91 cm di altezza. Per la presenza di decorazioni a forma di gocce alle estremità dei bracci, essa rientra nella tipologia della *tropfenkreuz* (croce "a gocce"), come quella di Mestia (cat. 4) sopra esaminata. L'anima lignea dell'oggetto è ricoperta da lamina in argento e decorata quasi interamente con miniature su pergamena sormontate da lastre di cristallo di rocca. Il rivestimento metallico che fa da cornice tra una miniatura e l'altra è preziosamente lavorato a filigrana, con inserzione di pietre. La croce poggia attualmente su un massiccio piede in bronzo di fattura forse islamica o comunque orientale<sup>27</sup> dove sono incisi dei soli, alcune figure umane stilizzate

---

<sup>24</sup> R. FATTINGER, voce *croce d'altare*, in IDEM, *Dizionario tecnico-pratico* cit., 1958, pp. 209-212: 209.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 209-210.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>27</sup> H. BROCKAUS, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1924, p. 53; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 113-114: 114 n. 104.

e delle scene di caccia: poco conforme con il resto del manufatto,<sup>28</sup> per esso è stato ipotizzato un inserimento in epoca successiva probabilmente in seguito alla perdita o al deterioramento dell'originale duecentesco. La funzione originaria dell'oggetto, prima di essere trasportato alla biblioteca, era di tipo liturgico. Brockaus rende conto di come esso dovesse essere posizionato sull'altare della chiesa del monastero da cui proviene; durante particolari festività poteva anche essere impiegata come croce processionale.<sup>29</sup>

A parte questo unico esemplare duecentesco, le altre croci d'altare veneziane connotate dalla presenza di miniature sotto cristallo si situano tutte nel Trecento. Quella del Real Monasterio de Santa Clara ad **Allariz** in Galizia (inv. 1174, cat. 19) misura, con tutta la struttura, ben 72 x 29 cm. Il riquadro centrale, con le miniature (non originali e rovinate) della *Vergine col Bambino* e di un *Santo francescano*, è frutto di restauro e non presenta infatti la classica conformazione quadrata che si riscontra nelle prove più o meno coeve di Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17) ed Augsburg (cat. 18), ma si estende in basso sino ad occupare una buona porzione dell'asse inferiore. Ai due angoli superiori della teca sono fissati degli elementi metallici che ricalcano apparentemente delle forme vegetali. Stretti polsini in lamina d'argento dorato, incisi con un motivo decorativo a fregio d'acanto e forse anch'essi rimaneggiati, ricordano il comparto principale ai bracci in cristallo. La figura di *Cristo crocifisso* realizzata a fusione è fissata per mezzo di chiodi saldati sul cristallo ed occupa la porzione inferiore del settore centrale, cui è fermata anche con l'aiuto di un filo. L'asse inferiore presenta un'ulteriore placchetta metallica terminante in un arco gotico polilobato sulla quale sono applicate quattro pietre preziose, forse rubini. L'estremità del braccio è incastonata su una piccola struttura in argento dorato caratterizzata da figure a rilievo che sembrano in adorazione e da un santo nell'atto di benedire un religioso. Da questo elemento, che poggia sul nodo in cristallo, si dipartono due corte aste trasversali inarcate che reggono una coppia di piccoli personaggi coronati (probabilmente coloro che commissionarono la riorganizzazione del manufatto) e, in corrispondenza delle terminazioni, le due più grandi immagini dei dolenti. Il grosso nodo trasparente è in forma di ottaedro, con sfaccettature quadrate nell'anello centrale e triangolari nelle restanti due fasce. L'impugnatura sottostante è traforata con tre ordini di aperture a sesto acuto, delle quali la superiore ospita negli spazi fra le arcate minuscole figure frontali. Attorno si dispongono tre grandi angeli, affini per dimensioni e stile alle figure di Maria e di Giovanni. Essi sono inginocchiati sul

---

<sup>28</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 355-366: 358 n. 15.

<sup>29</sup> BROCKAUS, *Die Kunst in den Athos* cit., 1924, p. 53. Degen esclude questa seconda ipotesi per le imponenti dimensioni e soprattutto per l'elevato peso della croce: DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 355-366: 357 n. 15.



sostegno della croce, uno zoccolo a tre facce che conserva attualmente molto poco della decorazione trecentesca. La maggior parte delle miniature è stata sostituita: di originali restano le grandi scene della *Crocifissione* e dell'*Ascensione* (danneggiata), al centro di due facce, e le figure di *Santi* (rovinati e non identificabili) a destra dell'*Ascensione*. Lo smalto *de plique* che decora i comparti rettangolari è forse di manifattura parigina del Trecento, così come l'apparato microscultoreo, ma potrebbe anche trattarsi di un'imitazione lagunare della celebre invenzione attuata nell'epoca del regno di Filippo il Bello dagli orefici francesi. La cornice orafa del piede, nel suo susseguirsi regolare di pietre preziose color rosso scuro con taglio a *cabochon* e montatura a *griffes*, ricalca la lavorazione inserita nella legatura già del Messale di San Marco (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. III, 111=2116) attribuibile ad atelier veneziano operante fra il XIII ed il XIV secolo, ora staccata dal manoscritto e recentemente restaurata.<sup>30</sup> Molte delle originarie pietre preziose sono cadute nel corso del tempo: la maggior parte di quelle che si possono apprezzare attualmente sono più tardi surrogati, forse paste vitree dalla simile colorazione rossastra ma dalla differente montatura a cordoncino ritorto. Ross cita un documento del XVI secolo, conservato presso il convento, che farebbe riferimento a tre croci di vetro donate dalla regina Violante al monastero in occasione della fondazione avvenuta nel 1289. Lo stesso studioso conviene però nel considerare il presente oggetto posteriore alla morte della sovrana, avvenuta nel 1300.<sup>31</sup> Come già affermato da Hahnloser,<sup>32</sup> la lavorazione del cristallo è infatti indubbiamente riconducibile ad una bottega veneziana attiva all'inizio del XIV secolo: le ormai note terminazioni a zampa dei bracci corrispondono infatti a forme tipiche dell'oreficeria lagunare di primo Trecento quali possiamo ammirare ad esempio nelle due croci del Museo Nacional di Coimbra<sup>33</sup> e nell'esemplare di Padova menzionato dall'inventario fatto redigere nel 1339 da parte del vescovo Ildebrandino Conti.<sup>34</sup> Tutte le parti scultoree (il Cristo crocifisso centrale, i due dolenti all'estremità degli archi, le piccole figure decorative sopra e sotto al nodo ed i tre grandi angeli) sono successive integrazioni, mentre l'iscrizione del piede a manifattura lagunare non è del tutto certa: le miniature portano senz'altro in questa direzione, ma la presenza di alcuni riquadri in smalto *de plique* può indurre a pensare che anche il basamento sia stato coinvolto nel processo di rifacimento operato intorno alla metà del XIV secolo da

---

<sup>30</sup> A. GRABAR, in *Il Tesoro di San Marco, II, Il Tesoro e il Museo*, a cura di H. R. Hahnloser, Firenze 1971, pp. 49-50 n. 37; M. L. SEBASTIANI, P. CRISOSTOMI, *Splendore marciano: il restauro della legatura già del codice lat. III, 111 (=2116) della Biblioteca Marciana di Venezia*, Padova 2012.

<sup>31</sup> M. C. ROSS, *O esmalte cloisonné da crús de Allariz*, in "NÓS: boletín mensual da cultura galega", XV (1933), 112, pp. 58-60: 60.

<sup>32</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 124-125 n. 135.

<sup>33</sup> Cfr. cat. 16 e HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 124 n. 134.

<sup>34</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 125 n. 136.

maestranze francesi, assieme alle microfusioni. Anche il nodo e la teca centrale non ricalcano le forme tipiche dell'oreficeria veneziana di primo Trecento: il nucleo primitivo doveva pertanto comprendere gli attuali assi in cristallo, una tabella più piccola e probabilmente quadrata, una semplice asta di sostegno ed una base con miniature intervallate, forse, a tasselli di diaspro rosso.<sup>35</sup>

L'alternanza di miniature sotto cristallo e diaspro è documentata tra l'altro nel piede della croce conservata nel Tesoro della Basilica di San Francesco ad **Assisi** (cat. 27). L'oggetto, le cui dimensioni sono 52,7 x 47,3 cm, arriva con l'asta ed il supporto a superare addirittura il metro d'altezza. Gli assi della croce sono costituiti da quattro pezzi di cristallo elegantemente forati in punti simmetrici e con terminazioni gigliate alle estremità. In corrispondenza del raccordo con il riquadro centrale i bracci sono coperti da una lamina d'argento dorato incisa con eleganti motivi a losanghe inscritti in cerchi, su cui sono applicate placchette quadrilobe smaltate. Esse vedono raffigurati i simboli dei quattro *Evangelisti*, *San Pietro*, *San Paolo*, un *santo* ed un *vescovo* non identificati. E' pure presente un'incastonatura a smerli appuntiti, sempre in argento dorato, rimasta nel solo braccio inferiore: in origine essa doveva probabilmente incorniciare tutti gli assi della croce. Il comparto principale presenta su entrambi i lati una miniatura quadrata sotto cristallo (le scene rappresentate sono la *Vergine in trono con il Bambino* tra *Santa Caterina* e *San Nicola* e la *Crocifissione*) ed è ornato da esili steli con boccioli d'argento dorato che si dipartono dagli spigoli della teca centrale. La struttura portante è costituita da un piccolo arco ogivale gigliato, terminante in una pigna e sorretto da due colonne, che racchiude al proprio interno una rosetta e funge da raccordo con il nodo. Da quest'ultimo, realizzato in diaspro rosso, baccellato e leggermente schiacciato, si diparte il fusto metallico decorato da cornici perlineate su entrambe le estremità. Un secondo nodo, più arrotondato e di metallo, si imposta sul piede ligneo dorato e a forma di tronco di piramide esagona, nelle cui facce trovano posto figure di *Santi* miniate sotto cristallo alternate a lastre di diaspro rosso. Lo zoccolo infine è dipinto di blu con venature bianche ad emulazione del marmo. La croce è documentata nel tesoro assisiense a partire dal 1338, è identificabile infatti con quella così descritta al n. 27 del coevo inventario: "*Item una crux de cristallo, sollempnis et magna cum ymagine Crucifixi ex una parte et ex altera beate Virginis,*

---

<sup>35</sup> Degen suggerisce che, nella base, i campi oggi occupati dagli smalti *de plique* prevedessero inizialmente l'inserimento di tessere in diaspro, come nel caso della croce di San Candido (cat. 17): DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 1985, pp. 156-186: 173 n. 1). L'ipotesi è senz'altro suggestiva, data la molteplicità di oreficerie veneziane in cui è attestata la presenza del diaspro accanto al cristallo e alla miniatura; tuttavia non emergono dall'esame dell'opera aurificiaria elementi certi che facciano pensare ad un'aggiunta posteriore degli smalti. È perciò anche probabile che il basamento fosse concepito sin dall'inizio come lo vediamo ora, con pergamene sotto cristallo alternate a lastre in smalto *de plique* lavorato in Francia ma montato a Venezia. Un'eventuale disamina scientifica del manufatto potrebbe chiarire una volta per tutte la questione, che rimane al presente ancora aperta.

*ornata de argento, cum pede de diaspero et cristallis, cum multis ymaginibus de opere veneto*".<sup>36</sup> Un'analogha descrizione torna pure nel successivo inventario del 1370, dove al n. 36 si menziona: "*Item una crux magna et multum solemnis, de cristallo, cum ymagine Crucifixi ex una parte, et ex alia beate Virginis; cum pede ad modum sedilis, de dyaspero et cristallo de opere veneto*".<sup>37</sup> Le fonti quattrocentesche riportano le stesse identiche parole usate nell'elenco del 1370.<sup>38</sup> Tra il 1597 e il 1613 dovette avvenire il distacco e la pronta ricongiunzione della base: nell'inventario del 1597<sup>39</sup> è documentata infatti la mancanza del piede; in quello del 1613<sup>40</sup> si torna a parlare di un "*piede di legno e cristallo*". Si tratta di uno degli esemplari più raffinati a noi giunti: "un vero e proprio compendio delle tecniche veneziane", secondo la felice definizione coniata da Hahnloser.<sup>41</sup> La menzione nell'inventario del 1338 è preziosa per la storia critica della croce in quanto costituisce un valido termine *ante quem* per la sua datazione. La definizione "*de opere veneto*" permette inoltre di far luce anche sull'inquadramento generale di altre croci con miniature sotto cristallo appartenenti ad una fase tarda della produzione ma per le quali mancano sicuri appigli cronologici.

Spesso le due funzioni erano interscambiabili ed una croce d'altare poteva essere impiegata come processionale mediante l'innesto di un'asta. Ciò rende più complicato operare una netta classificazione degli oggetti, soprattutto per quelli fortemente rimaneggiati nel corso del tempo.

Ad esempio, la Croce della Basilica di Notre Dame a **Tongeren** (cat. 28), le cui dimensioni sono 31,5 x 28,5 cm, è innestata su di un supporto chiaramente successivo, che non ci permette di capire se in origine il manufatto dovesse prevedere una base o fosse invece dotato di un'impugnatura metallica con cui raccordarsi all'asta per essere portato in processione. Quattro placche in cristallo individuano i bracci, dalle terminazioni "a zampa" simili a quelle delle croci già viste di Coimbra (cat. 16) e di Allariz (cat. 19), e due coprono le miniature presenti sui due lati del comparto centrale, raffiguranti la *Vergine in trono con il Bambino* e la *Crocifissione*. L'asse superiore e quello destro sono fortemente danneggiati,

---

<sup>36</sup> Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, cfr. L. ALESSANDRI, F. PENNACCHI, *Inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi*, Assisi 1920, p. 12.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 28, 63.

<sup>39</sup> Libro degli Inventari s. B, n. 38, c. 9 r, cfr. D. LISCIA BEMPORAD, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi* (Il miracolo di Assisi, 3), a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto et Alii, Assisi-Firenze 1980, pp. 117-120: 120 n. 45.

<sup>40</sup> Libro degli Inventari s. D, n. 38, c. 7 r, cfr. *Ibidem*.

<sup>41</sup> H. R. HAHNLOSER, *Opere di tagliatori veneziani di cristallo di rocca e pietre dure dal Medioevo in Toscana*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I convegno sulle arti minori in Toscana, Arezzo 11-15 maggio 1971, Firenze 1973, pp. 155-159: 157.

quello inferiore è rivestito da una lamina metallica, aggiunta probabilmente in seguito alla perdita dell'estremità. Tutti e quattro i bracci presentano anelli metallici di giunzione con la cornice dentellata del riquadro centrale (in parte rovinata). Questi sono decorati con smalti che ritraggono sul *recto*, attorno alla *Vergine in trono con il Bambino*, i quattro simboli degli *Evangelisti*; sul *verso*, a complemento della rappresentazione della *Crocifissione*, un *angelo*, il *teschio di Adamo* e le figure dei *Dolenti*. Come accennato, la capsula reliquiaria sottostante ed il piede sono frutto di integrazioni successive, operate probabilmente da manifatture locali.

Incarna bene il concetto di doppia funzionalità la croce del Museo della Collegiata di **San Candido** (cat. 17), che con il piede misura 56,5 x 29,5 cm. I suoi quattro bracci in cristallo di rocca con terminazioni gigliate si raccordano al comparto centrale tramite una struttura in argento dorato di gusto gotico lavorata a giorno e decorata con bifore sormontate da cuspidi. Il riquadro principale presenta pure una montatura in metallo con elementi metallici di aspetto vegetale agli angoli e racchiude sul *recto* una miniatura quadrata su pergamena raffigurante la *Crocifissione* coperta da una lastrina in cristallo di rocca. Sul *verso* è invece applicata una capsula reliquiaria di forma ellittica con una piccola croce d'oro e dei cartigli pergamenei con iscrizioni su un fondo di velluto. L'estremità gigliata del braccio inferiore è rivestita da una lamina metallica fissata all'elemento di raccordo, pure metallico, che unisce la croce al nodo rotondo in cristallo baccellato e leggermente schiacciato. Questo è collegato tramite un gambo metallico a forma di tronco di cono alla splendida base, che costituisce un *unicum* nella produzione di croci con miniature sotto cristallo di rocca. E' infatti costituita da un piede piramidale con elementi architettonici (torri, coronamenti di mura) in argento dorato, lavorati con estrema cura. Le tre facce della base sono ornate da miniature triangolari rivestite da cristallo raffiguranti coppie di *Santi* a mezzobusto divisi da una superficie rettangolare di diaspro rosso. All'estremità inferiore, infine, una cornice a palmette ritorte, i cui angoli riprendono la decorazione architettonica immediatamente superiore, completa la singolare opera aurificiaria dell'oggetto. Lo stato di conservazione non è ottimale, soprattutto per quanto riguarda le miniature, che registrano in più punti la caduta del colore e la perdita delle perline. La struttura è invece tutto sommato in buone condizioni, si notano solo alcuni graffi e scheggiature nelle lastre in cristallo dei bracci laterali. Kirchweger<sup>42</sup> ipotizza che il rivestimento metallico del braccio inferiore, i fiori angolari applicati alla cornice della miniatura e probabilmente anche gli anelli dei bracci della croce siano stati aggiunti in un secondo momento. In realtà, mentre è assai probabile che l'asse

---

<sup>42</sup> F. KIRCHWEGGER, in *Omaggio a San Marco: tesori dall'Europa*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 – 25 febbraio 1995), a cura di H. Fillitz, G. Morello, Milano 1994, p. 200 n. 83.

inferiore sia stato integrato in epoca successiva forse per la rottura della terminazione, ritengo che i fiori ed i polsini metallici facciano parte della concezione originaria della croce in quanto risultano armonicamente inseriti nella struttura d'insieme. L'oggetto era presumibilmente posto sopra ad un altare ma poteva essere portata in processione in concomitanza con particolari funzioni liturgiche, come attestato nel *Liber processionalis* del 1616: “ [...] *Decanus [...] ferens in minibus crucem argenteam vel illam quae ex cristallo facta est [...]*”.<sup>43</sup> Un altro inventario del 1785 menziona al numero 11 “*Ein kristallenes Kreuz von uralter Art, wovonder Fuß aus vergoldetem Kupfer besteht, der obere Teil versilbert und vergoldetist – 20 Loth*”.<sup>44</sup> Come spiega Regina Degen<sup>45</sup>, il termine tedesco *Loth* indica un'unità di misura che corrisponde a circa 15,6-16,6 grammi e non è molto utile ai nostri fini, mentre l'indicazione del materiale (rame dorato) e del fatto che si trattasse di opera antica permette il collegamento con la croce in esame. Un ulteriore elenco dei preziosi redatto dal canonico Johannes Brunner tra 1864 e 1871 la cita infine come “*Kreuzpartikl von Kristall*”.<sup>46</sup>

L'inserzione di reliquie poteva dunque caricare ulteriormente di significato alcuni esemplari. Al culto dei sacri resti l'uomo medievale si approcciava con assoluto rispetto, ragion per cui si crearono teche e scrigni che, come vedremo meglio più avanti, garantivano la protezione dei frammenti e allo stesso tempo permettevano la venerazione dei fedeli. Talvolta le soluzioni adottate erano molto originali, come il basamento della croce del Duomo di **Erfurt** (cat. 29), che doveva servire come custodia per reliquie andate purtroppo perdute nel corso del tempo. La croce da sola misura 44,4 x 36,3 cm; la sua base dal particolare impianto composito le fa raggiungere gli 85 cm circa di altezza. Come di frequente, gli assi sono individuati da quattro lastre in cristallo, di cui l'inferiore in forma più allungata. Le terminazioni “a zampa” possiedono una connotazione molto simile a quella in uso nella croce folignate (cat. 23), che tra poco esamineremo. Il comparto centrale, rettangolare, ospita al proprio interno due miniature raffiguranti la *Vergine col Bambino* e la *Crocifissione* ricoperte da lastre in cristallo. Le due scene sono racchiuse da una cornice metallica liscia sul lato della Maestà, ornata da un motivo a piccole strisce intervallate da pallini sull'altro. In entrambi i versanti sono applicati piccoli fiori a cinque petali agli angoli dell'intelaiatura. Il riquadro miniato è raccordato agli assi in cristallo mediante polsini che hanno perso in gran

---

<sup>43</sup> San Candido, Stiftsbibliothek, VIII b 4, c. 137r., cfr. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 279-288: 281 n. 7.

<sup>44</sup> J. PASSLER, *Geschichte des Kollegiatstiftes Innichen 1785-1848*, Innsbruck 1970, p. 385.

<sup>45</sup> R. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 279-288: 281 e nota 1039 n. 7.

<sup>46</sup> San Candido, Stiftsbibliothek, *Inventar der Pretiosen*, I.64, p. 78, cfr. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 279-288: 281 n. 7.

parte il loro rivestimento metallico e lasciano in vista la struttura lignea sottostante. All'estremità inferiore la croce si collega ad un nodo in diaspro rosso schiacciato e leggermente baccellato, sotto cui si innesta una piccola impugnatura cilindrica. Questa, in cristallo, è molto particolare in quanto contiene un'anima interna cilindrica di diametro minore interamente rivestita da pergamena, dove trovano posto le figure di *San Pietro* e *San Paolo*. Dall'asta si diparte un fusto ligneo dalla doratura notevolmente rovinata. Esso è decorato alla sommità con lastrine di diaspro rosso e verde e presenta in basso finestre di cristallo dalle quali un tempo si dovevano intravedere delle reliquie. Alla base, infine, una coppa in cristallo decorata con scanalature, probabile lavoro reno-mosano di metà XIII secolo,<sup>47</sup> è posta rovesciata su di uno zoccolo in legno dorato suddiviso in campi rettangolari di diversa grandezza alternativamente riempiti da diaspro, agata e miniature sotto cristallo. Di queste ultime, che in origine dovevano essere quattro, si conserva solo la figura di un pontefice in piviale e tiara contraddistinto dall'iscrizione *S(anctus) CLIMĒTUS* (San Clemente?). Nonostante le lacune del rivestimento metallico dei polsini, lo stato di conservazione è in generale abbastanza buono: il cristallo presenta alcuni graffi e scheggiature ma è sostanzialmente integro; le miniature rimaste sono ben leggibili. Lo zoccolo ha subito maggiormente i danni del tempo: oltre alla caduta delle miniature, si registra infatti la perdita di porzioni lignee.

Un ulteriore esempio di croce reliquiario era conservato presso il monastero francescano de **La Verna** (app. E), in provincia di Arezzo. Purtroppo il pezzo è stato rubato nel 1978 ed è attualmente di ubicazione ignota. Il contributo più importante e completo per la sua conoscenza resta perciò ancora oggi quello di Ilaria Toesca pubblicato negli anni '70 sulla rivista "Paragone".<sup>48</sup> La studiosa riporta le dimensioni della croce, che sono di 25,4 x 21 cm; il basamento misura invece 35 x 17 cm. La struttura originale non trova riscontro nell'ambito delle croci veneziane in cristallo con miniature: essa si compone di quattro teche prismatiche con reliquie raccordate tra loro tramite un'anima metallica che, attraverso i quattro bracci in cristallo della croce, le congiunge al riquadro centrale. Quest'ultimo è costituito da una teca più grande di forma quadrata in cui sono poste due miniature su fondo oro che appaiono di aspetto tondeggiante a causa della rifrazione del cristallo. Esse sono di dimensioni molto

---

<sup>47</sup> Hahnloser riserva ai due oggetti due schede distinte: la croce veneziana è trattata nella scheda n. 155; alla coppa è dedicata una menzione a parte al n. 403, ove lo studioso riconosce in essa un lavoro di manifattura reno-mosana attorno alla metà del XIII secolo, sul tipo dell'analogo recipiente in San Lorenzo a Firenze montato in laguna nel 1350 circa: HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 131-132 n. 155 e p. 202 n. 403. Il recipiente di Firenze è citato nella medesima opera al n. 402 di p. 202. Anche Regina Degen sembra supportare quest'ipotesi di reimpiego di un materiale precedente: DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 256- 269: 269 n. 5.

<sup>48</sup> I. TOESCA, *La croce della Verna*, in "Paragone", XXIII (1972), 265, pp. 61-69.

ridotte (circa 20 x 20 mm) e raffigurano l'episodio della *Crocifissione* su entrambi i lati. I vari pezzi di cristallo sono uniti tra loro da una legatura sottile in argento dorato, cordonato in corrispondenza del riquadro centrale, liscio in tutte le altre parti. Le giunture mostrano invece una montatura a dentelli, sempre in argento dorato. La croce di cristallo è collegata tramite un raccordo metallico alla base, formata da cinque elementi montati ad incastro e tenuti assieme da un'asta d'argento. Di essi quello inferiore costituisce il piede polilobato, finemente inciso con motivi gigliacei e sostenuto da sei piccoli draghi metallici. La soprastante impugnatura a forma di torretta esagonale ha piccole finestre decorate a smalto traslucido con busti di santi. Sopra ad essa sta un tabernacolo, con aperture cuspidate riempite da smalto traslucido blu a losanghe, dal quale si dipartono due sottili bracci cordonati in argento dorato. Alle loro estremità sono poste le microsculture dei dolenti. Per ciò che attiene la datazione e la localizzazione del pezzo, un riferimento all'ambito veneziano di primo Trecento è stato proposto a partire dall'esame delle miniature.<sup>49</sup> La parte inferiore del manufatto è invece ricondotta a Siena, almeno per quanto riguarda gli smalti traslucidi della torretta esagonale: se fossero isolati e non parte integrante dell'oggetto, la studiosa li daterebbe al 1330-40. Una totale attribuzione a Siena della base è comunque esclusa: "la struttura stessa della base lobata, i piccoli draghi che la sostengono, la decorazione incisa a grandi fiori di giglio, quasi naturalistici, infine le due statuette di Maria e di Giovanni, non quadrano con lo stile degli smalti e potrebbero convenire ad una vasta area del gotico inoltrato, più al di là che al di qua delle Alpi".<sup>50</sup> Prospetta quindi un'origine avignonese del piede a partire dal riconoscimento su di esso di un bollo con lo stemma dell'antipapa Clemente VIII e sulla base di testimonianze scritte che lo collegano alla fornitura del cardinale Galeotto Tarlati, sostenitore dell'antipapa Clemente VII e sepolto alla Verna.<sup>51</sup>

Un posto particolare tra le varie reliquie era occupato da quelle della Vera Croce, ed in generale da quelle riconducibili alla Passione di Cristo. Esse godevano di un'importanza anche superiore rispetto a quella assegnata ai resti dei santi e dovevano disporre di un reliquiario proprio appositamente riservato: la custodia richiesta doveva infatti proteggere le reliquie dall'usura del tempo, dalla dispersione e dal pericolo di contraffazione.<sup>52</sup> Allo studio delle reliquie della Vera Croce dedica particolare attenzione Frolov: nel 1961 egli pubblica infatti un volume che ancor oggi si rivela prezioso per avere una visione d'insieme sul loro

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 64-65.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 65-66. Rimando inoltre alla scheda di catalogo per un maggior approfondimento sulla documentazione relativa all'oggetto puntualmente riferita nello studio di Ilaria Toesca.

<sup>52</sup> R. FATTINGER, voce *reliquiario*, in IDEM, *Dizionario tecnico-pratico* cit., 1958, pp. 400-406: 400.

culto, attraverso una disamina storica sui principali centri di diffusione e la menzione di più di mille pezzi variamente databili tra il IV ed il XVIII secolo.<sup>53</sup> A questa prima imponente ricerca segue, da parte dello stesso autore, un secondo contributo in cui tutti gli oggetti precedentemente catalogati sono divisi per tipologia, offrendo una panoramica delle forme più in uso per i reliquiari dei sacri resti lignei.<sup>54</sup>

Spesso questi ultimi venivano inseriti nelle croci, come testimonia il piccolo esemplare tardo duecentesco del Museo Capitolare di **Atri** (cat. 9). Si tratta di un vero e proprio gioiello, per il quale è stata predisposta fin dall'origine una custodia lignea dipinta attualmente esposta nella stessa vetrina. Le dimensioni comprensive di cornice metallica ed asta sono 41,5 x 28 cm. L'oggetto, proveniente dalla Cattedrale di Santa Maria Assunta di Atri, è costituito da quattro bracci a terminazione trilobata formati ciascuno da due lastre sovrapposte di cristallo di rocca che si dipartono da un nucleo centrale rotondo, pure in cristallo. Questo contiene al proprio interno quattro frammenti della Vera Croce che sporgono dalla tabella centrale fino ad occupare parte dei bracci della croce. Una cornice in argento dorato circonda e tiene assieme tutte le parti; sui trilobi dei bracci essa è rinforzata mediante elementi decorativi cilindrici e pomelli. Ancora in argento dorato è la base, a forma di tronco di cono e con una cornice aggettante lungo l'estremità inferiore. L'opera è impreziosita da sedici miniature a fondo oro sotto cristallo di rocca: il *recto* e il *verso* si presentano identici, ognuno con otto miniature. Quattro di esse sono posizionate attorno alla reliquia della Vera Croce, altrettante sono disposte entro tondi nei trilobi dei bracci. In quello superiore è rappresentato *Cristo* a mezzo busto, nei bracci orizzontali le figure dei dolenti: *San Giovanni* nel destro e la *Vergine* nel sinistro, infine l'asse inferiore vede raffigurato *San Francesco*. Nelle miniature disposte ai lati dei frammenti della Vera Croce trovano posto quattro *Angeli* recanti gli strumenti della Passione. Lo stato di conservazione è molto buono, merito anche del restauro del 1964/65 durante il quale sono state riposizionate le perline nel frattempo cadute e fissate le miniature mediante sottilissime strisce di nastro adesivo per evitare scivolamenti.<sup>55</sup> Attualmente si registra il solo distacco di alcune perline (soprattutto nel tondo con la *Vergine*) e la presenza di scheggiature nel cristallo, come quella visibile nel punto in cui il braccio destro si raccorda al nucleo centrale. Nella stessa teca della croce è visibile il cofanetto ligneo predisposto fin dall'origine per la sua custodia, come testimonia l'apposita sagomatura dell'interno che replica esattamente le forme del manufatto. La decorazione esterna si estendeva inizialmente lungo tutta la superficie, coperta da una doratura e da pitture a

---

<sup>53</sup> A. FROLOW, *La reliquie de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

<sup>54</sup> IDEM, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965.

<sup>55</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 326-333: 326 n. 12.



tempera. Di ciò restano solo i lacerti di *Sant'Elena* che regge una croce a Y e di un *Angelo* adorante sull'anta destra; sullo sportello sinistro si intuisce la presenza di un personaggio frammentario ed acefalo identificato nell'imperatore Costantino: l'allusione sarebbe dunque all'episodio dell'*inventio crucis* che ben si addice al carattere reliquiario dell'oggetto.<sup>56</sup>

Appare ugualmente raffinato, ma ben più maestoso, il pressoché coevo esemplare al Museo Nazionale di San Matteo di **Pisa** (cat. 10), capolavoro dell'intera produzione veneziana di croci con miniature che raggiunge le imponenti dimensioni di 88 x 48 cm. La croce, ora conservata in una teca a temperatura e tasso di umidità costanti presso il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, proviene dalla chiesa di San Nicola sebbene la presenza di santi francescani nella decorazione lasci piuttosto intuire una probabile relazione originaria con quest'ordine. Le lastre di cristallo che formano i bracci, percorse all'interno da elementi tubolari metallici, terminano ciascuna in trilobi con miniature sotto cristallo, racchiusi entro cornici metalliche e ornati alle estremità da pomelli, pure in cristallo. All'intersezione dei bracci si innesta il comparto centrale di forma ottagonale, anch'esso racchiuso entro una cornice metallica impreziosita sui quattro lati liberi da fiorellini quadripetali pure in metallo (visibili allo stato attuale solo sul lato posteriore della croce). La sua superficie è interamente decorata con miniature sotto cristallo. Sul *recto* è raffigurata la *Crocifissione*; nel *verso*, in corrispondenza della posizione centrale che sull'altro lato è occupata da Cristo, si trovano i quattro frammenti della Vera Croce segnati da una linea di contorno rossa impreziosita da perline. Le miniature sui riquadri individuati dai bracci della reliquia vedono sopra due angeli, mentre sotto ricorrono le figure dei dolenti. Completano il programma sui trilobi dei bracci orizzontali i quattro *Evangelisti*; sul braccio inferiore *San Francesco* e *Sant'Antonio* ed in quello superiore l'*Ascensione di Cristo* e l'*Assunzione di Maria*. All'estremità inferiore della croce si trovano un elemento cilindrico in cristallo ed un grosso nodo baccellato dello stesso materiale. Da questo si diparte l'impugnatura in rame che doveva servire al trasporto della reliquia durante particolari occasioni liturgiche. La molatura del cristallo è, come già osservato da Hahnloser,<sup>57</sup> tipica delle botteghe veneziane di fine Duecento: l'utilizzo di nodi baccellati è documentato ad esempio anche nella coppia di candelieri di Bari (app. A) datati al 1296 che esamineremo nel relativo paragrafo.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> M. L. FOBELLI, *Circolazione artistica nel "golfo di Venezia": la croce in cristallo di rocca del Museo Capitolare di Atri*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale, Chieti, 1-2 aprile 2004, a cura di D. Benati, A. Tomei, Milano 2005, pp. 167-179: 170.

<sup>57</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 115-116 n. 109.

<sup>58</sup> La fortuna di tale tipologia di nodo è dimostrata dal suo utilizzo, pur con qualche variante, anche da parte delle botteghe trecentesche: nella croce di San Candido (cat. 17), ad esempio, si ripresenta una simile baccellatura, ma l'elemento risulta più schiacciato.

L'inserimento di reliquie della Vera Croce è una pratica non solo duecentesca, ma perpetuata anche nel corso del secolo successivo. È documentata infatti nella croce del Museo Capitolare Diocesano di **Foligno** (cat. 23), databile al terzo decennio del Trecento. L'oggetto misura 38 x 35 cm circa e raggiunge con l'asta l'altezza di 62 cm. Esso proviene dal Tesoro della Cattedrale di San Feliciano dell'omonima città e contiene al proprio interno una reliquia della Vera Croce. Si configura pertanto come una stauroteca, utilizzata perlopiù come croce d'altare ma anche, in particolari occasioni liturgiche, con funzione processionale. L'attuale supporto a forma di nuvola, che reca l'iscrizione *LIGNU(M) S. CRUCIS* e sul quale stanno inginocchiati due putti alati, è un'evidente integrazione barocca. Dal punto di vista aurificiario è un pezzo molto raffinato, nonostante l'aggiunta seicentesca intervenga a snaturarne l'originarietà e ad alterarne la lettura d'insieme. Gli assi della croce in cristallo presentano alle loro estremità un profilo "a zampa" che, come abbiamo visto, godeva di particolare fama nelle botteghe veneziane trecentesche. Il montante superiore presenta una placchetta metallica su cui è incisa la scritta *INRI*, frutto di restauro antico conseguente alla frattura del cristallo; il braccio inferiore invece è contornato nella parte terminale gigliata da una cornice metallica a giorno che lascia intravedere la lastra di cristallo sottostante. La teca centrale è di formato quadrato, realizzata in argento dorato e bordata da tre cornici: la più interna dentellata, la centrale scanalata e la più esterna a cordone ritorto. Sul *recto* della placca è applicata una microscultura raffigurante *Cristo Crocifisso* realizzata a fusione, sul *verso* una piccola custodia reliquiaria in forma di croce con terminazioni gigliate, su cui si trova un'altra immagine di *Cristo crocifisso*. Quattro innesti in argento dorato, caratterizzati dalla stessa incorniciatura composita del nucleo centrale, raccordano quest'ultimo agli assi in cristallo. La peculiarità dell'esemplare è costituita dal fatto che le miniature sotto cristallo sono inserite, alternate a piccole placche triangolari di diaspro, nel solo nodo poligonale di sostegno. Il caso è singolare: le prime croci in cristallo con miniature esemplate a Venezia nella seconda metà del Duecento erano infatti caratterizzate da una maggiore ricchezza decorativa;<sup>59</sup> con il consolidarsi della produzione nel corso del XIV secolo le miniature subiscono un processo di riduzione, finendo per essere collocate nella maggior parte dei casi in un'unica tabella centrale.<sup>60</sup> In questo caso lo spazio per la decorazione miniata è ancor più esiguo, perciò sono raffigurati unicamente i simboli dei quattro *Evangelisti*. Collazionando i tre inventari principali della cattedrale di Foligno, risalenti al 1442, 1476 e 1525,

<sup>59</sup> La decorazione miniata delle croci del monastero di San Paolo al monte Athos (cat. 3) e di Mestia (cat. 4) si estendeva, come visto, alla quasi totalità della superficie; nell'esemplare atense (cat. 9) le miniature sembrano sospese nella trasparenza del cristallo e nel manufatto pisano (cat. 10) occupano non solo il comparto centrale ma anche i trilobi alle estremità degli assi.

<sup>60</sup> Come ad esempio nelle croci di Lisbona, Coimbra, Assisi, Tongeren, Udine (catt. 15, 16, 27, 28, 30).

Santanicchia<sup>61</sup> identifica la croce in esame nelle seguenti descrizioni: “*Item alia crux (parva depennato) de cristaldo cum argento in centro cum crucifixo in pomo sic*”;<sup>62</sup> “*Item alia crux parva cristallina fulcita de argento deaurato cum pomo argenti deaurati cum figuris quattuor evangelistorum et cum pede argenti*”<sup>63</sup> e “*Item una altra croce piccola de cristallo finita de argento dorato con pomo de argento con figure de quattro evangeliste in qua est lignum sancte crucis*”.<sup>64</sup> Quest’ultima descrizione, in particolare, conferma il carattere reliquiario dell’oggetto, sebbene i sacri frammenti siano celati alla vista.

Chiude infine la rassegna delle croci reliquiario l’esemplare al Museo Civico di **Udine** (cat. 30): una croce processionale, raccordata all’asta di sostegno per mezzo di un’asta metallica cilindrica sulla quale è inserito un nodo in diaspro rosso di forma schiacciata. La croce con l’asta misura 63 x 34 cm, senza 45 x 34 cm. La tabella principale è costituita da un castone rettangolare, stonato lungo il lato interno superiore, che contiene sul *recto* una piccola miniatura raffigurante la *Vergine* con il *Bambino*. Ai quattro angoli del castone sono applicati altrettanti prismi in cristallo di rocca, fissati mediante piccoli perni (quello nell’angolo inferiore a sinistra, evidentemente un’integrazione successiva, è di dimensioni più piccole). Ai lati della miniatura, sui polsini metallici di raccordo coi corti bracci laterali della croce, sono stati applicati due castoni a *griffes*, che dovevano presumibilmente accogliere due pietre preziose purtroppo non conservate. I due assi verticali sono invece collegati al comparto principale mediante due placche rettangolari in rame dorato che incorniciano rispettivamente un’apertura contenente un altro cristallo di rocca (sopra il riquadro centrale) e una piccola nicchia per reliquie (sotto ad esso). Ogni braccio è rivestito da lamina in rame dorato finemente decorata a cesello con motivi floreali su sfondo granito. Le estremità sono costituite da quattro lastre in cristallo di rocca dal profilo gigliato racchiuse entro cornici in rame dorato con motivi a foglie d’acanto. Nel *verso* della croce, in corrispondenza della miniatura, si trova un tassello rettangolare di diaspro rosso. Sotto è incisa la scritta in caratteri gotici, con fondo in smalto azzurro: D[e] LI[g]NO VE[rae] CRUCIS XI [Christi]. Il nucleo originale trecentesco della croce comprende quasi tutto il comparto centrale (con la miniatura, le due nicchie sopra e sotto ad essa e tre dei quattro prismi in cristallo) oltre alle lastre in

---

<sup>61</sup> M. SANTANICCHIA, *La croce in cristallo di rocca del Duomo di Foligno e la circolazione di opere veneziane in Umbria nel Trecento*, in “Arte Medievale”, IV serie, I (2010-2011), pp. 121-142: 125-126.

<sup>62</sup> Foligno, Archivio Capitolare, ms. B. 70, Inventario del 1442, c. 390r. Cfr. SANTANICCHIA, *La croce in cristallo* cit., 2010-2011, p. 125.

<sup>63</sup> Foligno, Archivio Capitolare, ms. B. 70, Inventario del 1476, c. 295r. Cfr. *Ibidem*, pp. 125-126.

<sup>64</sup> Foligno, Archivio Capitolare, ms. B. 70, Inventario del 1525, c. 304r. Cfr. *Ibidem*, p. 126.

cristallo dei bracci.<sup>65</sup> Nella sua fattura primitiva, essa doveva dunque presentarsi in una forma molto simile a quella del già considerato esemplare di Erfurt (cat. 29).

### 3.1.2 *Dittici, trittici e tavole devozionali*

Tavole devozionali dall'anima lignea e variamente decorate in superficie con inserti in filigrana, miniature e pietre preziose erano particolarmente in voga in ambiente veneziano dalla seconda metà del XIII secolo. La loro funzione era quella di oggetti devozionali su scala ridotta realizzati per piccoli altari ecclesiastici o per camere private di residenze nobiliari. Le dimensioni contenute permettevano infatti lo spostamento degli oggetti e ne rendevano più agevole l'utilizzo. Le forme potevano variare a seconda dei dettami della committenza: la tipologia più semplice è rappresentata da una **singola tavoletta rettangolare**, come quella custodita nella biblioteca del monastero di San Paolo al Monte **Athos** (Inv. n. 10, cfr. cat. 1). Essa misura 35 x 27,5 cm e presenta un riquadro centrale in *verre eglomisé*, ovvero una pittura su vetro, realizzata mediante la fusione del materiale trasparente, successivamente dipinto di viola, e l'incorporamento con oro e argento. Il soggetto raffigurato è *Cristo Pantocratore* seduto su uno scranno nell'atto di benedire con la destra e di reggere il globo terrestre con la sinistra. Al piccolo comparto centrale, leggermente incassato, viene dato rilievo mediante una cornice in filigrana con perle preziose che incornicia pure le quattro lastre trapezoidali di puro cristallo di rocca (in parte cadute) sotto cui sono poste le miniature. Le tre pergamene conservate mostrano le figure della *Vergine* e di *San Giovanni*, che vanno a comporre una *Deesis* ai lati del *Pantocratore*, e due *Angeli* nello spazio soprastante (in quello inferiore purtroppo la decorazione è andata perduta). Il classico fondo oro delle miniature sotto cristallo prodotte a Venezia fra XIII e XIV secolo non è ancora adottato in questo precoce esemplare, dove si nota l'originale impiego di minuscole perline ravvicinate a decorazione dei lacerti pergamenei non dipinti. L'appartenenza del manufatto ad una fase aurorale ed ancora sperimentale della produzione veneziana di miniature sotto cristallo è stata di recente correttamente sottolineata anche da parte di Regina Degen<sup>66</sup> e di Nikolaos Siomkos nel catalogo della mostra *Le mont Athos et l'Empire byzantin*, dove esso è descritto come "*l'un des plus anciens exemples de ce type*".<sup>67</sup> La cornice più esterna dell'oggetto prevedeva l'applicazione di quattordici medaglioni ottagonali ottenuti con la stessa tecnica del riquadro

---

<sup>65</sup> Le lavorazioni a sbalzo degli assi e le incorniciature alle estremità di questi sono integrazioni successive, che Regina Degen data al XV secolo per il carattere rinascimentale dell'ornamento acantiforme: DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 319-325: 325 n. 11.

<sup>66</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 419-427: 422 n. 20.

<sup>67</sup> N. SIOMKOS, in *Le Mont Athos et L'Empire Byzantin. Trésors de la Sainte Montagne*, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, Musée Des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 10 aprile – 5 luglio 2009), a cura di N. Bonovas, S. Chondorgiannis, Paris 2009, p. 174 n. 75.

centrale e intervallati da pietre preziose. Di questi restano ad oggi purtroppo solo i cinque raffiguranti gli apostoli *Tommaso, Giovanni, Simone, Taddeo e Filippo*, riconoscibili grazie alle iscrizioni ancora ben leggibili. In passato la critica si è variamente esposta circa la funzione della tavola: Bettini<sup>68</sup> vi si riferiva con la denominazione interscambiabile di dittico o altare portatile, di cui quella al monastero di San Paolo sarebbe la sola valva conservata, Hahnloser<sup>69</sup> ne ipotizzava invece un antico uso come coperta di libro. Personalmente ritengo sia più corretta una generica definizione di “tavola devozionale” che doveva essere impiegata come una sorta di icona portatile, secondo quanto proposto da Huber<sup>70</sup> e Degen.<sup>71</sup>

Spesso due tavole rettangolari del tipo appena considerato venivano assemblate mediante cerniere metalliche ed inquadrare da cornici a costituire un **dittico**, che poteva essere fisso oppure apribile e richiudibile. Ha dedicato particolare attenzione a questa specifica tipologia di opere Wolfgang Kermer dell'Università di Tübingen, che nella sua tesi di dottorato ha catalogato una serie di esemplari bizantini, italiani, francesi e tedeschi databili dalla tardo antichità alla metà del XVI secolo.<sup>72</sup> Le testimonianze più precoci di dittici con miniature sotto cristallo sono conservate in due monasteri delle comunità monastiche dell'**Athos**: sempre nella biblioteca del **monastero di San Paolo**, come la tavola appena esaminata, si trova un piccolo dittico (Inv. n. 9, cat. 2) dalle dimensioni pressoché analoghe. Ognuno dei due pannelli in legno di cui si compone misura infatti 27,5 x 18,2 cm, per una larghezza totale di 36,4 cm circa. Tre cerniere metalliche uniscono le due ante, i cui campi centrali sono incorniciati da strisce in argento lavorate a filigrana, parzialmente cadute, e recano figurazioni cristologiche fortemente danneggiate. Lungo la cornice più esterna del dittico sono alloggiate le miniature sotto cristallo: le otto agli angoli entro riquadri rappresentano scene della *Vita di Cristo*; le altre, a forma di losanga, vedono gli *Evangelisti, Angeli, Santi e Profeti* intervallati da losanghe senza immagini ma riempite da lastre di diaspro rosso. Tutte le miniature sono delimitate da una cornice d'argento cordonata e gli spazi triangolari individuati dalle losanghe sono decorati con pietre preziose montate a *griffes*. Anche in questo caso la letteratura si è espressa in maniera discordante in merito alla funzione

---

<sup>68</sup> S. BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana nella storia della pittura veneziana del Duecento*, in C. BELLINATI, S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, pp. 71-120: 109.

<sup>69</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, pp. 84-85: 84 n. 20.

<sup>70</sup> P. HUBER, *Image et message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurigo 1975, p. 141.

<sup>71</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, p. 420.

<sup>72</sup> W. KERMER, *Studien zum Diptychon in der Sakralen Malerei von den Anfängen bis zur mitte des sechzehnten Jahrhunderts mit einem Katalog*, Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Hohen Philosophischen Fakultät, Universität zu Tübingen, 1967.

originale: Weigand<sup>73</sup> e Bettini<sup>74</sup> ne ammettevano un uso come coperta di codice; ma più probabilmente esso dovette essere concepito come un oggetto liturgico richiudibile, da utilizzare aperto come arredo d'altare durante le funzioni.

Il secondo esemplare si trova nella biblioteca del **monastero di Chilandari** (cat. 6) e, rispetto a quello di San Paolo, è molto più ricco e decorato. Le misure sono leggermente più importanti: l'altezza è di 30 cm e la larghezza arriva a sfiorare quasi i 50 cm. La struttura è costituita da due pannelli lignei rivestiti in argento dorato e decorati con ventiquattro miniature sotto cristallo (dodici su ogni pannello) entro spazi alternativamente rotondi e rettangolari che rappresentano scene della *Vita di Cristo* incentrate specialmente sugli episodi della *Passione*. L'incorniciatura in filigrana veneziana è caratterizzata da volute che racchiudono pietre semi-preziose rosse e verdi. La quindicesima miniatura che raffigura l'*Esaltazione della Croce* è probabilmente ricoperta da un vetro più recente, a causa della perdita dell'antica lastra di cristallo. Stando a quanto riferito da Radojčić<sup>75</sup> e successivamente riportato da Huber,<sup>76</sup> l'oggetto doveva essere originariamente fissato come ornamento sul baldacchino della cattedra riservata all'egumeno del monastero. Bettini<sup>77</sup> ritiene invece possibile che si trattasse di una coperta di libro o di una tavola devozionale portatile. Quest'ultima ipotesi è forse la più plausibile: il piccolo formato del manufatto e le cerniere che ne permettono la chiusura lo rendono facilmente trasportabile da un luogo all'altro.

Sul modello di questi due dittici realizzati tra il 1260 ed il 1270 per i cenobi atoniti, ma molto più raffinato quanto a decorazione, è il celebre dittico del Museo Storico di **Berna** (inv. 301, cat. 8). Le dimensioni sono notevoli: ogni sportello misura 44 x 38 cm, per una larghezza totale di circa 77 cm. L'anima lignea delle due ante, tenute assieme da quattro cerniere metalliche, presenta un rivestimento d'argento dorato con filigrana arricchita dalla presenza di perle, pietre preziose e semi-preziose lungo tutta l'incorniciatura entro cui sono poste le miniature sotto cristallo. L'oggetto chiuso mostra una lavorazione a rombi con decorazioni fogliacee uniforme sulla superficie di entrambi gli sportelli e nelle pareti laterali, cui è fissata mediante chiodi (parzialmente caduti). Aperto, si presenta come un prezioso e complicato insieme di oreficeria, miniatura e intaglio. La decorazione si estende a tutta la superficie disponibile: gli spazi più piccoli della cornice esterna sono occupati da *Santi* separati da sottili placche di diaspro rosso. Nei due riquadri centrali campeggiano altrettanti diaspri di colore

---

<sup>73</sup> F. DÖLGER, E. WEIGAND, A. DEINDL, *Monchsland Athos*, München 1943, p. 164.

<sup>74</sup> BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario* cit., 1968, p. 109.

<sup>75</sup> S. RADOJČIĆ, *Hilandarski diptih. Novi prilog poznavanju mletačke minijature kasnog XIII veka*, in "Glas", Classe des Sciences Sociales, VII (1959), 234, pp. 3-8: 4.

<sup>76</sup> HUBER, *Image et message* cit., 1975, p. 198.

<sup>77</sup> BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario* cit., 1968, p. 116.

scuri lavorati ad intaglio.<sup>78</sup> Nei campi più grandi sono rappresentate scene della *Vita di Cristo* su pergamena ricoperte da sottili lastre in cristallo di rocca. Completano il programma iconografico i quattro simboli degli *Evangelisti* agli angoli dell'anta di sinistra. In tutto, la decorazione comprende ben 44 miniature sotto cristallo e due diaspri. L'attuale disposizione delle ante è errata: la lettura delle scene dovrebbe normalmente partire dall'anta di sinistra e proseguire nella destra. Qui invece troviamo a destra gli episodi relativi all'Infanzia di Cristo, mentre lo sportello di sinistra è interamente votato alla rappresentazione della *Passione* e della *Pasqua*. Alcune interessanti novità circa la funzione e la committenza dell'oggetto sono emerse dalla sua recente riconsiderazione cronologica. Già negli anni '80 Giordana Mariani Canova<sup>79</sup> aveva notato la necessità di un'anticipazione del dittico, in precedenza ricollegato alla figura di Andrea III d'Ungheria e tradizionalmente datato al 1290-1296.<sup>80</sup> Ciò ha aperto un filone innovativo della letteratura orientato ad una retrodatazione dell'oggetto: Valagussa<sup>81</sup> lo ha assegnato dunque al 1265 e Bossetto<sup>82</sup> lo pone ora in relazione ad un momento, intorno agli anni '60 del Duecento, di progressiva penetrazione in laguna della cultura figurativa crociata di inflessione veneta come si può vedere nel *Messale* di Aciri (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 6) e negli affreschi padovani di Santa Sofia e di San Benedetto. Anche l'analisi dell'opera aurificiaria sembra condurre in questa direzione: di recente Johannes Tripps ha chiarito che la genesi del dittico può agevolmente porsi, dal punto di vista tecnico, al settimo decennio del XIII secolo. Lo studioso tedesco ha inoltre segnalato come l'occasione per l'esecuzione dell'oggetto possa essere il matrimonio del padre di Andrea III, Stefano "il Postumo", con la madre Tommasina Morosini, esponente della ricca e potente famiglia veneziana, avvenute nel 1261.<sup>83</sup> Sotto l'aspetto iconografico, l'inserimento di santi ungheresi conferma il legame con la corona d'Ungheria, certificata anche dal luogo d'origine dell'oggetto.<sup>84</sup> L'associazione con la figura del sovrano Andrea III era nata per la presenza di

---

<sup>78</sup> Colding ipotizza per essi una realizzazione ad inizio XIII secolo da parte di una manifattura bizantina, cfr. T. H. COLDING, *Aspects of miniature painting*, Copenhagen 1953, p. 45. A mio avviso non c'è motivo per dubitare di una loro contemporaneità rispetto al resto della decorazione.

<sup>79</sup> G. MARIANI CANOVA, *La miniatura*, in *La pittura nel Veneto, Le origini*, a cura di F. FLORES D'ARCAIS, Milano 1985, pp. 229-239: 237.

<sup>80</sup> Per maggiori dettagli rimando alla relativa scheda di catalogo, ove è precisato per intero il profilo storico dell'oggetto, cfr. cat. 8.

<sup>81</sup> G. VALAGUSSA, *Alcune novità per il miniatore di Giovanni da Gaibana*, in "Paragone", XLII (1991), pp. 3-22: 9-10.

<sup>82</sup> F. L. BOSSETTO, *Per il Maestro del Gaibana e il suo atelier: un gruppo di Bibbie*, in "Rivista di storia della miniatura", XIII (2009), pp. 51-61: 55.

<sup>83</sup> J. TRIPPS, *Ein Bücherschatz des Veneto in Leipzig: der Maestro di Giovanni da Gaibana und seine Bibeln aus dem Thomasstift*, in *3 x Thomas. Die Bibliotheken des Thomasklosters, der Thomaskirche und der Thomasschule im Laufe der Jahrhunderte*, catalogo della mostra (Leipzig, Bibliotheca Albertina, 18 ottobre 2012- 20 gennaio 2013), a cura di T. Fuchs, C. Mackert, Leipzig 2012, pp. 37-52: 51.

<sup>84</sup> Esso proviene dal monastero di Königsfelden, dove la moglie di Andrea III, Agnese d'Austria, si ritira dopo essere diventata vedova nel 1301. Per ulteriori approfondimenti si veda la relativa scheda di catalogo.

alcune sante appartenenti alla diocesi di Venezia, che ben si spiegava attribuendo la commissione del manufatto a colui che vantava il soprannome de “il Veneziano” per il fatto di essere nato a Venezia. In realtà, l’importanza data alla figura di Tommaso, effigiato sia tra i santi lungo la cornice che nell’episodio dell’*Incredulità*, rende più plausibile l’ipotesi che il prezioso manufatto fosse stato commissionato dalla madre Tommasina Morosini. Alla morte del marito Stefano avvenuta nel 1271 fu ella ad occuparsi delle questioni legate allo svolgimento del potere, in quanto il figlio era ancora troppo piccolo. Nato nel 1265, Andrea aveva solo sei anni quando il padre venne a mancare e dovette attendere sino al 1290 per l’incoronazione. Ritengo pertanto che l’elegante dittico sia stato realizzato per conto della nobildonna veneziana negli anni ’70 durante il suo periodo di reggenza e che si configuri dunque più correttamente come un oggetto di rappresentanza e legittimazione del suo potere.

Un esemplare che doveva in origine ricalcare la struttura tipologica del dittico di Berna, purtroppo irrimediabilmente danneggiato e di ubicazione ignota, proviene dal tesoro della parrocchiale di **Ianache** in Georgia (cat. 5). Le misure sono anche maggiori e raggiungono i 42 x 90 cm. Ciò che cambia è però il contesto di produzione, in questo caso liturgico. Dallo stesso tesoro proviene pure la croce “a gocce” ora esposta al Museo di Mestia (cat. 4), probabilmente commissionata assieme al dittico: i due oggetti erano probabilmente pensati per un utilizzo combinato sull’altare della chiesa. Il dittico non si trova più a Ianache già dal 1980, come si evince da una breve comunicazione scritta di Kitty Matchabeli dell’Università di Tbilisi risalente a tale data.<sup>85</sup> Di esso non resta che una documentazione fotografica in bianco e nero pubblicata nel catalogo di Hahnloser<sup>86</sup> da cui non si può che limitarsi a constatare uno stato di conservazione davvero pessimo. Le due ante rettangolari sono infatti quasi completamente distrutte. I minimi lacerti di decorazione superstiti fanno tuttavia propendere per un’origine veneziana del manufatto: i pochi resti del rivestimento in lamina metallica e ciò che rimane dell’originaria lavorazione a filigrana, che correva lungo la cornice esterna ed era impreziosita da pietre (tre tuttora visibili) e perle (una ancor oggi fissata mediante un chiodo all’estremità inferiore dello sportello di sinistra), sono elementi tipici dell’oreficeria veneziana della seconda metà del Duecento. Ognuna delle due tavole conteneva in origine sei miniature sotto cristallo disposte su due registri e inframmezzate da otto piccole piastrine in diaspro. Le pergamene del livello superiore occupavano incavi terminanti in un frontone triangolare, quelle più in basso erano di dimensioni leggermente maggiori e di formato rettangolare. Fra tutte, l’unica scena ancora conservata e vagamente

---

<sup>85</sup> Tale comunicazione è riportata in: DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 464-468: 464 nota 1734 n. 24.

<sup>86</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, tavola 27 figg. 26 a, 26b.



leggibile si trova nell'anta di sinistra e raffigura la *Cattura di Cristo*. In altri tre comparti si intravedono alcuni brandelli delle miniature, mentre le altre sono andate completamente perdute assieme al loro rivestimento in cristallo. Secondo la ricostruzione di Degen,<sup>87</sup> il programma originario doveva essere incentrato sulla Passione di Gesù ma il danneggiamento dell'oggetto non permette di esprimersi in maniera definitiva a riguardo. L'esame effettuato da Hahnloser<sup>88</sup> sui resti di filigrana con pietre e perle e sulle poche lamine argentate rimaste permette di rafforzare il corretto accostamento con il dittico del museo svizzero (cat. 8), evidente anche dal punto di vista tipologico. Le ante infatti, dalle misure assai simili, sono collegate mediante una semplice cerniera metallica dalla forma ad anello, impiegata anche nei dittici di Chilandar (cat. 6) e di Berna (cat. 8). Del tutto analoga è la struttura delle due ante e la decorazione della cornice che corre lungo il bordo esterno. Pure l'alternanza con sottili strisce di diaspro è espediente utilizzato nel celebre altare svizzero, capolavoro dell'intera produzione orafa veneziana con miniature sotto cristallo (cat. 8). Il dittico di Ianache, oggi irrimediabilmente compromesso, doveva in realtà presentarsi come un oggetto molto prezioso interamente rivestito da filigrana e pietre dure la cui genesi può collocarsi tra gli anni '60 e '70 del Duecento.

Negli esempi fin qui considerati, ascrivibili alla seconda metà del XIII secolo, l'assorbimento di modelli stilistici orientali suggerisce come alla base della produzione stessero le icone bizantine, simbolo per eccellenza della devozione privata. A partire dal XIV secolo, ai più semplici dittici verranno preferiti **trittici** più raffinati, in cui la decorazione evolve vedendo la compresenza di tecniche aurificiarie e di pittura su tavola. Quest'ultima è impiegata per ritrarre il ciclo cristologico negli sportelli laterali del famoso Trittico d'Alba Fucense a **Celano** (Museo d'arte sacra della Marsica, cat. 7), la cui tavola centrale è ancora in parte legata ai tipi duecenteschi. Manufatto di rara bellezza, esso è dimostrazione delle originali soluzioni creative ideate dalle botteghe orafe veneziane e della levatura tecnica da esse raggiunta. Il trittico misura 49 x 79 cm e faceva parte del cosiddetto "tesoro di Alba Fucense" donato dalla regina Giovanna I d'Angiò (1327-1382) alla chiesa di San Pietro, dove era verosimilmente esposto sull'altare principale ma pronto per essere trasportato in particolari circostanze liturgiche. La struttura lignea si compone di tre pezzi distinti intagliati e rivestiti da preziosi materiali sulla totalità della superficie. Le ante laterali sono dorate e divise in venti scomparti ad archetti trilobati in rilievo, entro cui sono dipinti alcuni episodi della *Vita di Cristo*, con particolare attenzione al ciclo della *Passione*. Anche le spandrelle individuate dalle arcate sono decorate: quelle centrali, di dimensioni maggiori, rappresentano

---

<sup>87</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 464-468: 468 n. 24.

<sup>88</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 87 n. 26.

degli *Angeli*, le minori sono occupate dai simboli degli *Evangelisti*, da *Noè che libera la colomba*, da *uccelli variopinti* e *tralci vegetali*. Nella tavola centrale campeggia il ritratto in rilievo della *Vergine con il Bambino*, racchiuso da una preziosa incorniciatura. Le due immagini in legno dipinto, con le vesti e i nimbi arricchiti da pietre preziose e filigrane, risaltano sullo sfondo in lamina dorata. Ai lati della Vergine vi sono inoltre quattro piccole cornici di filigrana, entro cui sono miniati angeli coperti da lastre in cristallo di rocca. Ogni singolo elemento decorativo è trattato accuratamente ed il risultato è un insieme di estrema eleganza caratterizzato da una vivace cromia. Il riquadro è chiuso da una doppia cornice: la più esterna è sottile e vede l'alternanza di piccoli comparti rettangolari in diaspro rosso ad altri con miniature a motivi floreali sotto cristallo; la più interna è di dimensioni maggiori ed è occupata da immagini sacre entro arcatelle a tutto sesto. Tutte le figure sono rappresentate frontali e a mezzo busto, alcune a rilievo nel legno, altre miniate e coperte da lastre di cristallo. Il comparto principale è fissato ai due laterali tramite cerniere, rinnovate in epoca moderna.

Ad una fase più avanzata del Trecento appartengono due ante di trittico in deposito al Victoria and Albert Museum di **Londra** (Inv. Nr. 143-1869, cat. 25). Le dimensioni dell'oggetto sono molto contenute: 24,2 x 26,3 cm. I due sportelli ancor oggi conservati entrano nelle collezioni del museo londinese nel 1868, acquistati da un tale pittore Spence a Firenze.<sup>89</sup> La qualità della decorazione miniata fa supporre che il trittico originario fosse un bell'esempio di quella categoria di prodotti destinati alla devozione privata caratterizzati da piccole dimensioni, in quanto dovevano essere facilmente trasportabili da un posto all'altro. I due pannelli affiancati sono congiunti mediante un paio di cerniere metalliche; entrambi sono di forma rettangolare e terminano alla sommità in un frontone triangolare. La struttura è realizzata interamente in legno ed impreziosita dalla presenza di sei miniature sotto cristallo di rocca incastonate nella parte centrale degli sportelli e contornate da un fregio dipinto con motivi fogliacei che corre lungo tutta la cornice.<sup>90</sup> L'oggetto che probabilmente si avvicina di più per tipo di decorazione a come doveva presentarsi inizialmente il trittico è il dittico del monastero di San Paolo al monte Athos (cat. 2) con le sue strisce in argento lavorate a

---

<sup>89</sup> C. M. KAUFFMANN, *Catalogue of foreign paintings. Victoria and Albert Museum*, vol. 1, *Before 1800*, London 1973, p. 291 n. 362.

<sup>90</sup> Secondo Hahnloser e Katzenstein (1987, p. 123) quest'ultimo sarebbe un'aggiunta del XV secolo: HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 87 n. 27; R. A. KATZENSTEIN, *Three liturgical manuscripts from San Marco: art and patronage in mid-Trecento Venice*, thesis presented to The Graduate School of Arts and Sciences, Harvard University 1987, pp. 122-123: 123 n. 21. Molto probabilmente si tratta di un aggiustamento apportato in data non meglio specificabile a sostituzione della decorazione originaria che doveva prevedere, come nei dittici duecenteschi (catt. 2, 5, 6, 8), una lamina metallica lavorata a sbalzo o a filigrana. Bettini in particolare ritiene che il disegno attuale ricalchi la traccia della filigrana che un tempo doveva rivestire l'intera cornice in maniera analoga, benché più semplice, a quanto si vede nei dittici del monastero di Chilandar (cat. 6) e di Berna (cat. 8): BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario* cit., 1968, p. 117.

filigrana e con poche pietre preziose montate a *griffes* negli spazi vuoti tra una miniatura e l'altra. Gli incavi ovali presenti in alcuni punti del fregio delle due ante di Londra dovevano essere infatti decorati con pietre semi-preziose o con paste vitree, come suggerisce Hahnloser.<sup>91</sup> Il lato posteriore dell'oggetto è ricoperto da uno strato di cuoio stampigliato con motivi floreali ed era in origine decorato con 19 paste vitree di colore blu e azzurro disposte a croce su ogni anta, oggi se ne conservano in tutto solo 18. Colding<sup>92</sup> è il primo a ritenere che l'oggetto fosse stato in origine ideato come un trittico, di cui quelle rimaste sono le ante destra e centrale. In effetti sulla cornice esterna dell'attuale anta di sinistra sono presenti dei fori e un piccolo residuo di filo metallico che fa pensare alla presenza di un'ulteriore anta laterale alla sua sinistra. Inoltre, la mancanza della *Crocifissione* nel ciclo cristologico miniato dell'oggetto lo rende incompleto e lascia intuire la collocazione di una terza anta, simmetrica alle due conservatesi, con tre scene che andavano a completare la raffigurazione della *Passione di Cristo*. La proposta di Colding è accettata e ripresa da Staub<sup>93</sup> e da Degen,<sup>94</sup> che arrivano alle medesime conclusioni. Secondo la loro ricostruzione, condivisibile anche dal punto di vista di chi scrive, il programma iconografico originario doveva comprendere la *Cattura di Cristo* nello sportello di sinistra, continuava con il *Cristo deriso* nella parte centrale e la *Flagellazione* alla sua destra per poi scendere nella fascia inferiore dell'anta di sinistra dove trovava posto la *Crocifissione*, seguita dalla *Deposizione* e dal *Compianto sul Cristo morto* che ancor oggi vediamo. Infine, il timpano alla sommità della tavola di sinistra poteva presumibilmente ospitare la *Resurrezione* (sotto forma di *Anastasis* o mediante la rappresentazione delle *Pie donne al sepolcro*) a completamento del ciclo salvifico che prosegue con gli episodi che si conservano dell'*Ascensione* e della *Pentecoste*.

### 3.1.3 Reliquiari

A partire dal primissimo Trecento molte chiese si dotarono di corredi sacri per arricchire i propri tesori ed in molti casi si rivolsero alle botteghe veneziane per reliquiari che custodissero rispettosamente le reliquie ma allo stesso tempo permettessero di esporle ai fedeli. Si idearono perciò più forme, talvolta molto originali, tra cui occuparono un posto importante i reliquiari in forma di piccole teche e gli ostensori da esposizione.<sup>95</sup> I materiali prediletti furono, come chiarisce Fattinger, i metalli nobili ma anche quelli meno nobili come

<sup>91</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 87 n. 27.

<sup>92</sup> COLDING, *Aspects of miniature* cit., 1953, p. 46.

<sup>93</sup> B. STAUB, *Zerlegt, neukombiniert, restauriert. Eine venezianische Altartafel der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern*, in "Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", V (1998), pp. 40-59: 56-59.

<sup>94</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 469-473: 470-471 n. 25.

<sup>95</sup> FATTINGER, voce *reliquiario*, in IDEM, *Dizionario tecnico-pratico* cit., 1953, pp. 400-406: 403.

lo stagno, il piombo ed il bronzo, l'avorio, il vetro, il cristallo. Per gli ostensori è permesso l'uso del legno.<sup>96</sup> Comunemente i reliquiari contenenti reliquie insigni di santi e beati si conservano in chiesa: l'ambiente più adatto è una cappella laterale dotata di appositi armadi oppure la sacrestia, dove era predisposta una credenza per la loro custodia.<sup>97</sup>

Le forme possono essere molteplici e variare da ogni tipo di recipiente (cassetta, scatola, armadio, casa e cappella a tetto spiovente o a cupola, tempietto, borsa, teca, anello) alle vetrine che rendevano visibili le reliquie ai credenti (ostensorio, ancona, quadro, tavola, medaglione, croce, torretta, lanterna). Talvolta la forma poteva rievocare il contenuto, specialmente nel caso dei resti consacrati dei Santi (testa, braccia, mano, dito, statua, busto) oppure ricalcare un intento commemorativo (sarcofago, catafalco, cenotafio).<sup>98</sup>

L'oggetto esposto presso la Collezione d'arte sacra allestita nella sacrestia della parrocchiale di **Dignano/Vodnjan** (cat. 11) incarna perfettamente la tipologia del reliquiario vasiforme o vaso-reliquiario.<sup>99</sup> Alto 36 cm, esso proviene dal Tesoro della medesima chiesa, intitolata a San Biagio, e si presenta in stato conservativo abbastanza buono. La struttura è interamente realizzata in argento dorato. Il piede, polilobato e disposto su due ordini traforati a giorno, presenta figure di *Profeti* (Ezechiele, Daniele, Isaia e Zaccaria) incisi con cartigli ed iscrizioni. Dalla base si diparte lo stretto corpo centrale del reliquiario, interrotto circa a metà da un grosso nodo decorato con miniature sotto cristallo entro rombi che raffigurano i quattro simboli degli *Evangelisti* e sul quale si innesta la capsula reliquiaria trasparente a forma di tronco di cono rovesciato con al proprio interno la spina della corona di Cristo. Sopra ad essa si trova una copertura a cupola ribassata circondata da dodici edicole cuspidate con altre miniature sotto cristallo che rappresentano le figure a mezzobusto degli *Apostoli*; il coronamento è infine costituito da una cupola più piccola impostata su un tamburo dello stesso diametro, lavorato a giorno con un motivo a monofore. Secondo l'*Inventario degli Oggetti d'Arte e di Antichità d'Italia* si tratterebbe di un lavoro veneziano del secolo XIV proveniente dalla chiesa di San Lorenzo a Venezia, ma non esistono documenti a sostegno dell'ipotesi.<sup>100</sup> Hahnloser<sup>101</sup> fornisce una breve descrizione del manufatto, analizzandolo dal punto di vista aurificiario, e ne anticipa correttamente la datazione alla fine del XIII secolo.

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 404.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 405.

<sup>98</sup> Per una rassegna dei vari tipi di reliquiari si veda l'importante studio di Braun, con un repertorio fotografico degli esemplari citati, J. BRAUN, *Die reliquiare des Christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau 1940. Può essere utile anche la breve ma precisa rassegna fornita da Montevocchi e Vasco Rocca, soprattutto per la descrizione delle forme e per l'indicazione del lessico specifico adottato nelle diverse lingue: B. MONTEVECCHI, S. VASCO ROCCA, *Suppellettile ecclesiastica*, 1, Firenze 1988 (Dizionari terminologici, 4), pp. 170-179.

<sup>99</sup> MONTEVECCHI, VASCO ROCCA, *Suppellettile ecclesiastica* cit., 1988, p. 170.

<sup>100</sup> A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte e d'antichità d'Italia, Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 90.

<sup>101</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 94 n. 47.

Come ho avuto modo di evidenziare nel 2011 nel corso della giornata di studi *Letteratura, arte e cultura tra le due sponde dell'Adriatico*<sup>102</sup> e come si vedrà meglio nel successivo capitolo, la collocazione cronologica proposta dallo studioso tedesco è confortata dall'esame stilistica degli *Apostoli* del reliquiario, del tutto affini al Cristo nell'*Ascensione* della croce di Pisa (cat. 10). Verosimilmente si tratta proprio della stessa bottega, attiva intorno al 1280 e permeata da quell'ondata di pittoricismo filo-paleologo che contraddistingue la cultura figurativa veneziana sul finire del XIII secolo, dalla quale esce anche la croce atrense (cat. 9).

Restando nell'ambito veneziano di tardo Duecento, è di poco successivo il Reliquiario di San Sebastiano (già ostensorio) conservato nella cappella del Sacramento della Basilica di San Nicola a **Bari** (cat. 12). La base dell'oggetto, che misura 48 x 16 cm, è formata da due livelli quadrilobati lavorati in filigrana di diverse dimensioni, sovrapposti fra loro in modo tale da individuare un elegante profilo mistilineo che richiama quasi i petali di un fiore sbocciato. Il gambo che da qui si diparte è costituito da due pezzi a tronco di cono che convergono in un piccolo nodo sulla cui superficie sono applicati quattro cristalli a losanga (uno di essi è andato perduto). Il corpo principale è costituito da un tempietto ottagonale lavorato a filigrana e ritmato da paraste corinzie che decorano la teca cilindrica trasparente al cui interno è custodita la reliquia. La copertura è in forma di piramide ottagonale decorata da filigrana a girali entro i quali sono incastonate diverse pietre preziose. Alla sommità un angelo tiene in mano un cartiglio con l'iscrizione: *Hic est Corpus Domini*. Sui lobi della base e sulla copertura sono applicate miniature sotto cristallo con decorazione vegetale e animale. Le lastre originali presentano uno spessore consistente e una molatura accuratamente eseguita lungo i bordi; gli elementi di restauro (due cristalli circolari nei lobi dell'ordine superiore della base e uno quadrato su una faccia del corpo centrale) sono realizzati in maniera più corsiva e sono privi delle caratteristiche di quelli antichi. Il reliquiario, dall'originale forma a tempietto appena descritta, oggi accoglie un frammento osseo di San Sebastiano martire ed è così descritto nell'inventario del 1692: “*un osso del braccio di S. Sebastiano Martire di mezo palmo in circa, posto in un tabernaculo ottangolo all'antica, il piede del quale è di rame, e li lavori sopraposti d'argento con vetrilli, a sette colonnette con un cristallo tondo dalla parte di dentro, e di sopra un angelino d'argento con cartoccia in mano*”.<sup>103</sup> Nel 1326 lo si presentava invece come un “*Tabernaculum unum ad modum coppe copertum de arg.(ento)*

---

<sup>102</sup> S. SPIANDORE, *Miniature sotto cristallo nell'area adriatico-orientale*, in *Letteratura, arte, cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, atti della giornata di studio, Padova, 21 ottobre 2011, in corso di stampa.

<sup>103</sup> G. CIOFFARI, *Il Tesoro di San Nicola dai Normanni agli Angioini*, in *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, catalogo della mostra (Bari, Sala Murat, 5-31 maggio 2008), a cura di E. Scandale, Bari 2008, pp. 3-30: 16.

*deaur(ato) ... lapidibus et pernis in pede et circumcirca pomum et copertum et desuper est ymago angelica*".<sup>104</sup> Come si intuisce dalla diversità delle due annotazioni, l'oggetto ha subito nel corso del tempo un mutamento di funzione. In origine si doveva trattare infatti di un ostensorio: spesso è ancor oggi definito "ostensorio di Carlo II".

Secondo padre Gerardo Cioffari, archivista e storico del Centro Studi Nicolaiano di Bari, l'oggetto era probabilmente utilizzato per portare in processione l'ostia consacrata in seguito all'istituzione della festa del *Corpus Domini* nel 1264 da parte di Papa Urbano IV.<sup>105</sup> Il riferimento a Carlo II d'Angiò è motivato dal fatto che il famoso sovrano angioino durante il suo regno (1285-1309) fece numerose donazioni alla basilica di San Nicola poiché era convinto che San Nicola e santa Maria Maddalena l'avessero salvato dalla condanna a morte che pesava su di lui in Sicilia nel 1284.<sup>106</sup>

L'ostensorio stesso è tradizionalmente ritenuto un suo dono, pur essendo problematica e non condivisa da parte della critica l'identificazione con quel "*Vas quoddam argenteum cum cohoptorio et pede, et cum lapidibus, pernis, et smaltis de opere Venetiarum pro reliquiis conservandis*" o forse con la "*Cuppam unam de argento deauratam, cum pede, ac cum cohoptorio habente de super unam parvam crucem argenteam deauratam ad portandum corpus domini*" descritti nel diploma del 1296.<sup>107</sup>

Come fa notare Regina Degen,<sup>108</sup> entrambi i pezzi menzionati nell'elenco non possono essere collegati al nostro manufatto: nel primo caso la lavorazione sembra coincidere, ma si parla di un reliquiario (che però in origine doveva essere un ostensorio) in argento (non si fa accenno alla doratura); la seconda voce, con la relativa connessione al *Corpus Domini*, potrebbe corrispondere all'oggetto in esame, ma mancano i riferimenti alla decorazione (è citata infatti solo una piccola croce nella parte superiore). Cioffari non esclude che questa sia stata successivamente sostituita con l'angelo che ancor oggi si vede alla sommità,<sup>109</sup> ma ritiene più probabile che il prezioso articolo sia invece uno di quelli donati da Carlo II durante la sua visita alla Basilica di San Nicola nel gennaio 1301.

---

<sup>104</sup> Pergamena angioina I 21 del 23 agosto 1326, cfr. *Codice diplomatico barese*, a cura della Regia Deputazione di Storia Patria per le Puglie, vol. XVI: *Le pergamene di San Nicola a Bari. Periodo angioino (1309-1343)*, a cura di F. Nitti Di Vito, Trani 1941, p. 128, art. 13 n. 72.

<sup>105</sup> X. BARBIER DE MONTAULT, *L'église royale et collégiale de Saint-Nicolas à Bari*, in "Revue de l'Art Chrétien", XXVII (1884), pp. 34-59: 35.

<sup>106</sup> G. CIOFFARI in *L'Europe des Anjou: aventure des princes angevins du XIII au XV siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno-16 settembre 2001), a cura di G. Massin Le Goff, D. Soulier, F. Aceto, Paris 2001, p. 314 n. 65.

<sup>107</sup> Pergamena angioina C 9 del 15 aprile 1296, cfr. *Codice diplomatico barese*, vol. XIII: *Le pergamene di San Nicola di Bari. Periodo angioino (1266-1309)*, a cura di F. Nitti Di Vito, Trani 1936, p. 101 n. 72.

<sup>108</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 498-509: 500 n. 28.

<sup>109</sup> CIOFFARI, *Il Tesoro di San Nicola* cit., 2008, p. 14.

Tale evento costituì infatti un'importante occasione di donazioni, registrate nei vari inventari trecenteschi della Basilica. Il reliquiario compare nel già citato elenco del 1326; nel 1361 la descrizione ancor più dettagliata parla di un "*Tabernaculum unum ad modum coppe cohoptum de argento deaurato cum xmalis lapidibus magnis et parvis in pede et circumcirca pomum cohoptum et in summitate ipsius tabernaculi est quidam ymago angelica, ponderis librarum quatuor et uncie unius*".<sup>110</sup>

Particolare il manufatto conservato a **Charroux**, in Francia (cat. 13), nel tesoro del museo dell'Abbaye di Saint Sauveur. Il reliquiario misura 38 x 12 cm ed è costituito da un piede a due piani formato da due piatti polilobati, collegati da un fregio con piccole arcate a giorno. Sui sette lobi inferiori, più grandi, sono applicati un motivo a tralci con foglie, alcune figure zoomorfe cesellate (leoni e chimere) e pietre entro grossi castoni a *griffes*. Il piano superiore, più piccolo, è invece impreziosito da grandi pietre a *cabochon* entro montatura ovale a collare sommariamente lavorata. Tra due pietre è ancor oggi visibile uno stampo impresso sulla liscia superficie metallica a forma di scudo che racchiude una chiave, una croce ed una stella a sette punte, forse l'emblema di una città.<sup>111</sup> A partire dal piede si sviluppa una snella asta di sostegno su cui poggia il nodo in forma architettonica. La sua struttura comprende, per ognuno dei quattro lati, una finestra cuspidata ornata con gattoni gotici, pinnacoli e contrafforti. Le aperture individuano altrettante nicchie entro le quali sono collocate delle miniature sotto cristallo di rocca (purtroppo molto rovinate). Subito al di sopra del nodo si dipartono dalla sottile asta di sostegno quattro foglie di vite arrotolate che fungono da base per altrettante figure a tutto tondo dotate di aureola, probabilmente esse rappresentano gli *Evangelisti*. Le minuscole sculture sono disposte in diagonale, rivolte verso lo spettatore, e sostengono come delle cariatidi il reliquiario vero e proprio poggiato sulla loro testa. La custodia per le reliquie, ora vuota, si compone di un basso cilindro a base ovale con pareti e fondo in corno trasparente. Taralon ipotizza, forse non a torto, che l'attuale cilindro sia stato aggiunto in sostituzione di una precedente capsula in cristallo di rocca dal diametro minore, corrispondente al profilo indicato dalla posizione delle figure degli *Evangelisti*.<sup>112</sup> Anche l'oggetto francese, dunque, come i due appena visti di Dignano e Bari, si configura come un reliquiario vasiforme la cui teca lasciava scorgere i sacri frammenti in essa contenuti. Quattro

---

<sup>110</sup> Pergamena angioina N 23 del 5 febbraio 1361, vedi *Codice diplomatico barese*, vol. XVIII: *Le pergamene di San Nicola di Bari. Periodo angioino (1343-1381)*, a cura di F. Nitti Di Vito, Trani 1950, pp. 132-133, art. 15 n. 74.

<sup>111</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 510-517: 511 n. 29.

<sup>112</sup> J. TARALON, in *Les trésors des églises de France*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 1965), Paris 1965, p. 186 n. 345.

lastrine rettangolari in smalto blu con le figure dell'*arcangelo Michele*, della *Vergine Annunciata*, della *Madonna col Bambino* e del *Cristo benedicente* decorano le pareti dell'involucro trasparente. Alla sommità, il coperchio si articola riccamente in vari motivi architettonici. La lussuosa montatura in metallo presenta delle finestre trilobate separate tra di loro da colonnine binate e annodate, che evocano quelle di certi chiostri romani, sovrastate da frontoni gotici e pinnacoli. Le nicchie incorniciano altre miniature sotto cristallo, pure mal conservate. Le sottilissime arcature inserite tra le colonnine sono invece sormontate da torri cilindriche, decorate con monofore e con una terminazione a pigna. Al centro di queste, una simile torretta a due piani, senza monofore ma con quattro piccoli fori disposti a rombo, sorregge una croce fiorita come coronamento. La datazione del reliquiario dipende soprattutto dall'analisi del motivo a tralci con figure zoomorfe a rilievo che copre la superficie del piede. Tale decorazione, tipicamente veneziana, è tradizionalmente denominata *opus duplex*. Irene Hueck dedica all'argomento un importante contributo<sup>113</sup> in cui si sofferma sul significato del termine latino, che sta ad indicare una lavorazione con ornamenti metallici saldati. Individua poi una serie di oggetti esemplificativi della tecnica, tra i quali annovera pure il reliquiario francese. Esso viene accostato alla croce di Sant'Atto del Museo Diocesano di Pistoia, databile al 1260-1280, e considerato prodotto tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo. Bettini definisce il manufatto "molto interessante peraltro come «oggetto» per la sua struttura «architettonica», che traduce curiosamente in gotico veneziano esemplari bizantini, probabilmente del tipo di certi «artoforia» cupolati che si trovano in Georgia, ed anche nel Tesoro di San Marco".<sup>114</sup> Anche Kircheweger<sup>115</sup> approfondisce l'aspetto aurificiario dell'esemplare osservando che i viticci in lamina d'oro e d'argento a rivestimento della superficie metallica della base si ritrovano in tutto un gruppo di opere, eseguite alla fine del XIII secolo o all'inizio del XIV, ricostruito già da Hahnloser,<sup>116</sup> cui appartengono, tra gli altri, il reliquiario della Santa Spina nel Tesoro di San Marco e la già menzionata Croce di Pistoia. La base di quest'ultima in particolare mostra leoni che fronteggiano uccelli, con pelli e penne lavorati a cesello, così come nel reliquiario di Charroux.

L'oggetto fu scoperto da un monaco nel 1856: fino a quel momento esso era rimasto custodito all'interno di una cassetta di legno sepolta in prossimità dell'abbazia: non stupisce dunque l'avanzato stato di polverizzazione della pergamena, mentre l'opera aurificiaria si presenta

---

<sup>113</sup> I. HUECK, *De opere duplici venetico*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII (1965/66), 1/2, pp. 1-30.

<sup>114</sup> BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario* cit., 1968, p. 116.

<sup>115</sup> F. KIRCHEWEGGER, in *Omaggio a San Marco: tesori dall'Europa*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 – 25 febbraio 1995), a cura di H. Fillitz, G. Morello, Milano 1994, p. 190 n. 75.

<sup>116</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 94 n. 48.



nonostante tutto in buone condizioni. Nello stesso contenitore erano stipati anche altri tre piccoli oggetti liturgici facenti parte del medesimo tesoro: uno di essi riporta l'iscrizione "AZO COMES IUST", che secondo Brouillet potrebbe significare "Aso, il conte legittimo" o "Aso, conte di Iusi".<sup>117</sup> A partire dalla lettura di tale scritta, Letizia Caselli formula per il reliquiario l'ipotesi di una manifattura veneziana con committenza milanese, nello specifico collegata alla figura di Azzone Visconti (1302-1339).<sup>118</sup> A suo dire, tale interpretazione apre spiragli su ulteriori complesse relazioni, poiché anche la famosa croce di Chiaravalle Milanese sarebbe da riferire alla stessa casata meneghina.<sup>119</sup>

La restituzione di un'identità per la committenza dell'opera resta a mio avviso una problematica aperta, mentre la visione diretta del manufatto ha purtroppo permesso di constatare la pessima conservazione delle miniature. Esse, cadute per la maggior parte, presentano unicamente minimi lacerti che mostrano comunque elementi caratteristici della produzione lagunare sviluppata tra il tardo XIII secolo e l'inizio del XIV.

Di forma più originale è il reliquiario della chiesa di Santo Stefano a **Motovun/Montona** (cat. 22), che misura 32, 4 x 12,3 cm. Nel volume dedicato alla provincia di Pola dell'*Inventario degli oggetti d'arte e di antichità d'Italia* si descrive un "reliquiario in forma di tempietto ottagonale di legno con specchi ogivali di pietre dure alternati ad altri con miniature sotto vetro rappresentanti figure di armigeri. Cupolino anche ottagonale con miniature di armigeri a mezza figura. Su tutte le parti in legno erano un tempo applicate lamine di argento con ornati impressi. Ne restano solo tracce."<sup>120</sup>

Il particolare oggetto si compone di un corpo principale a forma di parallelepipedo su base ottagonale che presenta alle pareti nicchie a tutto sesto contenenti, alternativamente, lastre di diaspro e miniature su pergamena rivestite da lastre di cristallo di rocca (e non vetro, come riportato da Santangelo). Il coperchio, fissato mediante due cerniere metalliche, è decorato ai vertici da otto pomelli di cristallo di rocca intagliati e fissati tramite chiodi metallici, dei quali due sono andati perduti. Sopra ad esso sta una copertura costituita da un piccolo tamburo a pianta esagonale decorato ai vertici superiori con perline rosse e sormontato da una cupola.

---

<sup>117</sup> P. A. BROUILLET, *Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux*, in "Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest", 1857, pp. 173-183: 181-183. Le stesse ipotesi sono riportate anche da Degen: la studiosa tedesca osserva che Azzo era all'epoca un nome comune in Italia, mentre *comes* farebbe riferimento ad una carica di autorità cittadina, cfr. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 510-517: 511 nota 1897 n. 29.

<sup>118</sup> L. CASELLI, *La croce di Chiaravalle Milanese e le croci veneziane in cristallo di rocca*, Padova 2002, p. 87.

<sup>119</sup> L. CASELLI, "Opus veneticum ad filum" e "Opus duplex": considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento, in *Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa, G. Trovabene, Venezia 2005, pp. 53-60: 58.

<sup>120</sup> SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte* cit., 1935, p. 116.

Anche le pareti del tamburo presentano nicchie, questa volta ad arco acuto, occupate alternativamente da lastre in diaspro e da miniature sotto cristallo. Il coronamento è infine formato da un ulteriore pomello di cristallo che raccorda la sommità della cupola al *Crocifisso* metallico dell'apice. L'intera superficie dell'oggetto, che oggi lascia quasi interamente scoperto il corpo ligneo sottostante, doveva essere in origine coperta da lamina d'argento punzonata, come si evince dai frammentari lacerti negli spazi attorno alle miniature più grandi. Queste ultime, campite su fondo oro, sono incorniciate da file di perle purtroppo in gran parte cadute. Esse rappresentano sotto le arcate della base *armigeri* a figura intera; analoghe figure si trovano sotto le più piccole volte del tamburo, questa volta a mezzo busto. Kircheweger suggerisce che la raffigurazione di guerrieri sia probabilmente da intendersi come un riferimento tematico al martirio dei Santi Innocenti;<sup>121</sup> in realtà le loro espressioni sembrano palesare un atteggiamento di protezione verso il contenuto della teca.<sup>122</sup> Ignorando quali reliquie si celino all'interno, è tuttavia difficile tentare di stabilire un legame tra esse e la decorazione del manufatto: attualmente è infatti impossibile effettuare una visione diretta dell'opera che è ancora in attesa di essere restaurata. Già nell'*Inventario* del 1935 era stato notato il cattivo stato di conservazione dell'oggetto che, pur essendo conservato nell'armadio per le reliquie della chiesa, si presentava “guastissimo (sic)” e “bisognoso di un urgente restauro”; nella stessa sede si registrava inoltre la mancanza di una delle miniature grandi e si proponeva per l'oggetto una collocazione non anteriore al secolo XV.<sup>123</sup> Spetta ad Hahnloser<sup>124</sup> il merito di averne anticipato la datazione alla prima metà del XIV secolo, condivisibile anche da parte di chi scrive, nel suo imponente repertorio aurificiario.

Chiude infine l'exkurs sui reliquiari con miniature sotto cristallo l'esemplare trecentesco conservato presso il convento di clausura femminile di Nonnberg, a **Salisburgo** (cat. 26). Esso documenta un'ulteriore tipologia, quella del cosiddetto reliquiario a tabella.<sup>125</sup> Si compone infatti di una tavoletta porta reliquie di forma rettangolare in argento dorato terminante all'estremità superiore in un frontone trilobato, le cui misure sono 53 x 34 cm. Il comparto centrale rettangolare, che vede la rappresentazione a sbalzo della *Crocifissione*, è inquadrato da una larga cornice in argento decorata con pietre preziose variamente incastonate e da undici alloggiamenti per miniature sormontate da una copertura in cristallo in forma

---

<sup>121</sup> F. KIRCHEWEGER, in *Omaggio a San Marco* cit., 1994, pp. 192-193: 192 n. 76.

<sup>122</sup> Secondo Degen la forma a tempietto, che richiama quella dei mausolei o *martiria*, può indurre a pensare che le reliquie contenute fossero i sacri frammenti del Santo Sepolcro o dei Santi Innocenti; cfr. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 487-497: 489 n. 27.

<sup>123</sup> SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte* cit., 1935, p. 116.

<sup>124</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 94 n. 49.

<sup>125</sup> MONTEVECCHI, VASCO ROCCA, *Suppellettile ecclesiastica* cit., 1988, p. 176.

alternativamente di medaglioni e losanghe. Al centro del frontone si distingue un incavo per reliquie che un piccolo cartiglio permette di collegare alla figura di San Dionigi.<sup>126</sup> Il tesoro di Nonnberg possiede due ulteriori reliquiari dall'analoga struttura: uno di essi presenta nel riquadro centrale la *Risurrezione*, l'altro l'*Adorazione dei Magi*; nelle cornici di entrambi sono ricavati incavi per reliquie.<sup>127</sup> La nostra tavola doveva costituire perciò l'elemento centrale di un reliquiario a trittico, particolare evoluzione del reliquiario a tabella.<sup>128</sup> Le pergamene raffigurano figure di *Santi* maschili e femminili, tra cui è inserita l'immagine del donatore Caesarius, vescovo di Nonnberg citato nei documenti del monastero tra il 1321 ed il 1342.<sup>129</sup> L'esame stilistico dei mini conferma una datazione tra gli anni '20 e '30 del Trecento ed un'assegnazione a manifattura veneziana, riferimenti tuttavia non del tutto validi per l'insieme delle parti aurificiarie che compongono le tre tavole.<sup>130</sup> Lo stato di conservazione dell'oggetto è abbastanza buono, solo in alcuni punti la lamina metallica sembra esser stata rinsaldata, forse in seguito alla caduta di parti originali. Il tondo con miniatura in alto a destra presenta invece un'incorniciatura che è evidente frutto di restauro posteriore. Si deve precisare che la visione dell'oggetto non è permessa al pubblico, pertanto le osservazioni proposte sono frutto di uno studio basato esclusivamente sulla documentazione fotografica tratta da Tietze<sup>131</sup> e da quella gentilmente fornitami dalle monache.

#### 3.1.4 Candelieri

Come noto, i candelieri (o candelabri) liturgici sono supporti, più o meno ornati, che servono a reggere le candele durante le funzioni religiose. Nel culto cristiano il loro utilizzo è molto antico, in quanto legato alla simbologia della luce. Già nel V secolo gli *Statuta Ecclesiae antiquae* stabilivano che nel conferire l'accollato fosse dato nelle mani del chierico un candeliere con il cero.<sup>132</sup> Essi entrano a far parte dell'arredo d'altare relativamente tardi: per tutto l'Alto Medioevo il culto cristiano prevedeva che fossero poggiati ai lati della mensa, sul pavimento, poiché secondo le prescrizioni di papa Leone IV (847-855) essa doveva

---

<sup>126</sup> Frolow ritiene che essa sia stata inserita in epoca relativamente recente: lo studioso immagina la presenza in tale posto d'onore di una reliquia domenicale e si chiede se non potesse trattarsi della croce che si trova attualmente nella tavola con l'*Adorazione dei Magi* conservata nel medesimo convento. Cfr. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix* cit., 1961, p. 502 n. 700.

<sup>127</sup> Cfr. *Ibidem*; H. TIETZE, *Oesterreichische Kunsttopographie*, 7, Vienna 1911, pp. 91-94; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., p. 87 n. 28.

<sup>128</sup> MONTEVECCHI, VASCO ROCCA, *Suppellettile ecclesiastica* cit., 1988, p. 178.

<sup>129</sup> TIETZE, *Oesterreichische Kunsttopographie* cit., 1911, p. 92; DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 614-619: 615 n. 37.

<sup>130</sup> La lavorazione a sbalzo dei comparti centrali sembra piuttosto evocare il riferimento ad un contesto di produzione d'Oltralpe, cfr. scheda 26.

<sup>131</sup> TIETZE, *Oesterreichische Kunsttopographie* cit., 1911, figg. 111-116.

<sup>132</sup> MONTEVECCHI, VASCO ROCCA, voce *Candeliere d'altare*, in *Ibidem*, *Suppellettile ecclesiastica* cit., 1988, pp. 60-62: 60.

ospitare soltanto i doni delle offerte.<sup>133</sup> La collocazione sull'altare è documentata a partire dall'XI secolo. Come ricorda Rosa Giorgi,<sup>134</sup> tale posizione preminente testimonia la manifestazione divina cui il fuoco, simbolo di luce, allude. Quest'ultimo in particolare è presente quale segno di Dio nell'episodio dell'Esodo in cui il Signore si rivela a Mosè presso il roveto ardente (3, 1-6). Tale significato è mantenuto in liturgia dalla fiamma delle candele, che assumevano particolare importanza in alcuni momenti del rito pasquale: la benedizione del fuoco nuovo e l'accensione del cero pasquale.<sup>135</sup> Il numero dei candelieri inizialmente non era prestabilito e si associava alla solennità della festa giornaliera: nove per gli angeli, dodici per gli Apostoli, tre per la Trinità.<sup>136</sup> Per quanto riguarda le forme, le prime attestazioni prevedono una struttura molto semplice, composta di piede, fusto, piattello per raccogliere la cera e puntale per l'inserimento della candela. Dall'epoca romanica il candelabro assume talvolta proporzioni monumentali; a partire dal XIII e dal XIV secolo aumentano gli elementi decorativi ed acquistano maggior rilevanza morfologica il piede ed il nodo.

Sul finire del Duecento le botteghe veneziane coniano una tipologia peculiare di candelabri, da utilizzarsi in coppia, che celebra nell'alta perizia tecnica raggiunta la collaborazione tra il lavoro di cristallari, orefici e presumibilmente anche di miniatori. Due coppie di oggetti assumono particolare importanza ai fini del presente studio: la prima è conservata nel Tesoro della Basilica di San Nicola a **Bari**, esposta nella Cappella del SS. Sacramento (app. A). Le misure dei due candelabri non sono perfettamente coincidenti: uno raggiunge i 65 cm d'altezza, l'altro è inferiore di circa mezzo centimetro. La struttura si compone di una sottile anima metallica nella quale si innestano tre elementi sferici baccellati e tre cilindretti lavorati a spigoli alternati, raccordati tra loro mediante anelli in argento dorato decorati in filigrana e bordati da piccole foglie. La base tronco piramidale presenta tre facce in argento dorato che ospitano medaglioni con lamine metalliche sbalzate coperte da lastre in cristallo. I rilievi raffigurano una figura fantastica dalle sembianze di un cavallo alato con coda di serpente, un vaso colmo di cibo incorniciato nella fascia sottostante da un motivo decorativo con gigli stilizzati ed ulteriori elementi vegetali a volute con palmette ritorte delimitate da un piccolo fregio e da una colonnina con terminazione a pigna. Intorno ai medaglioni si estende un fregio in fine filigrana con inclusioni di pietre preziose nelle volute. Il piede poggia, a sua volta, su mezze figure di leoni realizzate a fusione mentre alla sommità

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>134</sup> R. GIORGI, voce *Candelabro*, in *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa* (I Dizionari dell'Arte), a cura di R. Giorgi, Milano 2004, pp. 31-33.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>136</sup> MONTEVECCHI, VASCO ROCCA, voce *Candelieri d'altare*, in *IIDEM, Suppellettile ecclesiastica cit.*, 1988, p. 60.

si trova il piattino spandicera ed il puntello in metallo dove inserire le candele. I due oggetti sono entrambi ben conservati e la loro particolare conformazione, caratterizzata dall'alternanza di elementi in cristallo allungati e rotondi, è attestata con minime varianti in altri candelieri veneziani di fine Duecento conservati nel Tesoro della Basilica Marciana di Venezia (inv. nn. 28-29), nella chiesa di San Pietro a Mantova e nel Museo della Basilica di san Francesco ad Assisi (su questi ultimi, in particolare, torneremo più avanti).<sup>137</sup> Come evidenzia Pugliese<sup>138</sup> la morfologia deriva dalla riflessione sulle soluzioni preromaniche e romaniche in metallo, formate da nodi e cilindretti e arricchite da figurazioni complesse, sul tipo del candelabro bronzeo del tesoro del duomo di Bamberga datato al terzo venticinquennio del XII secolo.<sup>139</sup> Lo stesso Pugliese ricorda che l'uso liturgico di simili paramenti faceva sicuramente leva sul valore simbolico che il pensiero medievale assegnava al minerale trasparente: considerato sin dall'antichità depositario di proprietà magiche e curative, il cristallo di rocca rappresentava nella riflessione cristiana la purezza e la limpidezza spirituale.<sup>140</sup> I nodi baccellati sono identici ai pomelli della croce di Pisa (cat. 10), assegnata al 1280, e pure la lavorazione a filigrana corrisponde al livello più semplice dell'*opus venetum ad filum* comune ad altri prodotti dell'oreficeria lagunare di fine Duecento.<sup>141</sup> In alcuni punti si nota la sostituzione della filigrana originaria con una lavorazione applicata che riprende l'andamento del tralcio primitivo. I due preziosi oggetti furono offerti alla basilica di san Nicola nel 1296 da Carlo II d'Angiò, per celebrare l'elezione della chiesa a Cappella Regia. Essi fanno parte del ricco corredo di oggetti liturgici e di paramenti sacri che il re angioino consegnò al primo tesoriere designato Petrus de Angiriaco e citati nel diploma della donazione datato 15 aprile 1296.<sup>142</sup> In tale elenco i candelieri sono menzionati all'ultima voce: "*Item duo magna Candelabra de cristallo, munita argento, ad opus Venetiarum*", espressione in uso all'epoca per indicare prodotti effettivamente eseguiti a Venezia.<sup>143</sup> L'indicazione dei due manufatti in tale documento è di grande rilevanza poiché

---

<sup>137</sup> *Mostra dell'arte in Puglia dal tardoantico al rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, luglio-dicembre 1964) a cura di M. D'Elia, Roma 1964, p. 50; H. R. HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, in *Il Tesoro di San Marco*, II, *Il Tesoro e il Museo*, a cura di H. R. Hahnloser, Firenze 1971, pp. 131-174: 150; D. ALCOUFFE, D. GABORIT-CHOPIN, in *Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 1984), a cura di D. Alcouffe, Milano 1984, pp. 274-277 nn. 37-38.

<sup>138</sup> V. PUGLIESE, in *Il tesoro della Basilica di san Nicola di Bari*, catalogo della mostra (Mosca, Museo Storico di Stato, 22 giugno – 28 agosto 2005) a cura di G. Cioffari, M. Milella, Roma 2005, p. 156.

<sup>139</sup> *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, catalogo della mostra (Colonia, 14 maggio- 23 luglio 1972; Bruxelles 15 settembre – 31 ottobre 1972), a cura di A. Legner, Colonia 1972, n. H 3.

<sup>140</sup> PUGLIESE, in *Il Tesoro della Basilica* cit., 2005, p. 156.

<sup>141</sup> HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV* cit., 1971, pp. 131-138.

<sup>142</sup> Bari, Archivio di San Nicola, Pergamena Angioina C9, cfr. *Codice diplomatico barese*, vol. XIII: *Le pergamene di San Nicola di Bari* cit., 1936, pp. 100-101 n. 72.

<sup>143</sup> ALCOUFFE, in *Le Trésor de Saint-Marc de Venise* cit., 1984, p. 274.

certifica da un lato la loro sicura provenienza lagunare, dall'altra una realizzazione tra gli anni '80 e '90 del Duecento, di poco precedente rispetto alla data della fonte. Nel Trecento essi vengono descritti nei due inventari del 1313, che al numero 48 annovera "*Candelabra 2 cristallina ornata arg.[ento] et smaltis et lapidibus*",<sup>144</sup> e del 1326 che al numero 21 specifica ulteriormente la decorazione degli oggetti: "*Candelabra 2 cristallina longitudinis fere palmorum 2 de canna ornata de arg.[ento] deaur.[ato] smaltata cum lapidibus quorum quodlibet habet tres leones in pede*".<sup>145</sup> Le lamine sbalzate che oggi si vedono sul basamento non facevano parte dell'originaria decorazione dei candelabri: gli inventari trecenteschi parlano infatti genericamente di smalti, usando la stessa terminologia che per l'attuale reliquiario di San Sebastiano, già ostensorio (cat. 12), serviva a descrivere le miniature sotto cristallo del piede e della sommità. È probabile pertanto che anche nei tondi dei candelabri trovassero posto inizialmente delle pergamene miniate, i cui colori sgargianti dall'effetto smaltato potevano aver tratto in inganno il redattore dell'elenco. La loro sostituzione deve essere avvenuta contemporaneamente al restauro del reliquiario della stessa basilica (cat. 12), poiché in alcuni partizioni riservate a decorazioni pergamenee non più conservate dello stesso si vedono lamine metalliche sbalzate con motivi del tutto analoghi a quelli sopra descritti.

Meritano infine un approfondimento anche i due candelabri del Tesoro della Basilica di **Assisi**, pure non precisamente identici (il primo misura 37 cm in altezza, il secondo 40 cm). Essi si compongono di un basamento piramidale retto sui tre angoli da piedi leonini in argento. Argentea è anche la cornice che racchiude nei comparti trapezoidali le miniature protette da lastre di vetro, evidente frutto di restauro con il quale si è provveduto a sostituire le originali sotto cristallo, presumibilmente deteriorate. Il fusto è costituito da una barra metallica nella quale sono infilati sei elementi in cristallo di rocca di cui i tre più piccoli sono poliedrici e multifaccettati, gli altri tre assumono la forma di un rombo allungato. Essi sono separati tra di loro da anelli smerlati e collegati al piatto spandicera che nel primo candelabro è a cornici degradanti, nell'altro a evocazione di un capitello acantiforme, frutto di restauro successivo. La prima menzione dei due manufatti è in un inventario del 1338, dove al n. 67 si descrivono: "*Item duo alia candelabra de cristallo, ornata argento deaurato de opere veneto cum figuris: qui misit dominus Galganus de Mara de regno Apulie*".<sup>146</sup> Definizioni analoghe si ripetono anche nei successivi elenchi redatti nel XIV e XV secolo: quello del 1370

<sup>144</sup> Bari, Archivio di San Nicola, Pergamena Angioina G12, cfr. *Codice diplomatico barese*, vol. XVI: *Le pergamene di San Nicola a Bari* cit., 1941, p. 44.

<sup>145</sup> Bari, Archivio di San Nicola, Pergamena Angioina I 21, cfr. *Ibidem*, pp. 128-129.

<sup>146</sup> L. ALESSANDRI, F. PENNACCHI, *Inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi*, Assisi 1920, p. 14.

annovera al n. 47 “*Item duo candelabra de cristallo, ornata argento deaurato de opere veneto, cum figuris; qui misit dominus Galganus de [Mara] de regno Apulie*”;<sup>147</sup> l’inventario del 1430 registra al n. 59 “*Item duo candelabra de cristallo, ornata argento inaurato, de opere veneto, cum figuris; qui misit dominus Galganus de Mara de regno Apulie*”<sup>148</sup> ed infine nel 1473 si parla al n. 68 di “*Item duo candelabra de cristallo, ornata argento, de opere veneto, cum figuris; qui misit dominus Galganus de regno Apulie*”.<sup>149</sup> La menzione del donatore nei documenti citati si rivela importante per l’iscrizione dei due oggetti al medesimo ambito veneziano di fine Duecento cui appartengono anche gli esemplari baresi appena visti. Ritenute sorpassate le idee di Hahnloser, secondo cui ad offrire tali oggetti fu nel 1332-1333 quel “giustiziere e vicario della terra di Giovanni principe di Acaia in Puglia”,<sup>150</sup> e di Liscia Bemporad,<sup>151</sup> che pure ne attribuisce la commissione al 1332, di recente si è fatta strada una diversa e più verosimile ipotesi avanzata da Mirko Santanicchia. Lo studioso parte dal presupposto che nei diversi rami della famiglia De Marra esistettero tra il Duecento e la metà del Trecento almeno tre personaggi chiamati Galgano. Tra questi non sono particolarmente di spicco i due vissuti nel XIV secolo, signori di Riolo e di Amendolea, mentre la figura più rilevante è quella del primo Galgano, morto nel 1283.<sup>152</sup> Si tratta, come ricorda Santanicchia, del fiduciario di Carlo I d’Angiò, suo familiare e consigliere, che per conto del sovrano presta diversi servizi tra cui la custodia del castello di Acquaviva, l’incontro con gli ambasciatori, la riscossione dei tributi ed il prestito di denaro allo stesso regnante. La sua carriera termina in seguito alla rivolta dei Vespri siciliani: egli cade infatti vittima della congiura messa in atto nel 1283 dal principe Carlo di Salerno, futuro Carlo II, venendo prima imprigionato e successivamente giustiziato. La levatura del personaggio e la sua vicenda personale (in particolare il lungo periodo di reclusione, durante il quale egli si ammala gravemente) rendono plausibile una commissione di questo tipo, volta ad affidare la propria anima al santo assistite.<sup>153</sup> Ritengo che questa nuova proposta dello studioso dell’Università di Perugia sia senz’altro da accogliere in quanto antepone la genesi dei due candelabri al nono decennio del Duecento. Tale datazione, supportata anche dall’analisi tipologica degli oggetti e della loro

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>150</sup> HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV* cit., 1971, pp. 150-151 nota 5.

<sup>151</sup> D. LISCIA BEMPORAD, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto et Alii, Assisi-Firenze 1980 (Il miracolo di Assisi, 3), pp. 122-123.

<sup>152</sup> M. CARVALE, *Della Marra (De Marra) Galgano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, pp. 94-96; M. SANTANICCHIA, *La croce in cristallo di rocca del Duomo di Foligno e la circolazione di opere veneziane in Umbria nel Trecento*, in “*Arte Medievale*”, IV serie, I (2010-2011), pp. 121-142: 121 nota 4.

<sup>153</sup> SANTANICCHIA, *La croce in cristallo di rocca* cit., 2010-2011, p. 121.

decorazione, risulta giustamente più vicina a quella dell'altra coppia di candelieri in cristallo della Basilica di San Nicola a Bari (app. A), donati nel 1296 da Carlo II d'Angiò.

### 3.1.5 *Altari portatili*

L'altare portatile (o viatorio, o mobile, detto anche ara lapidea o pietra sacra) è una variante più semplice dell'altare fisso: per esso si esige una pietra piana di grandezza tale da poter contenere insieme le basi di un calice e di una patena.<sup>154</sup> È il primo indispensabile mezzo che permetta di celebrare su un altare, anche sconscrato o non ancora consacrato, semplicemente appoggiandovelo sopra. I contesti di utilizzo sono variabili: esso poteva essere impiegato negli altari laterali, nelle chiese più povere o per la celebrazione in camera o all'aperto. L'uso di altari da viaggio è inoltre particolarmente raccomandato per i missionari, soggetti ad una maggiore mobilità. Esso deve misurare almeno 25 x 12 cm e deve avere uno spessore minimo di 1,5 cm.<sup>155</sup> Tale oggetto liturgico, che poteva custodire al proprio interno delle reliquie, aveva per lo più un'anima lignea, decorata, negli esempi più preziosi, con metalli nobili, avorio, figure a rilievo e gemme. Sono giunti fino a oggi, soprattutto a partire dall'epoca romanica, numerosi esempi di questi altaroli portatili, conservati nei musei e nei tesori delle chiese, essi tuttavia cominciarono lentamente a scomparire nel corso del Medioevo, poiché anche nei territori di missione sorsero ovunque numerose chiese e cappelle.<sup>156</sup> Uno studio importante sulle testimonianze rimaste è quello di Michael Budde,<sup>157</sup> che fornisce un compendio dei più celebri esemplari realizzati tra il 600 ed il 1600, molti dei quali conservati in area tedesca, e crea una panoramica delle tipologie maggiormente in uso.

Tra gli oggetti menzionati, Budde ricorda anche l'altare portatile di **Firenze**, al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti (inv. 132, cat. 24). La piccola tavola di formato quadrato (35 x 34 x 5,2 cm) ha nel riquadro centrale la pietra sacra, costituita da diaspro rosso percorso da venature biancastre. Questa è circondata da una decorazione che si estende su tre cornici: la più interna di esse avvolge otto tondi e quattro rombi di diaspro rosso e scuro inseriti entro tasselli di madreperla, mentre agli angoli si trovano quattro piccole miniature quadrate ricoperte da cristallo di rocca che raffigurano figure di *Sante* a mezzobusto; la cornice centrale, più larga, è costituita da sei comparti di diaspro rosso, di diversa grandezza, alternati

---

<sup>154</sup> FATTINGER, voce *Altare portatile* in IDEM, *Dizionario tecnico-pratico* cit., 1953, pp. 30-32: 30. Questi ultimi erano all'epoca spesso relativamente piccoli, poiché, dopo la scomparsa della comunione con il calice e la sempre più rara comunione dei laici, non dovevano più contenere grandi quantità di pane e di vino: cfr. J.H. EMMINGHAUS, E. ZANINI, voce *Altare*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, volume 1, Roma 1991; MONTEVECCHI, VASCO ROCCA, *Altare portatile*, in IDEM, *Suppellettile ecclesiastica* cit., 1988, pp. 36-37.

<sup>155</sup> MONTEVECCHI, VASCO ROCCA, *Altare portatile*, in IDEM, *Suppellettile ecclesiastica* cit., 1988, p. 31.

<sup>156</sup> J.H. EMMINGHAUS, E. ZANINI, voce *Altare*, in *Enciclopedia dell'arte medievale* cit., 1991.

<sup>157</sup> M. BUDDE, *Altare portatile: Kompendium der Tragaltäre bes Mittelalters 600-1600*, Münster 1998 (risorsa elettronica).



a miniature sotto cristallo che rappresentano agli angoli i simboli dei quattro *Evangelisti*, in alto la *Crocifissione* ed in basso la *Vergine col Bambino tra S. Pietro e S. Paolo*; quella più esterna, infine, vede la successione di rombi alternativamente in diaspro e madreperla, mentre agli angoli si trovano quattro piccoli riquadri sempre in madreperla. Lo stato di conservazione in seguito al restauro del 1979<sup>158</sup> è abbastanza buono: le miniature sono tutte ben leggibili (nonostante scheggiature e graffi presenti in alcune lastre di cristallo); ciò che appare maggiormente rovinato è il rivestimento in lamina d'argento dorato e il riquadro centrale in diaspro, forato e strisciato.

Secondo la descrizione fornita da Regina Degen,<sup>159</sup> l'altare presenterebbe nel suo lato frontale degli incavi per reliquie posti lungo l'estremità inferiore, oggi non visibili, e sarebbe rivestito posteriormente da un tessuto di seta a strisce rosse, verdi e dorate che Hahnloser ritiene di origine cinese.<sup>160</sup> Purtroppo durante lo studio diretto dell'opera non è stato possibile visionare il retro e verificare quanto affermato dagli studiosi tedeschi. Tuttavia, se accettiamo l'identificazione di Morassi<sup>161</sup> con la "*tavolecta di pietra fine con reliquie*" citata alla voce "*Gioie e simile cose*" dell'inventario fatto redigere tra 1456 e 1463 da Piero di Cosimo,<sup>162</sup> la presenza di incavi per frammenti sacri si fa più credibile. E' probabile infatti che l'oggetto provenga dal Tesoro dei Medici, nucleo fondamentale della raccolta fiorentina. La famosa collezione, che ebbe inizio con Cosimo il Vecchio, fu notevolmente incrementata dall'erede Piero e successivamente sviluppata dal figlio Lorenzo il Magnifico. Gli inventari<sup>163</sup> parlano di una cospicua raccolta di gioielli, cammei, vasi antichi ed altri oggetti in pietre dure che attestano l'importanza assunta da queste ultime nei tesori medicei. Pezzi con rari minerali arrivavano a Firenze da Roma, da Costantinopoli e dall'Oriente attraverso Venezia ed il proprio mercato antiquario.<sup>164</sup>

---

<sup>158</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 393-416: 394 n. 19.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 393.

<sup>160</sup> H. R. HAHNLOSER, *Scola et artes cristellariorum de Veneciis 1284-1319. Opus venetum ad filum*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia 1956, pp. 157-165: 158.

<sup>161</sup> A. MORASSI, *Il Tesoro dei Medici: oreficerie, argenterie, pietre dure*, Milano 1963, p. 11.

<sup>162</sup> Firenze, Archivio di Stato, Filza CLXII, Mediceo avanti Principato, Piero di Cosimo: cfr. *Inventari medicei, 1417-1465: Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, a cura di M. Spallanzani, Firenze 1996, p. 93.

<sup>163</sup> Cfr. *Ibidem* e il *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani, G. G. Bertelà, Firenze 1992.

<sup>164</sup> *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, catalogo della mostra (Firenze 1980) a cura di P. Barocchi, C. Adelson et Alii, Firenze 1980 (Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, 2), p. 237

Secondo Hahnloser<sup>165</sup> l'altare sarebbe arrivato a Firenze già all'epoca di Cosimo il Vecchio (1389-1464); Piacenti Aschengreen, data l'impossibilità di identificare l'oggetto con una delle descrizioni dei vecchi inventari, sottintende una provenienza fiorentina al secolo XVI. Esso fa parte infatti della collezione di lavori in pietre dure che si trovano citati negli elenchi del Cinquecento, certamente nel primo inventario della Tribuna del 1589.<sup>166</sup> Il problema è in realtà ancora aperto: se da un lato la presenza nelle collezioni medicee di ulteriori oggetti di manifattura veneziana, tra cui i famosi vasi,<sup>167</sup> può indurre a pensare che pure l'altare in questione sia stato acquisito da parte di un membro della casata fiorentina, non è possibile d'altro canto identificarlo in maniera incontrovertibile con quanto elencato e sommariamente descritto negli inventari.

Fino a poco tempo fa il pezzo fiorentino era considerato l'unico esempio di altare portatile trecentesco realizzato da botteghe orafe veneziane che collaboravano con miniatori ed intagliatori di cristallo. Le ricerche effettuate in questi ultimi anni hanno permesso invece di portare alla luce un esemplare custodito nel museo della Cattedrale di **Mdina**, a **Malta**, passato quasi inosservato nel versante della critica italiana.<sup>168</sup> La sua riscoperta ha permesso di valutare l'ottima conservazione dei materiali preziosi impiegati, che ne fanno un oggetto d'arte di elevata qualità. Buhagiar lo inquadra nella categoria dei *kastenportatile*, usati per la celebrazione della liturgia divina in luoghi diversi dalle chiese.<sup>169</sup> Lo stesso studioso precisa per l'oggetto la mancanza di una storia documentaria accertata. Nonostante ciò, esso è tradizionalmente collegato all'ordine dei Cavalieri di Malta: la sua ricercatezza e l'eleganza delle finiture suggeriscono un livello di committenza colta ed aggiornata che nel contesto maltese non può che portare ai Cavalieri.<sup>170</sup> A livello tipologico, l'altare consiste in una lastra di marmo rosso inserita entro un'ampia cornice d'argento bordata da un motivo acantiforme realizzato a sbalzo. La ricca decorazione prevede, come visto nel capitolo precedente, l'interessante alternanza di smalto traslucido e miniature sotto cristallo. In tutto ci sono

---

<sup>165</sup> H. R. HAHNLOSER, *Ein arabischer Kristall in venezianischer Fassung aus der Wiener Geistlichen Schatzkammer*, in *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, a cura di O. Benesch, O. Demus, K. M. Swoboda, Wien 1959, pp. 133-140: 137.

<sup>166</sup> C. PIACENTI ASCHENGREEN, *Il museo degli Argenti a Firenze*, Milano 1968, p. 131.

<sup>167</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, nn. 404, 494, 497, 498.

<sup>168</sup> Esso è unicamente menzionato in alcune dispense del corso di Storia dell'arte medievale tenuto da Maria Andaloro presso l'Università di Chieti durante l'anno accademico 1984-85: M. ANDALORO, *Storia dell'arte medioevale e moderna. Circolazione figurativa fra Oriente ed Occidente nel XIII secolo*, 1984-85, pp. 84-85. Studi più recenti sull'oggetto sono: M. BUHAGIAR, *The treasure of the Knight Hospitallers in 1530. Reflections and Art Historical Considerations*, in *Peregrinationes. Acta et documenta*, Accademia Internazionale Melitense, I (2000), tomo I, (pdf disponibile online: <http://www.carlomarullodicondojanni.net/Pubblicazioni/Peregrinationes%20I/peregrinationes/pag26.htm>); C. VAN DER HEIJDEN, *On the origin of a unique 14th century portable altar*, in *Portable altars in Malta*, catalogo della mostra (Malta, 2000) a cura di J. Azzopardi, La Valletta 2000, pp. 29-37.

<sup>169</sup> BUHAGIAR, *The treasure of the Knight Hospitallers* cit., 2000.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

ventotto immagini, quattordici miniature ed altrettanti smalti. Essi ritraggono scene della *Vita di Cristo, Profeti, Re, Patriarchi, Apostoli, tre Evangelisti* e la *Vergine col Bambino*. Quest'ultima stona sia iconograficamente che stilisticamente ed è chiaramente una tarda interpolazione, presumibilmente rimpiazzo dell'immagine dell'evangelista Marco andato perduto o irrimediabilmente danneggiato.

### III.1.6 *Tessuti di insegne liturgiche*

Anche l'abbigliamento liturgico necessitava di un'adeguata decorazione attraverso cui trasmettere maggior risalto alla funzione stessa. Le insegne vescovili, nello specifico, dovevano attirare l'attenzione sul celebrante e venivano pertanto coinvolte da un ornamento talvolta molto prezioso. Tra di esse assume particolare importanza la **mitria**, ovvero il copricapo vescovile. Come chiarisce Sara Piccolo Paci, che allo studio delle vesti liturgiche dedica un volume di recente pubblicazione,<sup>171</sup> l'etimologia del termine latino *mitra* deriva dal greco *μίτρα*, ovvero "fascia", "benda", ma anche "turbante".<sup>172</sup> Le origini della mitra sono incerte; le fonti più antiche usano tale denominazione per indicare un tipo di copricapo femminile: nelle *Etymologiae* Isidoro di Siviglia la descrive come simile al *pileum frigio*, "ornamentum capitis devotarum".<sup>173</sup> Si tratta del copricapo destinato alle vergini consacrate e non ancora dell'attributo vescovile, che comunque sembra discendere da questa remota derivazione.<sup>174</sup> Il primo ad attribuire un significato simbolico alla mitra quale copricapo del vescovo fu Brunone di Segni, vescovo dell'omonima cittadina in provincia di Roma vissuto tra 1045 e 1123 che fu anche teologo ed abate di Montecassino: secondo le sue parole essa custodiva i sensi del pastore, avvolgendone la testa, ed il colore bianco testimoniava la purezza necessaria al sacerdote.<sup>175</sup> La relazione simbolica con il copricapo degli antichi sacerdoti ebraici deriva dallo sviluppo del concetto di autorità ecclesiastica che si concretizza attorno alla figura del pontefice e dei vescovi tra XI e XIII secolo.<sup>176</sup> La forma discende da quella del *camelaucum* orientale, copricapo a cupola bassa o a semplice fascia spesso decorato da applicazioni dorate e pietre preziose che l'imperatore e gli alti dignitari portavano come indicazione del proprio status. Già Braun aveva posto l'accento sulla presunta antichità della mitria, fatto su cui si è molto discusso;<sup>177</sup> oggi si ritiene che essa sia entrata in uso a Roma intorno alla metà del X secolo, per poi diffondersi altrove nel corso del secolo

---

<sup>171</sup> S. PICCOLO PACI, *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine, funzione*, Milano 2008.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>173</sup> Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, caput XXXI, *De ornamentis capitis feminarum* (PL LXXXII, 699).

<sup>174</sup> PICCOLO PACI, *Storia delle vesti liturgiche* cit., 2008, p. 260.

<sup>175</sup> P. SAVIO, *Vita di San Brunone astese, Vescovo di Segni ed Abate di Montecassino*, Asti 1923.

<sup>176</sup> PICCOLO PACI, *Storia delle vesti liturgiche* cit., 2008, p. 262.

<sup>177</sup> J. BRAUN, *I paramenti sacri. Loro uso, storia e simbolismo*, Torino 1914, p.147.

successivo. Come ricorda Piccolo Paci, essa era inizialmente ad uso esclusivo del pontefice per le cerimonie e le processioni pubbliche; dal X secolo l'utilizzo fu concesso anche ai vescovi e pertanto esteso alla liturgia in chiesa. I primi documenti che ne attestano l'importanza sono legati alla figura di Leone IX: in una bolla del 1049 il pontefice accorda il privilegio di poterla indossare al vescovo di Eberhard di Treviri; nel 1051 ne garantisce la concessione pure al cardinale della cattedrale di Besançon.<sup>178</sup> Nel secolo successivo la mitra divenne insegna liturgica del vescovo; a partire dalla Controriforma si stabilisce che il diritto di indossarla spetta solo al pontefice, ai cardinali, ai vescovi e, su licenza papale, ad alcuni abati e prelati.<sup>179</sup>

A livello morfologico, la mitra si compone di due facce con terminazioni a cuspide (queste ultime prendono il nome di *cornua*) irrigidite mediante un'infustitura interna, cucite lateralmente ma dischiuse lungo il bordo superiore. L'interno è rivestito da una fodera a soffietto, generalmente bianca o rossa. L'ornamentazione si diffonde nella guarnizione intorno all'orlo (*circulo*), nel mezzo delle facce (*titulo*) e nelle *infulae*, ovvero le due appendici applicate alla parte posteriore e rifinite in basso con frange. A seconda della decorazione più o meno preziosa, si distinguono tre varianti principali: la mitra *simplex*, in lino o seta bianca, è liscia e priva di ornamenti, dotata solo di frange bianche o rosse. La si utilizza per le circostanze più comuni e nei giorni di penitenza.<sup>180</sup> Pure in seta bianca è la mitra *pretiosa*, che si diversifica per la presenza di ricami dorati e di pietre preziose ed il cui uso è riservato alle funzioni solenni, alla seconda parte della messa e durante i vesperi pontificali.<sup>181</sup> Infine l'esemplare più ricco, la cosiddetta mitra *auriphrygiata* in tessuto dorato con ricami d'oro e con un'ornamentazione opulenta. Spesso la distinzione tra queste ultime due categorie è difficile da intuire e consiste solo nella maggior quantità di applicazioni: la mitra *auriphrygiata*, così come la *pretiosa*, si adoperano entrambe durante l'avvento, in Quaresima e nelle processioni solenni.<sup>182</sup> Nel corso dei secoli le forme hanno subito diversi mutamenti: il più grande di essi è avvenuto, come spiega Piccolo Paci, tra X e XII secolo, quando ai primi copricapo leggermente conici seguirono altri più alti e leggermente schiacciati in punta.<sup>183</sup> A partire dal XII secolo, le due *cornua* ricevono maggior rilievo dall'inserzione di un gallone dorato al centro che comprime il morbido tessuto della cupola. L'evoluzione di questa forma darà luogo al tipo attuale di copricapo che è rimasto perlopiù

---

<sup>178</sup> PICCOLO PACI, *Storia delle vesti liturgiche* cit., 2008, p. 264.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

<sup>181</sup> *Ibidem*.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 265.

immutato fino ai tempi nostri.<sup>184</sup> Ciò che varia a seconda dei periodi storici sono le dimensioni e le proporzioni della mitria: i primi esempi avevano un'altezza media di 20 cm, le attestazioni barocche raggiungevano anche i 55 cm.<sup>185</sup> Tra i manufatti medievali conservati fino ai nostri giorni, il materiale più comune è il lino, ma già dal XIII secolo era entrata in uso la seta per gli esemplari più raffinati.

Proprio in seta è realizzata la mitria trecentesca proveniente dal Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo di **Trogir/Traù** (cat. 21) ed ivi esposta nella collezione d'arte sacra allestita presso la sacrestia. La ricca ornamentazione a ricami e con applicazione di perle, pietre preziose e medaglioni con miniature sotto cristallo la rende un vero gioiello d'arte orafa ed emblema della dignità episcopale. Nelle *infulae*, nel *circulo* e nel *titulo* trovano posto i decori a ricamo: l'uso di quest'ultimo, che costituisce il più arcaico dei procedimenti decorativi per tessuti, è attestato in numerosi manufatti prodotti per scopi liturgici, sebbene la natura organica e facilmente deteriorabile del materiale abbia portato alla polverizzazione di gran parte delle testimonianze. Una mitria ricamata ancora ben conservata è quella cosiddetta di "San Paolino" nel Museo cristiano del Duomo di Cividale: essa è realizzata esternamente in taffetas bianco, foderata di tela lintea bianca e assegnata concordemente dagli storici alla prima metà del secolo XIV.<sup>186</sup> Dall'esemplare friulano si evince che il tipo di decorazione più comune, ad elementi vegetali intrecciati, poteva accostarsi a motivi figurati che vedevano la rappresentazione di Santi, Evangelisti ma talvolta anche episodi più articolati quali l'Annunciazione, l'Agnus Dei o momenti tratti dalle Vite dei Santi. Sara Piccolo Paci ricorda una mitria citata nell'inventario del Tesoro della Cattedrale di Anagni del 1295, "decorata con un cameo antico con le immagini di un uomo e di una donna e poi due grossi zaffiri, due altri camei incisi e venti balasci, undici smeraldi e trentuno perle grosse, e sui lati altri zaffiri e balasci e perle e granati ed un grande smeraldo".<sup>187</sup> In alcuni casi le applicazioni potevano essere particolarmente ricche, come dimostra la mitria ora conservata presso il Museo Storico Nazionale di Stoccolma (Inv. N. 3920), realizzata per il vescovo Kettil Karlsson Vasa della cattedrale di Linköping tra il 1459-65 e adornata con trentacinque medaglioni a smalto evidentemente anteriori di un paio di secoli.<sup>188</sup> Già Bettini infatti li considerava non solo

---

<sup>184</sup> Maggiori dettagli sull'evoluzione tipologica sono forniti da Piccolo Paci, cfr. *Ibidem*, p. 265.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>186</sup> G. MARIONI, C. MUTINELLI, *Guida storico-artistica di Cividale*, Udine 1958, p. 327; M. B. BERTONE, in *Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 12 dicembre 2008 – 19 aprile 2009), a cura di M. Buora, Udine 2008, p. 195; D. DAVANZO POLI, *Pietro e Marco nei ricami medievali, in San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, a cura di Letizia Caselli, Roma, 2009, p. 192.

<sup>187</sup> C. CECHELLI, *La vita di Roma nel Medioevo*, vol. I, *Le arti minori e il costume*, Roma 1951-52, p. 325.

<sup>188</sup> *Konstens Venedig*, catalogo della mostra (Stockholm, Nationalmuseum, 20 ottobre 1962-10 febbraio 1963), a cura di Pontus Grate, Stockholm, 1962, pp. 27-28 n. 1.

sicuramente opera di maestri lagunari ma anche “*il punto di trapasso (...) tra l’opera veneziana a smalto vero, condotta su modelli bizantini, ma costosissima e quella più economica che la surrogò, dei cristallari, cioè di piccole miniature poste sotto cristallo di rocca per ottenere effetti simili a quelli degli smalti*”.<sup>189</sup> L’esemplare di Trogir, con le miniature nei tondi al posto degli smalti, sembra erede dell’esemplare svedese. Il materiale impiegato è il velluto rosso: il colore scelto ha un’evidente valenza simbolica. Piccolo Paci precisa che le tinte delle vesti sacre sono di volta in volta adeguate a seconda dei misteri da celebrare nel corso dell’anno e che la scelta del colore può variare in base alle necessità delle singole comunità.<sup>190</sup> Secondo l’uso liturgico romano al momento in auge le tonalità in uso sono cinque (bianco, rosso, nero, viola e verde), ma una volta le classificazioni non erano sempre così chiare. In particolare, il rosso rappresenta la forza vitale del sangue, che da sempre ha rivestito una grande importanza catartica: si pensi ai riti sacrificali, che prevedevano l’offerta di sangue dei primogeniti o di animali, o al vino dell’eucarestia, simbolo della morte di Cristo e redenzione per l’intera comunità.<sup>191</sup> Da ciò deriva tutta una serie di qualità apotropaiche del rosso che si ritrovano negli oggetti di tale colore e specialmente nelle pietre (rubino, diaspro). La vocazione salvifica della colorazione ben si addice tra l’altro a rappresentare il servizio sacerdotale, che prevede una totale dedizione alla Chiesa e a Dio.<sup>192</sup> Della stessa tinta sono pure *tituli* e *circulo* della mitria, realizzato però in taffetas ricamato con fili di seta gialla. Nel *titulo* al centro della faccia anteriore campeggia la *Vergine col Bambino* entro un’edicola cuspidata, circondata da gemme applicate su castoni d’oro. La sottostante fascia del *circulo* vede invece raffigurati *Santi* a mezzobusto entro formelle mistilinee poste su un fondo a tralci vegetali. Completano la decorazione nove gemme romboidali e due tondi con miniature sotto cristallo che ritraggono le immagini di *Cristo* e il simbolo di *san Luca* incorniciati da piccole pietre preziose. Nella faccia posteriore trova posto la figura nimbata di *Cristo* nel *titulo*, mentre nel *circulo* sono riconoscibili le figure di *Maria*, *san Pietro* e *san Giovanni*; ai lati sono inseriti anche in questo caso due tondi

<sup>189</sup> S. BETTINI, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno-30 settembre 1974), a cura di I. Furlan et Alii, Venezia, 1974, p. 83. Sulla mitria di Linköping vedi anche P. HETHERINGTON, *The enamels on a mitre from Linköping Cathedral and art in thirteenth-century Constantinople*, in IDEM, *Enamels, crowns, relics and icons. Studies on luxury arts in Byzantium*, Farnham 2008, XI.

<sup>190</sup> PICCOLO PACI, *Storia delle vesti liturgiche* cit., 2008, p. 219.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>192</sup> Nell’antica liturgia orientale i paramenti rossi erano utilizzati per la celebrazione dei funerali. Da quest’antica tradizione sembra risalire l’uso di ricoprire la salma del pontefice della casula rossa. Il colore rosso era previsto nelle solennità degli Apostoli e dei Martiri, per l’allusione al sangue della loro Passione; per le feste dedicate alla Santa Croce, per il rimando all’effusione del sangue di Cristo; per la Pentecoste a richiamo delle lingue di fuoco dello Spirito Santo; per le festività dei santi Pietro e Paolo; per la celebrazione della Decapitazione del Battista; per le ricorrenze in onore di Martiri e Vergini quale simbolo di carità e dedizione a Dio ed infine per le festività di Tutti i Santi. Cfr. PICCOLO PACI, *Storia delle vesti liturgiche* cit., 2008, pp. 221-222.

con miniature sotto cristallo con i simboli degli Evangelisti *Marco* e *Matteo* e sei gemme superstiti (le altre tre sono andate perdute). Per la tipologia e la tecnica di ricami e gemme, per le dimensioni ridotte e per le linee spigolose della forma, la mitria può essere datata alla prima metà del XIV secolo.<sup>193</sup> L'analisi svolta da Doretta Davanzo Poli sul materiale tessile stabilisce che il velluto ed il taffetas impiegati sono di manifattura veneziana e permette di circoscrivere la datazione al secondo quarto del XIV secolo. Due in particolare sono i confronti con manufatti dello stesso periodo che confermano tale data: il primo è con uno scomparto di baldacchino dell'Esposizione Permanente d'Arte Sacra a Zara raffigurante *San Cristoforo* entro una formella mistilinea polilobata, di ascendenza giottesca, del tutto simile a quelle della mitria.<sup>194</sup> Il secondo accostamento è con le bordure laterali dell'*antependium* d'altare con *Madonna in trono con il Bambino, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, pure a Zara e databile intorno al quarto decennio del 1300,<sup>195</sup> in cui compare lo stesso motivo a palmetta impiegato nella decorazione delle parti terminali delle *infulae* del nostro copricapo vescovile.

### 3.2 Opere ad uso profano: le tavole da gioco

Il passatempo degli scacchi, praticato abbastanza di frequente in epoca medievale, trae origine dal gioco dello *chaturanga* (o *tchaturanga*) nato in India intorno al VI secolo.<sup>196</sup> Il significato del termine, “dai quattro corpi”, allude alle quattro divisioni dell'esercito indiano: i carri, la cavalleria, gli elefanti e i fanti.<sup>197</sup> Si trattava infatti di una simulazione di guerra sulla scacchiera tra due eserciti guidati ciascuno da un *raja*.<sup>198</sup> Dall'India, gli scacchi vennero

---

<sup>193</sup> DAVANZO POLI, *Pietro e Marco nei ricami medievali* cit., 2009, pp. 195-196.

<sup>194</sup> I. PETRICIOLI, *Esposizione permanente d'arte sacra a Zara*, catalogo della collezione, Stalna Izložba Crkvene Umjetnosti Zadar Benediktinke Svete Marije, Zara 2004, pp. 61-62.

<sup>195</sup> Cristina Guarnieri lo riferisce giustamente al Maestro dell'Incoronazione della Vergine, precisamente ad una fase di maturazione del linguaggio del pittore successiva alla realizzazione dell'opera eponima di Washington del 1324 e collocabile almeno al decennio successivo, cfr. C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di Giovanna Valenzano e Federica Toniolo, Venezia, 2007, pp. 153-201: 175; secondo Ivo Petricoli e Doretta Davanzo Poli l'antependio sarebbe stato realizzato tra il 1337, anno in cui il committente Radonus fece innalzare l'altare a San Giovanni nella chiesa di santa Maria di Zara, ed il 1349, data del suo testamento, cfr. PETRICIOLI, *Esposizione permanente* cit., 2004, p. 62 e DAVANZO POLI, *Pietro e Marco nei ricami medievali* cit., 2009, p. 202.

<sup>196</sup> H.J.R. MURRAY, *A History of Chess*, Oxford, 1913, p. 47; J. M. MEHL, *I giochi nel Medioevo. Scacchi, carte e palloni*, in “Storia e dossier”, LXXXIII (1994), pp. 71-97: 72. Come nota Sabina Zonno, tali origini indiane non sono sostenute unanimemente dalla critica, alcuni studiosi le mettono in dubbio suggerendo piuttosto una derivazione cinese del gioco: J. NEEDAM, *Science and Civilization in China*, Cambridge, 1962, IV, p. 314; S. ZONNO, *Il libro specchio della società: la partita a scacchi nella miniatura italiana dal Medioevo al Rinascimento*, in *L'arte interpreta il pubblico: committenza, mercato e rappresentazione della società*, Atti del Convegno della Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni artistici, musicali e dello spettacolo, Padova 2009, in corso di pubblicazione.

<sup>197</sup> G. WILLIAMS, *Scacchi. La storia, i pezzi, i giocatori e la passione di 1000 anni*, Rimini 2001, p. 14.

<sup>198</sup> MURRAY, *A History of Chess* cit., 1913, p. 25.

trasmessi ad Oriente e ad Occidente. I persiani li avrebbero precocemente conosciuti già nel VI secolo; a partire da quello successivo le conquiste ed i commerci degli arabi ne garantirono l'introduzione in Europa.<sup>199</sup> Le pedine mantennero lo stesso significato pur nella variazione dei nomi: il sovrano venne identificato con lo *shah* in Persia e con il re in Europa, nell'esercito i carri vennero rappresentati sotto forma di castelli o torri, la cavalleria con le sembianze del cavallo, gli elefanti divennero gli alfieri ed i fanti tramutati in pedoni.<sup>200</sup>

All'arrivo degli scacchi nel Vecchio Continente, essi si scontrano contro una politica di repressione verso ogni tipo di attività ludica.<sup>201</sup> Secondo una felice definizione di Ortalli, ricordata anche da Zonno, l'esercizio del gioco aveva perso nell'Alto medioevo la propria posizione tra le "attività socialmente riconosciute e praticate, senza che peraltro se ne fosse precisata una nuova collocazione".<sup>202</sup> I nuovi valori cristiani sconsigliavano ogni genere di gioco che potesse distogliere l'uomo dal lavoro e dalla preghiera: "per il cristiano non deve esserci nulla a che fare con [...] la *luxuria* del gioco", come spiega Isidoro da Siviglia (570-636) negli *Etymologiarum libri* (XVIII, 59).<sup>203</sup> L'*otium*, che nella società romana era riconosciuto come virtù fondamentale di uno stile di vita rispettabile, fu condannato quale "ricettacolo di vizi e sventure".<sup>204</sup> Nelle fonti cristiane si trovano numerosi attacchi contro il gioco, visto come attività diabolica.<sup>205</sup> Una famosa invettiva è quella scritta nel 1058 da san Pier Damiani, allora cardinale vescovo di Ostia.<sup>206</sup> La missiva, indirizzata al futuro papa Gregorio VII, denunciava che il vescovo di Firenze Gherardo, successivamente divenuto pontefice con il nome di Niccolò II, era stato trovato intento nel gioco degli scacchi utilizzando i dadi, secondo un'antica variante indiana del gioco.<sup>207</sup> Egli racconta di avere richiamato il peccatore avvertendolo che secondo il diritto canonico l'uso dei dadi poteva

---

<sup>199</sup> MURRAY, *A History of Chess* cit., 1913, p. 402; MEHL, *I giochi nel Medioevo* cit., 1994, p. 72.

<sup>200</sup> MURRAY, *A History of Chess* cit., 1913, pp. 421-424; C.K. WILKINSON, *Chessmen and Chess*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", IX (1943), pp. 271-279: p. 273; MEHL, *I giochi nel Medioevo* cit., 1994, pp. 73-74; WILLIAMS, *Scacchi* cit., 2001, p. 14.

<sup>201</sup> MEHL, *I giochi nel Medioevo* cit., 1994, p. 75; M. PASTOUREAU, *L'arrivo del gioco degli scacchi in Occidente. Storia di una acculturazione difficile*, in *Medioevo simbolico*, Roma-Bari, 2005, pp. 247-268: 251-252.

<sup>202</sup> G. ORTALLI, *Lo Stato e il giocatore: lunga storia di un rapporto difficile*, in *Il gioco pubblico in Italia. Storia, cultura e mercato*, Atti del Convegno, Salerno, 1998, a cura di G. Imbucci, Venezia 1999, pp. 33-43: 37.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 37; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

<sup>204</sup> G. ORTALLI, *Tempo libero e medioevo: tra pulsioni ludiche e schemi culturali*, in *Il tempo libero. Economia e società (loisirs, leisure, tiempo libre, Freizeit) secc. XIII-XVIII*, Atti della XXVI settimana di studi, Prato 18-23 aprile 1994, a cura di S. Cavaciocchi, Grassano-Bagno a Ripoli 1995, pp. 31-54: 35; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

<sup>205</sup> G. CECCARELLI, *Il gioco e il peccato. Economia e rischio del Tardo Medioevo*, Bologna, 2003, p. 47.

<sup>206</sup> MURRAY, *A History of Chess* cit., 1913, pp. 408-415; K. REINDEL, *Die Briefe des Petrus Damiani*, in *Monumenta Germaniae Historica*, volume 2: 41-90, a cura di K. Reindel, München 1988; C. FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari 2001, p. 77; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

<sup>207</sup> MURRAY, *A History of Chess* cit., 1913, p. 409; PASTOUREAU, *L'arrivo del gioco degli scacchi* cit., 2005, p. 252.



essere motivo di deposizione dalla carica ecclesiastica, ma l'accusato si era difeso dicendo che una cosa erano i dadi e un'altra gli scacchi.<sup>208</sup> Come evidenza correttamente Zonno, tale documento ecclesiastico, in cui l'azzardo dei dadi è visto come un diabolico abominio poiché comporta l'esclusivo affidamento alla sorte e non alla ragione,<sup>209</sup> risulta di particolare interesse in quanto si tratta della prima attestazione italiana del termine *scachus* in forma scritta.<sup>210</sup> Ancora nel 1425 Bernardino da Siena si scaglia contro ogni forma di gioco, accusato di essere il principale strumento di peccato dell'uomo.<sup>211</sup> Il predicatore vagheggia fantasiosamente una messa del diavolo, dove ogni gesto ed arredo liturgico diventano funzionali allo svago: "*el messale so' li dadi*", "*i breviari del diavolo so' le carte e i naibi*".<sup>212</sup>

Non solo la Chiesa, ma anche le autorità laiche non vedevano di buon occhio il gioco: spesso accadeva che le partite degenerassero infatti in atti pubblici di violenza, in aperti contrasti o addirittura in rivolte cittadine, che il potere secolare si prefiggeva di arginare.<sup>213</sup> Ciò è ben esemplificato negli affreschi databili agli inizi del XV secolo del castello di Issogne in Valle d'Aosta, ove in una lunetta del portico è realisticamente rappresentato un corpo di soldati durante un momento di pausa. Alcuni di loro giocano a tavola reale, altri a filetto; ma il troppo bere che spesso si accompagnava ai divertimenti da taverna sta per far precipitare la situazione: c'è chi, infatti, ha già sguainato la propria spada.<sup>214</sup>

Rispetto agli altri giochi, gli scacchi godono però di una più alta considerazione poiché in essi il vincitore della partita non era stabilito solo dalla fortuna, ma piuttosto dalla capacità di concentrazione e di ragionamento di chi partecipava. A partire dal XII secolo la Chiesa iniziò a sfruttare il potenziale simbolico,<sup>215</sup> come nel mosaico pavimentale di San Savino a Piacenza riferibile alla fase romanica della chiesa consacrata nel 1107.<sup>216</sup> In esso la partita a

---

<sup>208</sup> "*Aliud scachum esse, aliud aleam. Aleas ergo auctoritas illa prohibuit, scachos vero tacendo concessit.*". Cfr. MURRAY, *A History of Chess* cit., 1913, pp. 414-415; REINDEL, *Die Briefe des Petrus Damiani* cit., 1988, p. 188; FRUGONI, *Medioevo sul naso* cit., 2001, p. 77 nota 14.

<sup>209</sup> CECCARELLI, *Il gioco e il peccato* cit., 2003, p. 41.

<sup>210</sup> A. CHICCO-A. ROSINO, *Storia degli scacchi in Italia dalle origini ai giorni nostri*, Venezia, 1990, p. 11.

<sup>211</sup> SAN BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari*, pubblicate in C. CANNAROZZI O.F.M., *Predicazione del 1425 in Siena*, vol. I, Firenze 1958, predica XII (6 maggio) pp. 181-183. Alcuni estratti della predica sono riportati in FRUGONI, *Medioevo sul naso* cit., 2001, pp. 68-69.

<sup>212</sup> Ovvero le carte decorate a mano, cfr. C. FRUGONI, *Medioevo sul naso* cit., 2001, p. 68.

<sup>213</sup> A. RIZZI, *Ludus/Ludere. Giocare in Italia alla fine del Medio Evo*, Roma, 1995, p. 9.

<sup>214</sup> FRUGONI, *Medioevo sul naso* cit., 2001, p. 72.

<sup>215</sup> PASTOUREAU, *Medioevo simbolico* cit., 2005, p. 253.

<sup>216</sup> G. TROVABENE, *Gioco, virtù e vizio in un testo musivo medioevale*, in "Venezia arti", XV-XVI (2001-2002, pubblicato nel 2005), pp. 33-42: 34. Si vedano inoltre gli importanti contributi di W. TRONZO, *Moral Hieroglyphs: Chess and Dice at San Savino in Piacenza*, in "Gesta", XVI (1977), pp. 15-26; L. PASQUINI, *Il gioco degli scacchi nel mosaico medievale: gli esempi di Pesaro, Otranto e Piacenza*, Atti dell'XI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Ancona, 16-19 febbraio 2005, a cura di C. Angelelli, Tivoli, 2006, pp. 65-76: 69-70.

scacchi costituisce un precoce *exemplum* di sapienza e di prudenza: vengono infatti inscenate due partite contrapposte, una a dadi a sinistra e una a scacchi a destra. Secondo l'efficace interpretazione di Tronzo,<sup>217</sup> la prima, espressione del gioco d'azzardo e delle variabili sorti determinate dalla fortuna, va letta in relazione alla violenza del duello tra due guerrieri nel riquadro superiore; la seconda, esercizio d'intelletto nel quale solo l'ingegno conduce alla vittoria, è messa in corrispondenza con la rappresentazione di un re intento a operare con giustizia e saggezza. Il gioco degli scacchi, che comporta riflessione ed intelligenza, è rappresentato quale portatore di benefici effetti: il filosofo (personaggio baffuto) sta infatti spiegando ad essere rispettosi delle leggi.<sup>218</sup>

Le scacchiere medievali erano vere e proprie opere d'arte, appannaggio di una committenza di tipo esclusivo. Le più maestose erano di grande formato, realizzate con materiali di prestigio quali l'ebano e l'avorio e decorate con oro, argento, cristallo e pietre preziose.<sup>219</sup> Esistevano anche tipi più comuni in legno, spesso associati sul *verso* ad un tavoliere per il tric trac (detto anche tavola reale o *backgammon*), come si vedrà nell'esemplare di Vienna. Anche le botteghe di artigiani veneziani si cimentarono con destrezza nella produzione di giochi da tavolo fra il XIII ed il XIV secolo, sebbene gli esempi risalenti a tali date giunti integri fino a noi siano davvero pochi. La maggior parte di essi non ha purtroppo resistito allo scorrere del tempo, sia per la fragilità dei materiali impiegati che per i rimaneggiamenti successivi cui potevano andare incontro.

La coperta di codice al Kunstgewerbemuseum di **Berlino** (inv. W 32, cat. 14) è frutto di una rielaborazione attuata a partire da una scacchiera veneziana la cui datazione è da porsi nei primi decenni del Trecento. Essa, probabilmente non più utilizzata, fu trasformata nel 1339: la precisione dell'appiglio cronologico giunge da un'iscrizione che corre lungo i bordi laterali della legatura.<sup>220</sup> Le forme attuali sono quelle di un oggetto rettangolare (34,4 x 26 cm) suddiviso in trentacinque piccoli riquadri: quelli che corrono lungo il bordo esterno vedono l'alternanza di miniature sotto cristallo e lastre in diaspro rosso; nella parte più interna sono invece riunite tutte le altre miniature ricavate dalla scacchiera precedente. Il comparto centrale è infine arricchito dalla presenza delle reliquie della Vera Croce, attorno alle quali sono disposti quattro medaglioni con i simboli degli Evangelisti realizzati a sbalzo. La presenza dei sacri resti è giustificata dalla natura del codice per il quale è stata predisposta

---

<sup>217</sup> TRONZO, *Moral Hieroglyphs* cit., 1977, p. 19.

<sup>218</sup> Il filosofo in questione sarebbe colui il quale inventò, secondo un'antica tradizione, il gioco degli scacchi come astuto mezzo pedagogico per correggere la cattiva condotta del crudele Evilmerodach, figlio di Nabucodonosor, senza correre il rischio di perdere la vita. FRUGONI, *Medioevo sul naso* cit., 2001, p. 73.

<sup>219</sup> MEHL, *I giochi nel Medioevo* cit., 1994, p. 74.

<sup>220</sup> "Anno domini millesimo trecentesimo tricesimo nona factum est plenarium istud et impositae sunt reliquie iste".

siffatta coperta: si tratta infatti di un Vangelo plenario di proprietà del duca Ottone il Mite (1292-1344), appartenente alla casata dei Guelfi. L'individuazione del committente è affermata a partire dalla sua rappresentazione nel *verso* della coperta, dove egli è inciso assieme alla moglie Agnese di Brandeburgo in atteggiamento di orazione verso San Biagio che campeggia nel settore centrale.<sup>221</sup>

La conservazione delle miniature permette di effettuare alcune considerazioni circa il programma iconografico della scacchiera originaria. Zonno suggerisce che l'idea di base fosse ritrarre una sorta di partita "vivente": alcuni riquadri sembrano a suo dire richiamare le pedine adoperate nel gioco, quali i re ai lati del simbolo di san Matteo, i cavalieri e la regina. Anche le scene di lotta contro il leone, ai lati dell'aquila di Giovanni, trovano a suo avviso spiegazione nella modificazione subita nel tempo dalla pedina della torre, che a un certo punto era rappresentata da un animale esotico o da una coppia di cavalieri giostranti.<sup>222</sup> È più probabile che si tratti di personaggi dediti alla vita cortese, cantati nelle coeve *chansons de geste*: in tale direzione sono da leggere ad esempio il cavaliere intento a lottare contro un animale fantastico e la rappresentazione di una partita a scacchi disputata da una nobile coppia di cortigiani. Quest'ultima immagine, in particolare, richiama alla mente il significato di "battaglia tra i sessi" che la partita a scacchi assume nella miniatura italiana, e specialmente veneta, della seconda metà del Duecento.<sup>223</sup> Grazie ai continui scambi con l'Oriente il gioco degli scacchi, come già aveva ipotizzato Murray,<sup>224</sup> giunse a Venezia e si diffuse nell'entroterra dove la poesia trobadorica aveva introdotto sia i modelli culturali cortesi sia le nuove concezioni dell'amore elaborate nelle corti provenzali.<sup>225</sup> La partita si caricò pertanto di ulteriori significati e diventò l'occasione per una sorta di duello intellettuale durante il quale uomo e donna si scontravano davanti alla scacchiera desiderosi di riuscire ad elaborare una strategia mirata alla conquista dello scacco matto, allusione della conquista amorosa.<sup>226</sup> Una fonte importante per la comprensione delle figurazioni berlinesi è il trattato di Jacopo da

---

<sup>221</sup> La decorazione sul lato posteriore, così come la realizzazione del manoscritto, sono di manifattura tedesca degli anni '30, cfr. J. M. FRITZ, *Der Rückdeckel des Plenars Herzog Ottos des Mildes von 1339 und verwandte Werke*, in *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, a cura di J. Ehlers, D. Kötsche, Mainz 1998, pp. 369-385.

<sup>222</sup> MURRAY, *A History of Chess* cit., 1913, p. 423; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

<sup>223</sup> ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

<sup>224</sup> MURRAY, *The History of Chess* cit., 1913, p. 405.

<sup>225</sup> M. L. MENEGHETTI, *Cultura laica e mecenatismo nell'età degli Ezzelini*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell'impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 – 6 gennaio 2002) a cura di C. Bertelli, G. Marcadella, Milano 2001, volume I, pp. 179-189: 179; 185.

<sup>226</sup> Tale iconografia è presente a f. 104r del ms. Hamilton 390 (ex Saibante) conservato presso la Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz di Berlino, miscellanea illustrata nella seconda metà o nel terzo quarto del Duecento in Veneto, forse a Venezia o a Treviso: cfr. C. BERETTA, M. L. MENEGHETTI, in *Ezzelini. Signori della Marca* cit., 2001, volume II, p. 223 n. VII.1.6; MENEGHETTI *Cultura laica e mecenatismo* cit., 2001, pp. 179-189; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

Cessole (documentato tra il 1317 ed il 1322):<sup>227</sup> il *Liber de moribus hominum et officiis nobilium super ludo scachorum*, meglio noto come *De ludo scachorum* o *De ludo*. Nell'opera del domenicano, sicuramente una delle più alte prove nella letteratura scacchistica moraleggiante, la scacchiera viene infatti presentata come un'allegoria della società medievale nella quale i rappresentanti delle varie categorie sociali sono identificati dalle pedine<sup>228</sup> ed il tavolo da gioco è la città dove essi si muovono, con i loro vizi e le loro virtù.<sup>229</sup> Questo è lo spirito che, a mio avviso, anima i personaggi dei riquadri, figure tratte dall'ambiente cortese che rispecchiano la società del tempo in cui vivono.

Un tavoliere ligneo che mantiene ancor oggi l'originaria struttura è quello del Kunsthistorisches Museum di **Vienna** (inv. KK 168, cat. 31). Il piccolo oggetto si presenta in forma di cofanetto ligneo di forma quadrata (38 x 38 cm), chiuso mediante una semplice graffetta metallica. Una volta aperto, rivela la sua essenza di doppia tavola da gioco: all'esterno si trova il classico campo a quadrati bicolori usato per gli scacchi e la dama; il lato interno è invece predisposto per la tavola reale (detta anche gioco del tric-trac o meglio conosciuta come *backgammon*). Esso proviene dalla collezione della residenza di Ferdinando II (1529-1545) ad Ambras (Innsbruck), dove l'arciduca aveva organizzato una sorta di *Wunderkammer*.<sup>230</sup> In un inventario del castello risalente al 30 maggio 1596 viene menzionato infatti "*ain gar alts oblangts pretspil, mit diäspis und weiz helfenbein eingelegt, die pret seind von calcedoni*": tale descrizione, riportata da buona parte della critica,<sup>231</sup> corrisponde proprio al manufatto in esame. Nel 1806 la collezione di Ambras fu poi trasferita a Vienna, dal 1814 dislocata presso il Belvedere inferiore e dal 1890/91 esposta presso la collezione di arti decorative del Kunsthistorisches Museum. Attualmente la tavola da gioco è presentata in una vetrina della *Kunstkammer* del museo, rinnovata dopo un periodo di chiusura durato qualche anno durante il quale è stato possibile effettuare un intervento di restauro sull'oggetto condotto sotto la supervisione di George Prast.<sup>232</sup> Seppure nel

---

<sup>227</sup> CHICCO, ROSINO, *Storia degli scacchi* cit., 1990, p. 26.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>229</sup> FRUGONI, *Medioevo sul naso* cit., 2001, pp. 72-73.

<sup>230</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 575-592: 576 n. 33.

<sup>231</sup> J. VON SCHLOSSER, *Album aus gewählter Gegenstände der Kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienna 1901, p. 2; COLDING, *Aspects of miniature* cit., 1953, p. 45; M. LEITHE-JASPER, R. DISTELBERGER, *Kunsthistorisches Museum Wien. Schatzkammer und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe*, Monaco 1982, p. 51; DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, p. 576.

<sup>232</sup> Le misure di conservazione e di restauro hanno avuto coinvolto l'intera tavola: le figurine di terracotta sono state rimossi dall'area di gioco, consolidate e successivamente reintegrate. Alcuni ritocchi sono stati apportati alle cornici dorate, che sono risultate una aggiunta successiva. Sul lato interno del backgammon sono stati consolidati i partiti intarsiati ed i profili in oro; le pergamene non sono state toccate. Ringrazio George Prast per le informazioni gentilmente riferitemi.

complesso ben conservato, era tuttavia danneggiato in più punti nella struttura lignea e si notavano inoltre alcune lacune nei tasselli colorati dell'intarsio. Ora si apprezza pienamente l'originale decorazione che vede l'accostamento di diverse tecniche: il lato riservato al gioco degli scacchi si compone di sessantaquattro riquadri bicolori che individuano la superficie di gioco dei due giocatori. I più chiari sono realizzati in avorio bianco e contraddistinti al centro da una stellina ad intarsio; lo spazio d'azione della fazione più scura è caratterizzato invece da campi in diaspro rosso alternati ad altri con rilievi in argilla smaltati e ricoperti da lastrine di cristallo di rocca. I riquadri ai quattro angoli della tavola presentano invece una lavorazione ad intarsio. Nel lato della tavola reale ogni giocatore ha a disposizione due quadranti di gioco ("tavola interna" o "casa" e "tavola esterna"), composti ciascuno da sei campi triangolari (le cosiddette "punte" del gioco) separati da una stretta striscia (denominata *bar*) decorata ad intarsio con un motivo geometrico. I ventiquattro triangoli complessivi ospitano alternativamente miniature a fondo oro protette da lastrine di cristallo e tasselli di diaspro rosso. Un fiore a cinque petali, pure in diaspro, campeggia nella zona centrale della tavola riservata al tiro dei dadi; tutt'intorno una preziosa opera ad intarsio certosino con minuscoli tasselli lignei, in agata e calcedonio, che individuano diversi motivi: fiori stilizzati (gigli bianchi ed altri dalla corolla sferica), triangoli di differente grandezza e rombi variamente decorati. Il lavoro ad intarsio è ben confrontabile con quello posto ad impreziosire un lussuoso esemplare di atlante nautico uscito dalla bottega veneziana di Pietro Vesconte oggi conservato a Lyon<sup>233</sup> e sul quale si ritornerà meglio nel successivo capitolo.

Il programma figurativo dei rilievi fittili e delle miniature sotto cristallo non è ancora stato interpretato in maniera univoca dalla critica: si pensa comunque che le varieguate rappresentazioni attingano ai principali *topoi* della letteratura cortese e cavalleresca.<sup>234</sup> Così trovano posto nei riquadri in argilla della scacchiera un centauro dotato di arco e freccia, due figure in battaglia, un animale fantastico (drago o basilisco), una ragazza in abito cortese sotto un albero con un falco bianco sulla mano sinistra ed un cane ai propri piedi, un musicista nell'atto di suonare un'arpa, una donna dagli abiti preziosi con un sacchetto di monete in mano, una donna più vecchia che guarda la sua immagine riflessa in uno specchietto, una danzatrice, un'altra donna allo specchio, un mostro fantastico, un ragazzo dalla veste a strisce che reca un oggetto non riconoscibile in mano, un musicista che suona uno strumento a fiato, un ragazzo che solleva un falco bianco sul proprio pugno sinistro, un altro giovane che sta

---

<sup>233</sup> Lyon, Bibliothèque Municipale, 175; cfr. L. DE MARCHI, *Navigare con arte. L'Atlante di Lione e gli esemplari di lusso nella Venezia di Pietro Vesconte*, tesi di laurea della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università degli Studi di Padova, relatore prof.ssa Federica Toniolo, anno accademico 2011-2012.

<sup>234</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, p. 585.

leggendo un rotolo ed infine un uomo dal mantello di pelliccia con un bouquet di fiori in mano. L'intento è quello di ritrarre alcuni episodi della via cortese; Regina Degen ipotizza che alcuni soggetti siano utilizzati in chiave simbolica per rappresentare particolari vizi o virtù: il cane sarebbe perciò emblema della fedeltà, il centauro dell'amor cortese, il basilisco della lussuria, la figura femminile con il sacchetto di monete dell'avarizia o della carità e la donna allo specchio della vanità.<sup>235</sup> Sul lato del *backgammon* le miniature ospitano invece un drago, una figura per metà umana e per metà animale, dei viticci, un musicista, altri tralci, un soggetto non identificato, un ulteriore drago, una figura umana che alza le mani al cielo, ancora un drago ed infine una figura umana maschile completamente nuda. Presumibilmente si è voluto inserire alcune tra le creature fantastiche che spesso caratterizzavano i racconti della letteratura cavalleresca. Secondo Ranée Katzenstein tutte le miniature sarebbero state ideate fin dall'inizio per essere inserite in questa tavola, poiché a suo avviso non si intravedono segni che testimonino il loro adattamento; inoltre ritiene che i bordi rossi che le incorniciano abbiano mantenuto la loro forma originale.<sup>236</sup>

La tipologia del tavoliere quadrato richiudibile, che offre una doppia possibilità di gioco sui due lati è attestata nell'esemplare di Aschaffenburg, pure ascrivibile a bottega veneziana del Trecento.<sup>237</sup> La struttura lignea è quasi del tutto analoga e pure le misure non sono dissimili. Identica è infatti la decorazione della scacchiera, che prevede l'alternanza di riquadri in diaspro rosso ad altri con rilievi fittili sotto cristallo; il lato della tavola reale differisce invece per l'assenza di miniature.

Attestazioni formalmente affini ai due esempi appena citati dovevano essere prodotte con facilità in ambiente lagunare e destinate al commercio talvolta anche di ampio raggio. La menzione nel testamento di Pietro Vioni, mercante veneziano, di una scacchiera con preziosi inserti in cristallo che egli stava trasportando verso Oriente dimostra che il mercato di tali oggetti doveva essere ben più fiorente di quanto le rare testimonianze in nostro possesso lascino intuire.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 586.

<sup>236</sup> KATZENSTEIN, *Three liturgical manuscripts* cit., 1987, p. 117. In realtà le figure umane, sebbene concepite fin dall'inizio per occupare uno stretto spazio triangolare, risultano tagliate nella parte superiore e ciò può stare a significare che siano state ritagliate alla loro estremità in una fase successiva alla loro creazione per essere inserite in uno spazio più piccolo di quello previsto, cfr. scheda 31.

<sup>237</sup> F. KIRCHEWEGGER, in *Omaggio a San Marco* cit., 1994, p. 197 n. 80 (con bibliografia).

<sup>238</sup> *Testamento di Pietro Vioni veneziano fatto a Tauris in Persia*, in "Archivio Veneto", XIII (1883), tomo 26, pp. 161-165.

## 4.

### **Le diverse botteghe di miniatori: un contesto figurativo di grande vivacità**

Sin qui abbiamo esaminato le caratteristiche tecniche delle miniature veneziane sotto cristallo e le funzioni degli oggetti che andavano a decorare. In questo capitolo si volge invece l'attenzione all'aspetto stilistico delle pergamene dipinte, realizzate da botteghe attive in epoche cronologiche diverse e contraddistinte pertanto da una pluralità di inflessioni e da eterogenei livelli qualitativi. Come si vedrà, il loro studio offre nuove preziose informazioni sull'andamento della miniatura e più in generale della cultura figurativa in atto tra il secondo Duecento ed il primo Trecento in ambiente lagunare. Già Petrarca aveva notato la particolarità del contesto veneziano lui contemporaneo e l'aveva condensato nella felice espressione *mundus alter*.<sup>1</sup> Le prove qui esaminate, con la loro peculiare fusione di modelli bizantini di varia matrice e di forme più tipicamente occidentali, rispecchiano la singolarità delle soluzioni figurative adottate a Venezia nel periodo indicato. Nel corso dei vari paragrafi si preciseranno dunque le caratteristiche specifiche delle botteghe individuate, delle quali verranno via via determinate le componenti originali e gli esempi di riferimento.

#### **4.1 *Le prime prove duecentesche: la lezione del Maestro del Gaibana***

Le prime attestazioni di miniature veneziane sotto cristallo di rocca si trovano in una serie di oggetti conservati al monte Athos che comprende una tavola devozionale (cat. 1), due dittici (catt. 2 e 6) ed una croce “a gocce” (cat. 3). A questi si aggiungono, per evidenti affinità sia dal punto di vista aurificiario che stilistico ed iconografico, una croce ed un dittico conservati in territorio georgiano (catt. 4 e 5) ed il trittico d'Alba Fucense (cat. 7). Si esaminerà infine il famoso dittico oggi al museo Storico di Berna (cat. 8), ma proveniente dal tesoro del monastero di Königsfelden in Svizzera, che costituisce il vertice indiscusso di tutta la produzione.

---

<sup>1</sup> F. PETRARCA, *Familiarum rerum libri*, libro XXIII, lettera XVI: “*si riteolim a me ipso mundus alter Venetia dicta est*” (se giustamente io stesso chiamai Venezia un altro mondo); IDEM, *Seniles*, libro IX, lettera I: “*urbem longem dissimilem coeteris, atque ego dicere soleo orbem alterum*” (una città molto diversa da tutte le altre che io sono solito chiamare un altro mondo).

In questa prima fase è evidente il rapporto con lo stile dell'**Epistolario** per la **cattedrale di Padova** (Biblioteca Capitolare, ms. E 2) esemplato nel 1259 e firmato dal calligrafo Giovanni da Gaibana, capolavoro della miniatura veneta duecentesca (fig. 1). Senza avere la pretesa in questa sede di esaurire il discorso sullo splendido codice, ben noto alla critica e di recente minuziosamente indagato da Fabio Bossetto,<sup>2</sup> è doveroso soffermarsi sul suo particolarissimo linguaggio, la cui lezione si fa sentire, seppure in termini non identici, nelle miniature sotto cristallo di questo primo raggruppamento. L'Epistolario fu realizzato per un utilizzo in coppia con il precedente Evangelistario (Padova, Biblioteca capitolare, ms E 1) datato 1170 e sottoscritto da Isidoro (fig. 2).<sup>3</sup> Al più antico manoscritto della cattedrale, il cui stile è fortemente influenzato da modelli ottoniani di XII secolo, il codice del Gaibana corrisponde nel formato, nell'impaginazione e nelle scelte illustrative. Conformemente alle consuetudini ottoniane perpetuate nell'Evangelistario di Isidoro, esso reca miniature a tutta pagina, realizzate su fondo oro e abitate da pochi e grandi personaggi, prima delle feste più importanti, e iniziali figurate a capo dei rispettivi testi. Anche la selezione delle festività liturgiche e le iconografie sono corrispondenti; ciò che cambia sono le rappresentazioni delle feste comuni dei santi, proprie della chiesa occidentale e qui illustrate a piena pagina. Come osserva Giordana Mariani Canova, l'Epistolario è interamente decorato con una forte impronta "alla greca", sia per quanto riguarda la tecnica esecutiva che per le tipologie stesse dei personaggi, dalle teste fortemente squadrate tipiche dello stile monumentale della pittura bizantina dei primi decenni del XIII secolo che si apprezza negli affreschi di Milesheva e tramandato a Venezia dall'*Orazione nell'orto* musiva nella Basilica di San Marco.<sup>4</sup> La

<sup>2</sup> La bibliografia sull'*Epistolario* è molto vasta, mi limito pertanto a ricordare il fondamentale studio C. BELLINATI, S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, ed i contributi di Giordana Mariani Canova e di Giorgio Valagussa: G. MARIANI CANOVA, *La miniatura*, in *La pittura nel Veneto. Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 1985, pp. 229-239: 232-234; EADEM, *La miniatura nei libri liturgici marciiani*, in G. CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo*, I, Venezia, 1990, pp. 151-176: 174-176; G. VALAGUSSA, *Alcune novità per il miniatore di Giovanni da Gaibana*, in "Paragone", XLII (1991), pp. 3-22; G. MARIANI CANOVA, in *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Rovigo, 21 marzo - 27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena 1999, pp. 47-51, n. 4; EADEM, *La miniatura del Duecento in Veneto*, in *La miniatura in Italia*, I, *Dal tardoantico al Trecento*, a cura di A. Putaturo Donati Murano, A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005, pp. 158-161. Uno studio completo sul manoscritto è stato affrontato in F. L. BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana: formazione e diffusione nel XIII secolo*, tesi di dottorato, relatori proff. G. Mariani Canova, I. Furlan, Università degli Studi di Padova, 2010 che vedrà presto la pubblicazione nel volume: F. L. BOSSETTO, *Il Maestro del Gaibana*, Cinisello Balsamo 2014, in corso di stampa. Alcuni risultati sono già stati editi in IDEM, *Per il Maestro del Gaibana e il suo atelier: un gruppo di Bibbie*, in "Rivista di storia della miniatura", XIII (2009), pp. 51-61.

<sup>3</sup> F. TONIOLO, *L' "Evangelistario" della cattedrale di Padova*, in "Padova e il suo territorio", XIV (1999), 78, pp. 8-10; EADEM, in *Parole dipinte* cit., 1999, pp. 37-39, n. 1; EADEM, *Persistenze iconografiche ottoniane nell'Evangelistario di Isidoro della cattedrale di Padova*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19 - 23 settembre 2006), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 446-454.

<sup>4</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura* cit., 1985, p. 232.



squillante gamma cromatica è già stata giustamente ricollegata dalla stessa studiosa allo stile prezioso del *Tractatus in Evangelium Sancti Marci* (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. Z. 506 = 1611, fig. 3) della prima metà del Duecento e ai mosaici con l'*Emmanuele*, la *Vergine* e i *Santi* della navata marciana, da riferire a un momento tra primo e secondo quarto del secolo.<sup>5</sup> Il Maestro dell'Epistolario riesce ad innestare su questo sfondo di bizantinismo una nuova ricerca plastica, che si avverte nell'energia impressa ai volti dei personaggi e nella resa dei panneggi. Il celebre manoscritto padovano costituisce perciò un prodotto eccezionalmente isolato, in cui i riferimenti all'Evangelistario di Isidoro si fondono con elementi variamente desunti dal contesto orientale bizantino e balcanico nonché da quello di area germanica. La cultura del miniatore è sicuramente veneziana, come ormai acquisito dalla critica: in tal senso credo sia particolarmente efficace ricordare le parole di Mariani Canova, la quale notava che "solo a Venezia si ravvisano le premesse per esiti di qualità così alta e raffinata e per un approccio così qualificato al mondo bizantino".<sup>6</sup> Egli era con tutta probabilità a capo di una fiorente bottega, che ispirò pure gli artigiani cui spettano le miniature sotto cristallo di questo insieme.

Lo stesso *atelier* del Gaibana aveva familiarità con la decorazione di piccoli oggetti portatili, come conferma l'esame del dittico già in collezione Von Hirsch a Basilea, ora di ubicazione ignota (fig. 4).<sup>7</sup> Si tratta di due tavolette dipinte, ciascuna di 18,5 x 7 cm, un tempo proprietà del barone Roberto Von Hirsch, che le custodì nella propria collezione dapprima a Francoforte e successivamente a Basilea. Nel 1978 esse furono battute all'asta da Sotheby's a Londra e da quel momento non se ne ebbe più notizia. Il piccolo oggetto può essere valutato solo da documentazione fotografica in bianco e nero da cui si evince la divisione dei due sportelli in due sezioni separate da una cornice ad andamento orizzontale decorata con piccoli elementi quadrilobati. Alla *Crocifissione* e alla *Flagellazione* di Cristo inserite nei campi superiori è riservato più di metà dello spazio dipinto, in basso trovano posto *San Pietro* e *San Paolo* a mezzobusto. Ai lati delle due figure sono inseriti quattro incavi per reliquie (uno purtroppo vuoto) e relative iscrizioni protette da lastre di cristallo. Il linguaggio formale è

---

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>7</sup> G. SWARZENSKI, *Zwei frühe Tafelbilder*, in *Maulbertsch: zu den Quellen seines mailerischen Stils*, a cura di O. Benesch, in "Städel Jahrbuch", III-IV (1924), pp. 5-8: 5; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, 2, Torino 1927, p. 1134; B. PAGNIN, *Della miniatura padovana dalle origini al principio del secolo XIV*, in "La Bibliografia", XXXV (1933), 1, pp. 1-20: 12; I. HÄNSEL HACKER, *Die Miniaturmalerei einer Paduaner Schule im Ducento*, in "Jahrbuch der Österreichische Byzantinische Gesellschaft", II (1952), pp. 105-148: 112; BELLINATI, BETTINI, *L'Epistolario miniato* cit., 1968, p. 118; I. FURLAN, *Venezia, Costantinopoli, Palestina. Aspetti e circolazione della pittura "crociata"*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", XXVIII (2004), pp. 15-32: 27; BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana*, cit., 2009, pp. 191-193; V. POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana: maestri e botteghe tra XIII e XIV secolo*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, relatore prof. A. De Marchi, anno accademico 2009-2010, pp. 37-38.

molto vicino a quello dell'Epistolario: in tale direzione portano ad esempio il plasticismo dei due apostoli, le pieghe spezzate del profilo delle vesti, l'organizzazione della chioma di *San Pietro*, la posa di *San Paolo* e la resa delle rocce del Calvario ai piedi del crocifisso. I nimbi dei personaggi sono inoltre curiosamente arricchiti dalla presenza di puntini a biacca che evocano le perline impiegate con la medesima finalità di abbellimento negli oggetti veneziani con miniature sotto cristallo. Fabio Bossetto avanza per il manufatto una corretta datazione molto vicina all'Epistolario, sicuramente antecedente al trasferimento del maestro al nord delle Alpi che, come vedremo a breve, avvenne nel 1266.<sup>8</sup>

La lezione del Maestro del Gaibana è infatti particolarmente seguita in area transalpina, nella regione appartenente alla diocesi di Innsbruck che va dalla Slesia alla Sassonia.<sup>9</sup> Le prove più rilevanti sono un Graduale e Sacramentario proveniente dal monastero di Admont (Lisbona, Museu Gulbenkian, ms. La 222, fig. 5), nello stile dell'Epistolario ma di mano diversa, ed alcune illustrazioni di un Salterio (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 36.1950, fig. 6) commissionato per Elena, moglie del duca di Breslavia Enrico III, di qualità più alta e fortemente affini agli esiti del codice padovano. Ne è nata in passato l'ipotesi, la cui validità è confermata dagli studi più recenti sull'argomento, di uno spostamento del Maestro a nord dell'arco alpino, poco dopo la conclusione dell'Epistolario. L'occasione potrebbe essere stato l'incontro con il fratello del già citato duca di Breslavia Enrico III, Ladislao. L'illustre prelato si trovava infatti a Padova nel 1265 quando gli giunse l'annuncio della nomina a vescovo di Passau e subito dopo di Innsbruck. Nello stesso anno egli divenne anche reggente del ducato di Breslavia, in seguito alla morte del fratello. L'insediamento avvenne nel 1266: la chiesa di Salisburgo risentì subito dei benefici della sua nomina arcivescovile, che però durò solo due anni e mezzo.<sup>10</sup> Le ripercussioni in ambito culturale erano già state intuite dalla Hänsel, che immaginava un trasferimento di miniatori al seguito del neoeletto.<sup>11</sup> Bossetto avvalorava questa tesi, precisando come Ladislao avesse potuto ammirare l'Epistolario del Gaibana nel corso delle funzioni in cattedrale di Padova e forse anche sfogliarlo di persona in sacrestia. Non dovette essere difficile per lui entrare in contatto, grazie all'aiuto dei committenti, con il Maestro che aveva così elegantemente illustrato il codice. A conferma di tale ipotesi lo studioso cita il fatto che quando nel 1266 lo stesso Giovanni da Gaibana dovette realizzare un nuovo salterio per il

---

<sup>8</sup> BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana*, cit., 2009, p. 192.

<sup>9</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura* cit., 1985, p. 234.

<sup>10</sup> Nel 1270 Ladislao subì la stessa sorte accaduta al fratello pochi anni prima, morì avvelenato vittima di una congiura. Cfr. BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana*, cit., 2009, p. 172.

<sup>11</sup> I. HÄNSEL HACKER, *Die Miniaturmalerei einer Paduaner Schule im Ducento*, in "Jahrbuch der Österreichische Byzantinischen Gesellschaft", II (1952), pp. 105-148: 139-140.

capitolo padovano, si dispose per la decorazione miniata di un altro artista, plausibilmente perché il Maestro dell'Epistolario non era più attivo in zona.<sup>12</sup>

L'eco della lezione gaibanesca si sparse nella cultura artistica veneziana sino alla partenza del capo bottega e dei suoi più stretti collaboratori nel 1266. Successivamente il suo peculiare linguaggio fu impiegato come esemplare modello da alcuni miniatori che si occupavano non solo di ornamentazione libraria, ma anche di pergamene da applicare ad oggetti di oreficeria liturgica sotto la protezione di lastre in cristallo. Si tratta di personalità che forse si erano formate nell'ambito del grande Maestro: tra loro la più stretta osservanza degli stili dell'Epistolario si coglie, come vedremo, nel secondo artista del dittico di Chilandar (cat. 6), mentre per gli altri manufatti ci si limita all'impiego di analoghe intense cromie e simili iconografie.

Così è ad esempio nella **tavola devozionale** conservata **nel monastero di San Paolo al monte Athos** (cat. 1, fig. 7). La penisola in cui si snoda il territorio della Santa Montagna mantiene ancor oggi l'antica tradizione cenobitica, pur essendo considerata una parte decentralizzata dello Stato greco.<sup>13</sup> L'eremo greco di San Paolo (Aghíu Pavlu), di tipo cenobitico, deriva la propria denominazione dall'anacoreta Paolo Xieropotamino, di origine serba, cui la tradizione attribuisce la fondazione. Egli nella seconda metà del XIII secolo lasciò il monastero di Xieropotamou (sempre all'Athos) e costruì un luogo ove ritirarsi e condurre una vita eremitica.<sup>14</sup> Si trattava del primo nucleo di quello che poi sarebbe diventato il nuovo monastero intitolato a suo nome, legato in un momento iniziale a quello di Xieropotamou. Da esso si staccò e diventò indipendente nel 1380, quando venne ampliato da parte della comunità di monaci che nel frattempo vi si era stabilita e aveva trasformato il piccolo insediamento di partenza in un villaggio monastico fortificato.<sup>15</sup> L'elemento più caratteristico della tavoletta rettangolare, costituita da un'anima lignea, è il comparto centrale realizzato come i medaglioni della cornice esterna secondo la tecnica del *verre églomisé*. Esso ritrae *Cristo Pantocratore* (fig. 8) assiso in trono con il globo nella mano sinistra e la destra alzata in segno di benedizione. L'origine e la natura di questo riquadro hanno creato non pochi problemi in passato agli specialisti,<sup>16</sup> specialmente per il carattere mosano

---

<sup>12</sup> BOSSETTO, *Il linguaggio del Maestro del Gaibana*, cit., 2009, p. 173.

<sup>13</sup> La costituzione greca sancisce la sovranità dello stato sul regime athonita: la Santa Montagna non si configura pertanto come un territorio autonomo e tutti coloro che vi conducono vita monastica acquisiscono la nazionalità greca. La comunità gode comunque di particolari privilegi fissati nella "Carta costituzionale della Santa Montagna", cfr. M. CAPUANI, *Monte Athos. Baluardo monastico del Cristianesimo orientale*, Novara 1988, pp. 71-72.

<sup>14</sup> CAPUANI, *Monte Athos* cit., 1988, p. 311.

<sup>15</sup> P. HUBER, *Image et message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurigo 1975, p. 121.

<sup>16</sup> Per un approfondimento sulla storia critica dell'oggetto rimando alla scheda n. 1 del *Catalogo*.

dell'iconografia. Oggi si è più propensi a considerare l'intero manufatto opera veneziana, visto anche il collegamento compositivo con le miniature sotto cristallo di rocca e con i partiti filigranati che lo circondano. Il pannello del Pantocratore certifica l'attenzione di Venezia verso le novità transalpine, il modello di riferimento fu probabilmente uno dei tanti oggetti devozionali realizzati in area settentrionale che transitavano a Venezia in attesa di essere trasportati in Oriente.<sup>17</sup> Più difficile è determinare il periodo di origine delle miniature. L'atteggiamento della *Vergine* e di *San Giovanni* (fig. 9) ai lati del riquadro centrale trova i suoi precedenti nella *Crocifissione* ad affresco del monastero di Zica (fig. 10). Tale confronto, proposto da Furlan, non è tuttavia sufficiente per ancorare le pergamene ad una datazione così alta. Esse sembrano abbastanza vicine alle prove che tra poco vedremo nei dittici di San Paolo (cat. 2) e di Chilandar (cat. 6) per quanto attiene in particolare la costruzione dei volti. La marcata pronuncia di naso e lineamenti ed un'analogia individuazione delle mani, grandi e allungate, richiamano alla mente il linguaggio figurativo del Maestro attivo nell'unica miniatura apposta a decorazione di un Messale proveniente dalla collezione Reid (Londra, Victoria & Albert Museum, National Art Library, Reid 65-MSL/1902/1698, fig. 11).<sup>18</sup> Il codice è di piccolo formato (180 x 130 mm), esemplato in scrittura gotica da diverse mani e mostra una notazione di tipo quadrato. Amy Neff attribuisce il manoscritto ad artista veneziano operante tra la metà e la fine del XIII secolo, nonostante la mancanza di elementi quali la data di esecuzione o il nome dello *scriptor* e del miniatore che avrebbero aiutato a chiarirne il contesto di provenienza. Sembrano comunque confermare un utilizzo in ambito veneto alcune aggiunte alla litania dei santi comprendenti i santi aquileiesi Ermagora e Fortunato e la veneziana santa Fosca. Appartenuto a George Reid, che lo donò al Victoria & Albert Museum nel 1902, presenta a f. 27r nel Canone della messa la sola illustrazione a piena pagina con una *Crocifissione* entro una cornice doppia. L'iconografia della scena è, come la

---

<sup>17</sup> Furlan, che avanza per l'oggetto una collocazione al secondo quarto del Duecento, a mio avviso troppo alta, ipotizza una sosta nella città lagunare dell'orafa Gerardus seguace di Nicolas de Verdun, giunto a Costantinopoli all'inizio del Duecento. La sua presenza a Venezia (nel Tesoro di San Marco si conserva il reliquiario della Santa croce da lui eseguito a Bisanzio per l'imperatore latino Enrico, incoronato nel 1206 e morto nel 1216) poté costituire una fonte d'ispirazione per gli artigiani lagunari, da sempre spinti alla conoscenza e all'appropriazione delle maniere artistiche di artefici che transitavano tra ovest latino ed est greco. Cfr. I. FURLAN, *Duecento veneziano*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto – 29 dicembre 2002), a cura di F. Flores D'Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo, Milano 2002, pp. 65-69: 67.

<sup>18</sup> N. R. KER, *Medieval manuscripts in British Libraries*, I, Oxford, 1969, p. 384; *The universal Penman. A Survey of Western Calligraphy from the Roman period to 1980*, catalogo della mostra (Londra, luglio – settembre 1980), a cura di J. I. Whalley, V. C. Kaden, London, 1980, p. 11; J. I. WHALLEY, *The pen's excellencie*, 1980, p. 98; J. HARTMAN, *An Introduction to illuminated manuscripts*, London, 1983, p. 21; A. NEFF, *Miniatori e «arte dei cristallari» a Venezia nella seconda metà del Duecento*, in "Arte Veneta", XLV (1993), pp. 7-19: 8; R. WATSON, *Illuminated manuscripts and their makers*, London, 2003, pp. 54 e 63-64. Ringrazio Rowan Watson della National Art Library che mi ha permesso di visionare il manoscritto e mi ha gentilmente fornito i dati del suo studio a riguardo.

definisce Neff, un “ibrido”, ovvero né bizantina né occidentale ma consapevole di ambedue le tradizioni.<sup>19</sup> I volti sofferenti di matrice tardocomnena sono caricati attraverso l’uso di manierismi attinti da tradizioni di tipo occidentale, quali ad esempio la fitta trama di lumeggiature che si infittiscono e si incurvano in corrispondenza del ginocchio. Le sottili linee a biacca, pur nei loro schematismi, suggeriscono secondo Neff un effetto di luce e di tridimensionalità tipico dello stile veneziano del XIII secolo.<sup>20</sup> Un modo di lumeggiare simile si osserva secondo la stessa studiosa anche in altri prodotti di botteghe lagunari più o meno coeve ma contraddistinte da un diverso linguaggio stilistico, quali ad esempio gli Antifonari di Zara.<sup>21</sup> Le due grandi inquadrature ornamentali, tra le quali dovevano probabilmente essere inserite le prime parole del canone della messa, sembrano ispirarsi ad un modello transalpino, molto probabilmente austriaco.<sup>22</sup> Dalla stessa bottega del Messale Reid provengono, come notato da Neff, i miniatori attivi nei dittici di Chilandar (cat. 6), di San Paolo (cat. 2) e nella croce di quest’ultimo monastero (cat. 3). Ritengo possibile che anche la tavoletta in questione sia attribuibile ad un medesimo ambito, sebbene in una fase di poco precedente. Il panneggio è ugualmente segnato da biaccature che si infittiscono in corrispondenza del ginocchio e i bordi delle vesti sono evidenziati da linee spezzate. I volti allungati e spigolosi si confrontano con quelli della *Crocifissione* Reid soprattutto per la triste espressione degli occhi e per i nasi pronunciati, tuttavia emerge dalle figurazioni della tavoletta una maggiore ieraticità che può essere spiegata se consideriamo l’opera lavoro precoce di una bottega inizialmente ancorata a modelli comneni, dai quali in seguito si discosta leggermente per acquisire uno stile proprio. È anche interessante notare l’allungamento delle figure dei dolenti, da un lato giustificato dal loro inserimento all’interno di stretti spazi trapezoidali, ma forse di derivazione da modelli dell’Epistolario, come voleva Bettini.<sup>23</sup> In questo senso il confronto più pertinente è con i corpi affusolati delle *Sante Vergini* di c. 90v (fig. 12), che il Maestro del Gaibana realizza nella fase finale della sua lavorazione al codice. È pertanto possibile che le miniature della

---

<sup>19</sup> NEFF, *Miniatori e «arte dei cristallari»* cit., 1993, p. 8. Il termine è desunto da Belting e Buchtal, cfr. A. BELTING, *Zwischen Gotik und Byzanz: Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, XLI (1978), p. 252; H. BUCHTAL, *The «Musterbuch» of Wolfenbüttel*, Vienna 1979, p. 61.

<sup>20</sup> O. DEMUS, *The mosaics of San Marco in Venice, Part 2: The thirteenth century*, I, Chicago 1984, p. 182; NEFF, *Miniatori e «arte dei cristallari»* cit., 1993, p. 8.

<sup>21</sup> Un recente studio sui Corali di Zara è F. TONIOLO, *Liturgia in figura: le miniature dei Corali di San Francesco a Zara*, in *Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Roma 2010, pp. 113-132, cui rimando anche per il corredo fotografico e bibliografico.

<sup>22</sup> Simili motivi decorativi sono abbastanza frequenti nelle fasce che incorniciano le miniature eseguite in Austria nel XII e nel XIII secolo e derivano a loro volta da prototipi carolingi e ottoniani, cfr. F. UNTERKIRCHER, *La miniatura austriaca*, Milano-Firenze 1953, tavv. 18, 19, 27. Il modulo quasi tridimensionale “a scatole” ricorda quello nella *Crocifissione* del Messale Admont, miniato da maestri vicini all’ambito gaibanese dopo il 1266, cfr. NEFF, *Miniatori e «arte dei cristallari»* cit., 1993, p. 8.

<sup>23</sup> BELLINATI, BETTINI, *L’Epistolario miniato* cit., 1968, p. 109.

tavoletta in esame siano state realizzate a ridosso del 1259, verosimilmente nella prima metà del settimo decennio.

Ad una fase più avanzata dello stesso decennio appartiene il **dittico** conservato nel medesimo **monastero di San Paolo** (cat. 2, fig. 13), composto da un'anima in legno e decorato con miniature sotto cristallo e filigrana con inserzioni di perle e pietre preziose. Il programma iconografico dei mini, che si trovano agli angoli della cornice esterna e nei riquadri centrali di entrambe le ante, prevede la raffigurazione del ciclo delle dodici grandi feste della Chiesa orientale (*Dodekaórtion*), l'unica licenza è costituita dall'inserimento della scena con l'*Adorazione dei Magi* invece della *Dormizione della Vergine* (*Koímesis*). Si tratta dell'unico esempio, tra gli oggetti di culto con miniature sotto cristallo qui esaminati, in cui il ciclo è rispettato quasi rigorosamente: come vedremo successivamente, negli altri esemplari le scene aumentano notevolmente di numero per dare maggiore spazio alla trattazione della *Passione di Cristo*. La lettura in questo caso parte dal pannello sinistro, con l'*Annunciazione* (fig. 14), la *Nascita di Cristo* (fig. 15), l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione di Cristo al Tempio* (nei riquadri centrali danneggiati), il *Battesimo di Cristo* (fig. 16) e la *Trasfigurazione*. Si prosegue poi nell'anta destra con la *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 17), l'*Entrata a Gerusalemme* (fig. 18), la *Crocifissione* e la *Resurrezione* (danneggiate), l'*Ascensione di Cristo* (fig. 19) e la *Pentecoste* (fig. 20). A completamento del programma iconografico, infine, sono raffigurati anche i simboli degli evangelisti, angeli, santi e profeti entro losanghe poste lungo i lati verticali della cornice (fig. 21). Il ciclo si apre con l'episodio dell'*Annunciazione*, sulla quale ci si sofferma per alcune osservazioni di tipo iconografico. La scena prevede la rappresentazione dell'arcangelo Gabriele e della Vergine. Il primo, con la mano destra alzata in segno di benedizione, è ripreso nel momento in cui sta per dare l'annuncio della nascita del Messia alla Vergine, che si mostra in atteggiamento timido e imbarazzato. Quest'ultima, tradizionalmente posta a figura intera davanti ad un tempietto, è caratterizzata da un elemento poco usuale nell'iconografia dell'*Annunciazione*, ma che vedremo tornare anche negli altri esemplari conservati all'Athos. L'Annunciata infatti porta nella mano sinistra un oggetto che sembrerebbe essere un rotulo: evidentemente si tratta di un malinteso in cui è incappato il miniatore.<sup>24</sup> Più probabilmente doveva essere un fuso, in quanto secondo il Protovangelo apocrifo di Giacomo (composto nel II secolo) Maria era una delle otto giovani della stirpe di David che doveva filare la lana per il rinnovamento del velo del Tempio.<sup>25</sup> La presenza di questo dettaglio anche nella croce "a gocce" del monastero di

---

<sup>24</sup> HUBER, *Image et message* cit., 1975, p. 125.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

San Paolo (cat. 3, fig. 22) e nel dittico di Chilandar (cat. 6, fig. 23) fa pensare ad una loro mutua dipendenza, come già ipotizzato da Huber.<sup>26</sup> La connessione è rinsaldata anche dall'inserimento di un alberello tra le figure di Maria e dell'angelo. Tale elemento è poco consono nel contesto di un'*Annunciazione* ma la sua presenza ricorrente negli oggetti sopra citati conferma la provenienza da un medesimo *atelier* che attinge ad un unico modello. È suggestivo immaginare a questo punto che l'illustre riferimento fosse costituito proprio dall'Epistolario del Gaibana, poiché anche in esso riscontriamo nella miniatura dell'*Annunciazione* lo stesso albero tra le figure della Vergine e dell'angelo. Anche altri elementi sembrano essere desunti dal codice padovano: l'allungamento delle figure, evidente nella rappresentazione della Vergine, la posa dell'angelo, che in entrambi i casi regge la veste con la mano sinistra, ed il coronamento del tempietto posto dietro alla Vergine dalle simili connotazioni architettoniche. Il miniatore del dittico doveva aver ben presente la lezione del Gaibana, tuttavia il suo stile è indubbiamente meno ricercato rispetto a quello del manoscritto: egli opera una notevole semplificazione nei tratti fisionomici, contraddistingue le linee del panneggio con numerosi schematismi, cambia la posizione delle mani della Vergine e fa scomparire per una probabile svista l'ala dell'angelo annunciante. Un'altra scena che si presta a considerazioni interessanti è quella della *Natività* (fig. 15). A partire da questa, infatti, Huber aveva proposto una datazione dell'intero dittico alla prima metà del XIII secolo.<sup>27</sup> La Vergine è effettivamente rappresentata secondo l'arcaica iconografia orientale della *Theotókos*, con i tratti del volto molto severi e priva di quell'atteggiamento tenero e materno che la contraddistinguerà nella croce "a gocce" dello stesso monastero (cat. 3), nei dittici di Chilandar (cat. 6, fig. 24) e di Berna (cat. 8, fig. 25). E' pur vero, però, che l'iscrizione in caratteri latini *NATIVITAS D(OMI)NI* presente sul fondo nero della grotta tradisce una certa influenza occidentale. D'altra parte, la già rilevata durezza dei tratti fisionomici di matrice tardo-comnena è affiancata a sicuri retaggi gaibaneschi. Anche in questo caso si propone il confronto con la *Crocifissione* Reid (fig. 11), qui particolarmente stringente. Identici sono l'andamento circolare assunto dalle lumeggiature delle vesti all'altezza del ginocchio, i lineamenti marcati dei volti, la fila di trattini bianchi paralleli che percorre le guance ed il lungo solco che, partendo dall'angolo interno dell'occhio, scende fino alla bocca conferendo un'espressione di serietà.

Dalla stessa bottega proviene pure l'artista attivo nella **croce "a gocce"** conservata nello stesso monastero di San Paolo (cat. 3, fig. 26). L'anima in legno è ricoperta da un

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Ibidem.*

rivestimento d'argento, lavorato a filigrana e abbellito da pietre preziose, che fa da cornice alle miniature sotto cristallo. Queste occupano la quasi totalità della superficie dell'oggetto: il riquadro centrale, gli spazi trapezoidali individuati nei bracci e i tondi alle loro estremità. Il programma iconografico, che prevede la raffigurazione delle scene della *Vita di Cristo* dalla nascita sino al suo ritorno glorioso, non si attiene rigorosamente al ciclo delle dodici feste, ma si amplia fino a trattare ben venti scene cristologiche.<sup>28</sup> Come accennato sopra, sono presenti forti analogie stilistiche con il dittico appena esaminato. Si vedano ad esempio le scene del *Compianto sul Cristo morto* (fig. 27) e della *Discesa al Limbo* (fig. 28): i volti presentano le stesse caratteristiche, come gli occhi triangolari, i nasi adunchi accentuati ed il lungo taglio che, partendo dall'angolo interno dell'occhio, scende fino alla bocca. Anche il panneggio esibisce la stessa linea di contorno bianca e pure il motivo decorativo a puntini che contraddistingueva la veste della Vergine nel dittico. E' presente tuttavia un maggiore interesse naturalistico che traspare particolarmente nella scena del *Battesimo di Cristo* (fig. 29). Il miniatore rappresenta il fiume Giordano non più sotto forma della caratteristica montagna d'acqua, ma con una connotazione più realistica sebbene permangano alcune ingenuità di fondo (ad esempio il letto del fiume che termina in corrispondenza della gamba del Battista quando invece, a rigor di logica, esso avrebbe dovuto continuare fino alla sponda rocciosa sull'estrema destra del riquadro). Da notare anche la flessuosa figura del Battista, che dimostra da parte dell'artista una maggiore comprensione della veduta di tre quarti, e la resa molto minuta e particolareggiata delle frange che ornano la sua veste. Anche la *Crocifissione della croce "a gocce"* (fig. 30), se paragonata a quella del Messale (fig. 11), rivela una maggiore naturalezza dell'insieme ed una più precisa descrizione anatomica del costato di Cristo. Il particolare delle frange del perizoma è invece ripreso pari pari dal manoscritto, dove pure appare arricciato in vita e lungo fin sopra al ginocchio. Si tratterebbe perciò di un miniatore formato all'interno della stessa bottega del Messale Reid, per le caratteristiche comuni che lo legano allo stile del manoscritto e del precedente dittico, ma è evidente d'altra parte l'interesse da parte sua per un forte plasticismo.

È molto probabile, inoltre, che il medesimo atelier di miniatori sia responsabile della decorazione di due ulteriori oggetti conservati in territorio georgiano, una **croce** pure "**a gocce**" oggi custodita a **Mestia** presso il **Museo Statale di Storia ed Etnografia della Svanezia** (cat. 4) ed un **dittico** oggi di ubicazione incerta ma proveniente dalla chiesa parrocchiale di **Ianache** (cat. 5). L'impossibilità di una visione diretta ed il cattivo stato di conservazione non permettono di esprimerci con certezza, specialmente nei confronti del

---

<sup>28</sup> Per una descrizione completa del programma iconografico rimando alla scheda n. 3 del catalogo.



dittico che è fortemente danneggiato (fig. 31).<sup>29</sup> L'esame della documentazione fotografica della croce concessami dal Georgian National Museum<sup>30</sup> (fig. 32) consente un confronto molto vicino con l'esemplare di San Paolo appena affrontato, che con quello georgiano condivide un'identica tipologia. Per struttura ed ornamentazione i due prodotti sono quasi esattamente accostabili, nonostante vi siano lievi difformità nelle rifiniture.<sup>31</sup> I soli episodi miniati ancor oggi leggibili sono la *Deposizione* nel tondo superiore, il *Compianto sul Cristo morto* subito al di sotto, l'*Ascensione* nel braccio inferiore e la *Pentecoste* nel tondo sottostante. Nell'asse sinistro si intravedono alcuni lacerti della pergamena tra i quali si distingue una figura femminile dal manto rosso: la scena potrebbe essere interpretabile come la *Discesa di Cristo al Limbo*, che nella croce di San Paolo occupa il medesimo posto. La scena della *Deposizione*, di cui si propone il dettaglio (fig. 33), è popolata da personaggi dipinti con quella particolare intonazione stilistica che abbiamo visto essere caratteristica della bottega del Messale Reid: le figure sono analogamente allungate, secche lumeggiature segnano fortemente visi e panneggi. Anche la decorazione della croce in oggetto, che possiamo datare al settimo decennio del Duecento, proviene dunque dal medesimo ambito.

Più complessa si presenta l'analisi del **dittico conservato nel monastero serbo di Chilandar** (cat. 6, figg. 34-35), che ancor oggi occupa il quarto posto nell'ordine gerarchico delle comunità della Santa Montagna. La storia della sua istituzione è ben tratteggiata da Capuani:<sup>32</sup> secondo la tradizione essa sarebbe avvenuta nel X secolo per opera di un barcaio, Giorgio Chelandarios, dal cui nome deriva quello del monastero, modificato in "Hilandar" sotto l'influenza serba. Abbandonato a causa di scorrerie di pirati e briganti, conobbe fortuna dalla fine del XII secolo, quando il principe serbo Stefano Nemanja ed il figlio Rastko scelsero di darsi alla vita monastica. Rastko fu il primo a recarsi all'Athos nel 1191, dove si fece monaco a Vatopedi e prese il nome di Sava. Nel 1196 anche il padre Stefano abdicò per seguire le orme del figlio. Assunto il nome di Simeone, fondò il monastero di Studenica in Serbia e l'anno successivo raggiunse l'Athos. Insieme sentirono l'urgenza di fondare un cenobio serbo sulla Santa Montagna, dove già esistevano monasteri nazionali

---

<sup>29</sup> Le due ante rettangolari sono quasi completamente distrutte, i pochi resti coinvolgono il rivestimento in lamina metallica e la lavorazione a filigrana che in origine correva lungo la cornice esterna impreziosita da pietre (solo tre si conservano) e perle (di cui una sola rimane). Ciascuna delle due tavole conteneva in origine sei miniature sotto cristallo disposte su due registri e inframmezzate da otto piccole piastrine in diaspro. La sola scena vagamente leggibile si trova nell'anta di sinistra e raffigura la *Cattura di Cristo*, le altre sono andate completamente perdute assieme al loro rivestimento in cristallo. Nessun elemento permette di esprimersi con certezza circa la sua datazione, che per formato e tipologia di filigrana può collocarsi tra il settimo e l'ottavo decennio del Duecento, cfr. scheda n. 5 del catalogo

<sup>30</sup> Ringrazio la dott.ssa Anna Verulashvili per la disponibilità con la quale mi ha offerto informazioni riguardo alla croce.

<sup>31</sup> Per maggiori dettagli rimando alla scheda n. 4 del catalogo.

<sup>32</sup> CAPUANI, *Monte Athos* cit., 1988, p. 205.

come quello georgiano di Iviron e quello latino degli Amalfitani.<sup>33</sup> Per acquisire la giurisdizione su Chilandar i due si rivolsero all'imperatore Alessio III Angelo, che accolse le loro richieste nel 1198. A quell'anno risale infatti la crisobolla imperiale che definiva il monastero ed i suoi territori limitrofi come "dono perpetuo ai Serbi" ed affermava la sua completa indipendenza. Nello stesso 1198 un diploma di Simeone istituiva Chilandar come comunità serba e fondazione ereditaria della famiglia Nemanja. Il monastero era di tipo idioritmico (dal greco *idios*, proprio, particolare) ed i monaci seguivano un regime di vita più autonomo rispetto a quello cenobitico.<sup>34</sup> Le proprietà terriere da cui la comunità traeva sostentamento crebbero grazie a numerose elargizioni e Chilandar divenne il fulcro della vita spirituale della Serbia, nonché fondamentale mediatore tra questa e Bisanzio. La figura di Sava rivestì per la Serbia un ruolo di primaria importanza, tanto da essere successivamente canonizzato dalla Chiesa orientale. Fu proprio lui, infatti, il primo metropolita autonomo di Serbia (1219-1234), mentre quasi contemporaneamente nel 1217 il successore di Stefano Nemanja, Stefano primo Coronato, fu proclamato primo re di Serbia. Il risveglio presso i Serbi della coscienza di un'identità nazionale si rivelò molto interessante dal punto di vista culturale, poiché da tale momento si incrementarono le donazioni dei sovrani verso l'Athos. Il regno di Stefano Uroš I Nemanjia (sovrano dal 1243 al 1276), in particolare, fu per la Serbia un periodo importante e fiorente, durante il quale dovette presumibilmente arrivare a Chilandar il dittico che stiamo per esaminare. A questo punto è interessante notare come l'ingresso all'interno del conservativo ambiente monastico athonita di un oggetto di fattura veneziana molto aggiornato per l'epoca sia dipeso dalle strette relazioni tra la Serbia e Venezia, che risalivano già alla prima metà del XIII secolo. La prima occasione fu il matrimonio tra Stefano primo Coronato e la nobildonna veneziana Anna Dandolo, avvenuto nel 1216. Questa infatti portò al suo seguito alla corte reale serba degli orafi veneziani, incaricati di fabbricarle dei gioielli alla moda, e la loro presenza diede impulso alla produzione artistica serba, che poté informarsi sugli esiti raggiunti dai veneziani.<sup>35</sup> La Serbia, insomma, agì da intermediario tra Venezia ed il monte Athos: nel momento di commissionare oggetti di lusso destinati alla Sacra Montagna, si rivolse ad artisti veneziani, sapendo che la loro produzione aveva raggiunto livelli talmente alti da essere ritenuta esclusiva e all'avanguardia.

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>34</sup> Capuani riferisce che dagli anni '80 del secolo scorso il monastero stava attraversando una fase di transizione tra l'idioritmia ed il cenobitismo, cfr. CAPUANI, *Monte Athos* cit., 1988, p. 205.

<sup>35</sup> HUBER, *Image et message* cit., 1975, p. 121.

Splendida commistione di oreficeria e miniatura, il dittico è costituito da due pannelli lignei rivestiti in lamina d'argento dorato e filigrana con ventiquattro miniature sotto cristallo (dodici per ciascun pannello) inserite entro spazi alternativamente rotondi e rettangolari. A differenza del più semplice esemplare di San Paolo già visto (cat. 1), questo mostra un ciclo della *Vita di Cristo* incentrato sulla *Passione*, come dimostra la presenza degli episodi con la *Derisione di Cristo*, l'*Esaltazione della croce*, l'*Apparizione del Cristo risorto alle pie donne* e la *Missione ai discepoli*.<sup>36</sup>

Alla realizzazione delle numerose scene dipinte su pergamena lavorarono tre mani differenti, che testimoniano l'esistenza nella produzione veneziana del tardo Duecento di una pluralità di inflessioni, pur facenti capo ad una medesima temperie figurativa. Il primo maestro, all'opera nell'*Annunciazione* (fig. 36), nell'*Adorazione dei Magi* (fig. 37), nell'*Entrata a Gerusalemme* (fig. 38), nella *Flagellazione* (fig. 39), nell'*Apparizione alle pie donne* (fig. 40), nell'*Ascensione* (fig. 41) e nella *Pentecoste* (fig. 42), è particolarmente in linea con lo stile già osservato nel Messale Reid e nei due oggetti custoditi al monastero di San Paolo. Si notino ad esempio le scene dell'*Annunciazione* (fig. 36) e dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 37): emerge con forza l'identica resa pressoché bidimensionale dei corpi, le stesse mani tozze ed un'analoga trattazione dei volti, evidente soprattutto ponendo a confronto le figure della Vergine. L'inclinazione del viso, specie nell'*Adorazione dei Magi*, è ripresa dalla *Crocifissione* Reid (fig. 11), così come il naso marcato e i lineamenti segnati da rapidi tocchi di biacca paralleli: questo primo maestro è certamente uscito dalla bottega del Messale Reid e tra le personalità viste finora è colui che si avvicina maggiormente allo stile del manoscritto londinese. La seconda mano attiva alla decorazione del dittico appare invece caratterizzata da uno stile più occidentale e in linea con la lezione dell'Epistolario del Gaibana. Possiamo vedere il suo operato nella *Derisione di Cristo* (fig. 43), nell'*Esaltazione della croce* (fig. 44), nella *Crocifissione* (fig. 45), nella rovinata *Deposizione* (fig. 46), nelle *Pie donne al sepolcro* (fig. 47), nel *Cristo al Limbo* (fig. 48), nell'episodio di *San Tommaso* (fig. 49) e nella *Missione ai discepoli* (fig. 50). La scena delle *Pie donne al sepolcro* (fig. 47), in particolare, ricalca lo schema impiegato nell'Epistolario (fig. 51). In entrambi i casi il coperchio del sepolcro, che si trova tra le figure delle due guardie dormienti, è posto in obliquo in primo piano, mentre l'angelo indica la tomba vuota puntando l'indice della mano destra. Un'ulteriore affinità si riscontra nella posa di una delle tre donne: quella più vicina al sepolcro, infatti, si piega come per controllare che Cristo sia veramente scomparso. E' palese come il miniatore abbia desunto i vari motivi dal codice padovano, variando però certe

---

<sup>36</sup> Per una lettura completa del programma iconografico rimando alla scheda n. 3 del catalogo.

caratteristiche. La struttura di quest'ultima scena infatti appare speculare rispetto a quella del manoscritto e pure le vesti delle pie donne sono raffigurate con colori diversi: egli conosce bene la lezione del Gaibana, che assimila e rende propria utilizzando, come aveva già notato Amy Neff, "un *ductus* molto più libero e immediato".<sup>37</sup> Un ultimo confronto si può istituire tra la scena della *Crocifissione* (Fig. ) e l'analogo soggetto del già visto dittico Von Hirsch (fig. 4), certamente di ambito gaibanesco. Molto simile è la resa del corpo di Cristo, con il perizoma allungato che scende sino a coprire le ginocchia e con la medesima descrizione anatomica del costato. Anche la formula, di origine nordica, dell'unico chiodo a fissare i piedi di Cristo ci riconduce in ambito veneziano, dove spesso si forza la sovrapposizione di una gamba sull'altra al fine di porre in evidenza la caviglia o il polpaccio.<sup>38</sup> E' questo il caso delle diverse *Crocifissioni* viste sinora e una prova ulteriore è data dall'analogo soggetto in una doppia icona al Sinai (raffigurante *Crocifissione* e *Anastasis*) quasi concordemente considerata veneziana (fig. 52).<sup>39</sup> Tutto ciò conferma che l'operato di questo secondo maestro rientra sicuramente nell'ambito della tradizione gaibanesca. Da ultimo il terzo maestro, che interviene nelle seguenti scene: *Natività* (fig. 53), *Presentazione al Tempio* (fig. 54), *Battesimo di Cristo* (fig. 55), *Trasfigurazione* (fig. 56), *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 57), *Ultima Cena* (fig. 58), *Lavanda dei piedi* (fig. 59), *Tradimento di Giuda* (fig. 60) e *Gesù davanti a Erode* (fig. 61). Il suo modo di procedere rigido e astratto è meno spontaneo rispetto agli altri due colleghi e si risolve in composizioni statiche che fanno pensare ad un artista di più modeste capacità che tende forse a copiare eleganti modelli gotici attraverso l'uso di iconografie bizantineggianti.<sup>40</sup> A proposito della *Trasfigurazione* (fig. 56) Amy Neff osserva che la scena riprende un modello tardo bizantino raramente utilizzato in Italia nell'ambito della miniatura e solo alla fine del XIII secolo.<sup>41</sup> Di quest'iconografia, che vede tutti e tre gli apostoli accasciati al suolo davanti all'immagine trasfigurata di Cristo come colpiti da un fulmine, non si conoscono esempi bizantini anteriori al Trecento, ma ne esiste uno solo italiano datato al 1293 contenuto nel manoscritto delle *Supplicationes variae* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo XXV, 3).<sup>42</sup> Si tratta di un compendio di salteri, meditazioni ed uffici legato all'ambiente francescano delle clarisse. Il codice di origine veneziana, o comunque illustrato da pittore lagunare operante con aiuti sullo scorcio del

<sup>37</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., 1993, p. 10.

<sup>38</sup> FURLAN, *Venezia, Costantinopoli, Palestina* cit., 2004, pp. 27-28.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 27-28 e nota 41 (con bibliografia).

<sup>40</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., 1993, p. 10.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> A. NEFF, *A new Introduction of the "Supplicationes variae"*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 10-18 settembre 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 173-179; FURLAN, *Duecento veneziano* cit., 2002, p. 69.

Duecento, è decorato con tre disegni prefatori, quarantacinque disegni colorati a piena pagina con episodi della Vita di Cristo, santi e immagini devozionali uniti in appendice, iniziali e miniature nel testo. In esso si uniscono tradizioni iconografiche occidentali e spunti recenti dell'arte bizantina paleologa, questi ultimi colti forse a Salonicco o in Macedonia. Partendo da queste considerazioni, la studiosa arriva a datare il dittico all'ultimo quarto del XIII secolo, notando che l'uso delle lumeggiature comincia ad avere effetti luministici e di tridimensionalità prossimi a quelli del dittico di Berna, considerato eseguito tra il 1290 e il 1296. Come vedremo più avanti, però, ci sono buoni motivi per anticipare la creazione di quest'ultimo all'ottavo decennio del Duecento, ragion per cui sembra più agevole collocare il dittico di Chilandar tra gli anni '60 e '70 del secolo.

A questo terzo maestro di Chilandar ritengo siano pure da attribuire le scene che occupano gli sportelli laterali (fig. 63) del **trittico d'Alba Fucense**, conservato attualmente nel **Museo d'Arte Sacra della Marsica a Celano**, in provincia dell'Aquila (cat. 7).<sup>43</sup> L'oggetto è stato recentemente indagato da Luana Cicchella,<sup>44</sup> che ha saputo in particolare ricostruire in maniera dettagliata il contesto storico di provenienza. Il manufatto proviene dalla chiesa dedicata a S. Pietro di Alba Fucense, che in seguito al sisma del 1915 è rimasta in stato di abbandono per circa quarant'anni fino al restauro degli anni '50. I due maggiori storici marsicani, Febonio e Corsignani, riferiscono che nel XIV secolo la regina Giovanna I d'Angiò (1326-1382) soggiornò ad Alba Fucense presso la sorella Maria, all'epoca contessa della città, e donò alla chiesa di S. Pietro un prezioso tesoro.<sup>45</sup> Come fa notare Cicchella, tale donazione potrebbe collocarsi agli anni '40 del Trecento, prima del trasferimento della sovrana in Provenza avvenuto nel 1347, o dopo il suo ritorno a Napoli nel 1352, in seguito al quale ella continuò ad interessarsi del territorio abruzzese. Lo stesso Corsignani lascia una descrizione del tesoro di Giovanna I e riferisce il suo spostamento nel 1574 verso la chiesa di S. Nicola, ubicata entro il perimetro murario urbano e perciò ritenuta più sicura. Che il prezioso trittico in esame provenga da questo tesoro lo si evince da un contributo di Piccirilli,

---

<sup>43</sup> Desidero ringraziare le dottoresse Rita Mancini e Giovanna Palma della Soprintendenza BSAE dell'Abruzzo per avermi accolta con somma disponibilità nella splendida cornice di Palazzo Piccolomini e per aver agevolato in tutti i modi lo studio del prezioso manufatto.

<sup>44</sup> L. CICHELLA, *Il trittico di Alba Fucens*, tesi di laurea in Storia dell'arte bizantina, relatori proff. M. L. Fobelli, C. Maiezza, Università degli studi G. d'Annunzio di Chieti, anno accademico 2004-2005. La studiosa sta provvedendo alla sistemazione del materiale in vista di una prossima pubblicazione monografica sull'argomento per De Siena Editore. Alcuni estratti si possono già leggere in EADEM, *Celano. Il gioiello sacro di Alba Fucens*, in "Tesori d'Abruzzo", VI (2011), 19, pp. 4-11; EADEM, *Alba Fucens. Il tesoro restituito*, in "Tesori d'Abruzzo", VIII (2013), 27, pp. 22-25. Ringrazio la dottoressa per aver gentilmente condiviso con me le sue ricerche e per aver discusso delle problematiche qui trattate.

<sup>45</sup> M. FEBONIO, *Historiae Marsorum Libri tres*, Napoli 1578, trad. it. di I. Di Iorio, Cerchio (Aq) 2003, p. 60; P. A. CORSIGNANI, *Reggia Marsicana*, Napoli 1738, p. 172. Entrambe le fonti sono citate in CICHELLA, *Il trittico di Alba Fucens* cit., 2004-2005, pp. 30-31.

che trasmette un altro inventario del Tesoro in cui menziona una cinquantina di oggetti d'argento, una croce processionale, due cofanetti, una stauroteca d'argento con pietre preziose, un piccolo trittico d'avorio e, appunto, un trittico ligneo recante una Madonna col Bambino e Storie della Vita di Cristo.<sup>46</sup> Lo stesso storico aveva a suo tempo osservato come lo stile di quest'ultimo oggetto fosse in realtà lontano da quello in auge all'epoca in cui regnava la sovrana angioina. In effetti, nonostante le diverse datazioni proposte dalla critica e oscillanti tra il XII secolo e la metà del Trecento, è molto probabile che esso risalga agli anni '70 del Duecento. Come afferma anche Cicchella, è possibile che il dono sia riconducibile alla visita di Giovanna I, ma non si tratta di una condizione sufficiente per asserire che anche la commissione e la realizzazione dell'oggetto siano da relazionare direttamente a tale specifica occasione. È più verosimile che esso appartenesse già a qualche altro membro della famiglia angioina, forse alla madre Maria di Valois.<sup>47</sup>

Il prezioso manufatto, che compendia nella sua decorazione pittura, scultura, oreficeria e miniatura, fu recuperato tra le macerie della chiesa di San Nicola dopo il terremoto del 1915 e trasferito a Palazzo Venezia. In tale sede romana esso rimase per circa ottant'anni, nonostante le numerose richieste di restituzione da parte delle istituzioni abruzzesi. Nel 1995, in seguito ad un intervento di restauro, il trittico fece ritorno nel luogo d'origine, e fu sistemato presso il Castello Piccolomini di Celano, dove dal 1992 si era stabilito il Museo di Arte Sacra della Marsica. Come osservava Kondakov,<sup>48</sup> la *Vergine col Bambino* dello scomparto centrale (fig. 64) si rifà al modello bizantino dell'*Odighitria*. Ella è raffigurata a mezzo busto, rivolta verso il Figlio che sorregge con la mano sinistra ed indica con la destra. Il Bambino indossa una veste blu con decorazioni analoghe a quelle presenti nella veste della Madre. La superficie è resa lucida grazie a lacche, il cui uso è particolarmente attestato in ambito bizantino. La filigrana che impreziosisce l'orlo del velo della Vergine, parte del *maphorion*, i nimbi e le incorniciature dei quattro compartimenti quadrati e tondi è certamente del secondo Duecento veneziano, come conferma il confronto con gli esemplari georgiani e dell'Athos appena visti. Le miniature sotto cristallo raffigurano tre dei quattro *Arcangeli* (fig. 65) nel comparto

---

<sup>46</sup> P. PICCIRILLI, *Notizie storiche e artistiche di Alba Fucens*, in "Rivista Abruzzese", IX (1894), pp. 201-218; 210-218; CICCHELLA, *Il trittico di Alba Fucens* cit., 2004-2005, pp. 31-32.

<sup>47</sup> L'ipotesi che la studiosa intende esporre nella sua imminente pubblicazione è che il trittico possa essere stato ordinato da Maria d'Ungheria, figlia di Stefano V d'Ungheria e moglie di Carlo II d'Angiò. Ella tra il 1289-1290 accompagnò il marito verso Napoli, in un viaggio che comprese anche alcune soste nell'Italia centrale. L'occasione della realizzazione sarebbe stata l'incoronazione dei sovrani, avvenuta a Rieti nel 1290. I legami con la corona ungherese e con il casato angioino sono senza dubbio affascinanti, poiché implicano relazioni con altri illustri committenti di oggetti con miniature sotto cristallo quali il dittico di Berna (cat. 8) e la coppia di candelabri del Tesoro di San Nicola a Bari (app. A), ciononostante ritengo che lo stile delle miniature e soprattutto dei compartimenti pittorici a tematica cristologica indichi una datazione precedente di un paio di decenni.

<sup>48</sup> N. P. KONDAKOV, *Ikonografija Bogomateri*, 2, Petrograd 1915, p. 287.

centrale (Uriel purtroppo perduto) e venti *Santi* entro arcatelle a tutto sesto lungo la cornice: in alto la *Vergine*, *San Giovanni Battista* e due *angeli* (fig. 66); sul lato verticale sinistro *Pietro*, *Andrea*, *Giovanni*, *Tommaso*, *Simone* e *Taddeo*; a destra *Paolo*, *Matteo*, *Giacomo*, *Filippo*, *Giacomo il Minore* e *Mattia* ed infine in basso *Maria Maddalena*, *Lucia*, *Margherita* (fig. 67) ed *Agnese*. I mini sono intervallati da otto busti a rilievo in stucco policromo che raffigurano i quattro *Evangelisti* (due dei quali perduti) agli angoli, ai lati i profeti *Isaia* e *Geremia*, lungo la cornice superiore *Cristo* e in quella inferiore *San Nicola*, patrono di Alba Fucens. Le ante laterali presentano ciascuna dieci archetti trilobati dipinti a fondo oro che dipingono scene della Vita di Cristo. Le spandrelle sono campite da pergamene sotto cristallo di rocca raffiguranti al centro dieci *Cherubini* e *Serafini*, alle estremità i quattro simboli degli *Evangelisti*, l'*Arca di Noè*, *uccelli* e *motivi vegetali*. Come preannunciato, le storie del Nuovo Testamento si rivelano particolarmente vicine a quelle realizzate dal secondo maestro di Chilandar sia dal punto di vista iconografico che stilistico. Ricorre infatti un certo arcaismo di fondo nella concezione delle scene e nella scelta dei motivi da rappresentare. L'*Annunciazione*, ad esempio, segue il medesimo schema di matrice bizantina impiegato negli oggetti dell'Athos già affrontati, con la Vergine in piedi di fronte ad uno sfondo architettonico mentre tiene una mano chiusa ad impugnare un fuso e l'altra aperta in segno di sorpresa. Anche la presenza di quella sorta di ramo che sembra uscire dalla torretta induce a pensare che il miniatore avesse presente l'impostazione delle scene dei manufatti citati. Un'altra scena si presta ad un preciso raffronto con Chilandar: si tratta della *Trasfigurazione* (fig. 68), che ritrae i tre apostoli caduti a terra, come colpiti da un fulmine, innanzi alla figura del Cristo trasfigurato secondo lo stesso modello tardobizantino che, come visto, è attestato in ambiente lagunare verso la fine del XIII secolo.<sup>49</sup>

Appartengono presumibilmente alla medesima temperie culturale pure i **due sportelli lignei già in collezione Schiff Giorgini a Roma** (figg. 69-70), oggi purtroppo di **ubicazione ignota**.<sup>50</sup> Spesso per le due tavolette si parla di decorazione su pergamena dorata e dipinta, ma sembra più probabile che si tratti di pitture come nel caso del trittico d'Alba Fucense. Esse dovevano in origine far parte di un trittico simile a quello di Celano: Garrison<sup>51</sup> infatti indica la stessa provenienza dalla chiesa di San Nicolò di Alba Fucense ed un successivo passaggio in collezione Schiff Giorgini a Roma, ignorandone però la vicenda successiva. Le due ante

<sup>49</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., 1993, p. 10.

<sup>50</sup> E. B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Firenze 1949, p. 123 n. 324; V. LASAREFF, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in "Arte Veneta", XIX, 1965, pp. 17-31: 21 nota 41; M. BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290-1470*, London 1990, p. 132 nota 2; C. TRAVI, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento*, in "Arte Cristiana", LXXX (1992), 749, pp. 81-96: 91 nota 11.

<sup>51</sup> GARRISON, *Italian romanesque panel painting* cit., 1949, p. 123 n. 324.

rappresentano diciannove storie cristologiche, la *Dormitio Virginis* e l'*Assunzione della Vergine in cielo*. Dalla documentazione fotografica in bianco e nero rimastaci non è possibile esprimerci con certezza circa l'analisi del manufatto, si può comunque notare che le scelte iconografiche sono analogamente arcaiche e di stampo bizantino. L'*Annunciazione* presenta ancora una volta la Vergine in piedi con una mano aperta in segno di sorpresa e con il fuso nell'altra; sullo sfondo è inserito un elemento architettonico come nell'Epistolario del Gaibana e negli oggetti dell'Athos. Anche la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* seguono gli stessi schemi dell'Epistolario, sostituiti nel corso del Trecento da tipologie più moderne. Boskovits confronta il *Giudizio Universale* con l'analogo soggetto della tavoletta in collezione Thyssen Bornemisza (fig. 71) e propone per le due opere, così come per il trittico di Celano, una datazione addirittura alla metà del Duecento.<sup>52</sup> La concezione delle architetture è del tutto analoga a quella riscontrata negli oggetti dell'Athos precedentemente affrontati: si veda ad esempio la piccola cupoletta a vela a coronamento delle snelle torrette che fanno da sfondo all'*Annunciazione* sia nelle ali che nel dittico di San Paolo (cat. 2, fig. 14). Ritengo dunque che sia possibile avanzare una collocazione cronologica più o meno coeva agli oggetti conservati nelle comunità monastiche atonite ed al trittico di Alba Fucense, forse rispetto a quest'ultimo di poco precedenti per la scelta di semplici incorniciature a tutto sesto e non già trilobate.

Veniamo infine al **dittico del Museo Storico di Berna** (cat. 8), capolavoro del gruppo e splendido connubio di oreficeria, miniatura e intaglio. Il prezioso oggetto testimonia più di tutti gli altri l'affinità con lo stile del Gaibana ed è stato perciò oggetto di numerosi studi, che hanno fatto luce sia sullo stile delle miniature che sull'aspetto aurificiario dell'opera.<sup>53</sup> Sulla storia del dittico, proveniente dal monastero di Königsfelden, aveva già fatto luce Stammler alla fine dell'Ottocento.<sup>54</sup> Questi infatti lo poneva in relazione alla corona d'Ungheria basandosi sulla presenza, tra i santi raffigurati, di *Stefano* (re d'Ungheria), *Mirko* (principe d'Ungheria), *Ladislao* (re d'Ungheria) ed *Elisabetta d'Ungheria* (sposa del langravio di Turingia, titolo equiparabile a quello di conte). Allo stesso tempo, l'inserimento di sante appartenenti alla diocesi di Venezia, come ad esempio *Eufemia*, *Marina* e *Margherita*, permetteva di collegarlo anche all'ambiente veneziano. Spetta dunque a Stammler il merito di aver posto per primo l'origine dell'opera in connessione all'ambiente veneziano e a quello ungherese. A partire dalla sue considerazioni però la critica ha accolto unanimemente l'ipotesi

---

<sup>52</sup> BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza Collection* cit., 1990, p. 132 nota 2.

<sup>53</sup> Per una descrizione accurata del manufatto ed un profilo completo degli studi critici rimando alla scheda n. 8 del catalogo.

<sup>54</sup> J. STAMMLER, *Der sogenannte Fedaltar Karls des Kühnen*, Berna, 1888; IDEM, *Der paramentenschatz im Historisches Museum zu Bern in Wort und Bild*, Berna, 1895, p. 30.



secondo cui il manufatto dovette essere eseguito a Venezia su commissione di Andrea III d'Ungheria. Era infatti opinione comune che i rapporti tra l'Ungheria e la città lagunare risalissero all'epoca del suo regno. Egli, figlio di Stefano e nipote di Andrea II, a Venezia era nato e cresciuto, dato che la madre apparteneva alla famiglia Morosini, e da ciò trasse il soprannome di "il Veneziano". Incoronato nel 1290, dopo sei anni sposò in seconde nozze Agnese, figlia del duca Alberto d'Austria, alla quale si deve la fondazione del luogo d'origine del dittico, il monastero di Königsfelden. Tale sequenza di avvenimenti storici aveva portato a circoscrivere la data di esecuzione tra il 1290 e il 1296, prima del matrimonio tra Andrea III e Agnese d'Austria per l'assenza della figura di Agnese tra i santi rappresentati. In realtà, non c'è un avvenimento specifico che ne colleghi esplicitamente l'ordine al sovrano Andrea III. Nella tesi di laurea magistrale, in cui era già iniziato il lavoro di catalogazione delle miniature sotto cristallo, si proponeva una retrodatazione dell'opera, seguendo l'ipotesi di un filone critico innovativo aperto negli anni '80 del secolo scorso. Il primo spiraglio era stato profilato da Giordana Mariani Canova<sup>55</sup> nel 1985, seguita da Valagussa<sup>56</sup> nel 1991 che lo assegnava al 1265. Successivamente Fabio Bossetto connetteva la decorazione dell'altare di Berna ad un momento, da porre intorno agli anni '60 del Duecento, di progressiva penetrazione in laguna della cultura crociata di inflessione veneta che si può leggere nel *Messale* di Acri (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 6) e negli affreschi padovani di Santa Sofia (fig. 72) e di San Benedetto (fig. 73).<sup>57</sup> Johannes Tripps dell'Università di Lipsia aveva esposto nel corso di una lezione tenutasi nel 2009 presso l'Università di Udine il suo studio riguardo la parte aurificiaria del dittico. Recentemente il lavoro è stato pubblicato:<sup>58</sup> egli si sofferma in particolare sulla ricca lavorazione in filigrana del dittico a foglia d'acanto entro volute, una tipologia che si riscontra in esemplari veneziani della seconda metà del XIII secolo quali il dittico di Chilandar più volte menzionato. L'esame dell'oreficeria di Tripps conferma quindi l'idea di anticipazione cronologica, qui supportata dall'analisi stilistica delle miniature.

Una datazione intorno agli anni '70 del XIII secolo, come proposto anche dai curatori del Museo Storico di Berna, spiega infatti in maniera migliore la genesi del manufatto. Le miniature denunciano un'adesione ancora piena ai modi dell'Epistolario, soprattutto nel vivace colorismo delle scene. Si osservino ad esempio gli episodi dell'*Ascensione* (fig. 74) o dell'*Incredulità di Tommaso* (fig. 75): identico è il modo di rilevare i visi con sottilissime

---

<sup>55</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura* cit., 1985, p. 237.

<sup>56</sup> VALAGUSSA, *Alcune novità per il miniatore* cit., 1991, pp. 9-10.

<sup>57</sup> BOSSETTO, *Per il maestro del Gaibana* cit., 2009, p. 55.

<sup>58</sup> J. TRIPPS, *Ein Bücherschatz des Veneto in Leipzig: der Maestro di Giovanni da Gaibana und seine Bibeln aus dem Thomasstift*, in *3 x Thomas. Die Bibliotheken des Thomasklosters, der Thomaskirche und der Thomasschule im Laufe der Jahrhunderte*, catalogo della mostra (Leipzig, Bibliotheca Albertina, 18 ottobre 2012- 20 gennaio 2013), a cura di T. Fuchs, C. Mackert, Leipzig 2012, pp. 37-52.

pennellate bianche, poste ad enfatizzare la dinamicità dell'espressione, e la singolare caratterizzazione di ciascun personaggio.<sup>59</sup> Tuttavia, rispetto al codice gaibanesco si avverte una leggera modificazione dello stile, che sembra evolvere verso una forma pittorica più morbida e disinvolta. I panneggi sono contraddistinti infatti da pieghe meno rigide, mentre le figure sono costruite con maggior rilievo plastico ed inserite in quadri dalla complessa articolazione narrativa.<sup>60</sup> Lo schema della *Deposizione* di Berna (fig. 76) è stato confrontato con l'affresco dalla medesima tematica ubicato nella chiesa di San Benedetto a Padova (fig. 73).<sup>61</sup> Entrambe sono state poste in dipendenza dalla *Deposizione* musiva situata nella prima lunetta di sinistra dell'ordine superiore della facciata occidentale di San Marco,<sup>62</sup> ricostruibile grazie al famoso telerò di Gentile Bellini.<sup>63</sup> A queste prove, animate da una pluralità di personaggi la cui plateale disperazione è raccontata con gesti quasi teatrali,<sup>64</sup> Chiara Guerzi accosta una piccola tavola di analogo soggetto conservata al Maidstone Museum and Bently Art Gallery di Maidstone, da lei attribuita al Maestro della Cappella Dotto (fig. 77).<sup>65</sup> Quest'ultima, seppur da collocare ormai tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento, esprime un'uguale resa umanizzata, patetica ed affettiva dell'episodio sacro<sup>66</sup> e testimonia la fortuna di tale modello compositivo in area veneta nella seconda metà del Duecento.

Volendo trovare un probabile committente dell'opera, è molto suggestiva l'ipotesi di Tripps che propone il nome di Tommasina Morosini. Lo studioso tedesco afferma che l'occasione per la realizzazione potrebbe essere stata il matrimonio tra la nobildonna veneziana ed il principe ungherese Stefano il Postumo. Non abbiamo però certezze sulla data dell'avvenimento, che Tripps pone nel 1261,<sup>67</sup> mentre secondo quanto riportato da Pompeo Molmenti dovette situarsi intorno al 1276.<sup>68</sup> L'importanza data alla figura di Tommaso, effigiato sia tra i santi lungo la cornice che nell'episodio dell'*Incredulità*, rende plausibile l'ipotesi che il prezioso manufatto fosse stato commissionato proprio dalla madre di Andrea

---

<sup>59</sup> VALAGUSSA, *Alcune novità per il miniatore* cit., 1991, p. 10.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> DEMUS, *The mosaics of San Marco in Venice* cit., 1984, pp. 213, 225.

<sup>63</sup> *La processione in piazza San Marco*, conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Cfr. C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, in "Arte Veneta", XXIV (2007), pp. 138-152: 147 fig. 11.

<sup>64</sup> VALAGUSSA, *Alcune novità per il miniatore* cit., 1991, p. 10.

<sup>65</sup> GUERZI, *Per la pittura veneziana* cit., 2007, p. 141. In realtà, come si vedrà meglio nel corso del paragrafo successivo, per tale personalità è preferibile utilizzare l'appellativo di Maestro della croce di Sant'Eustorgio coniato da Valeria Poletto, che nella sua tesi di dottorato delinea un dettagliato profilo critico dell'autore, cfr. POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana* cit., pp. 38-50.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> TRIPPS, *Ein Bücherschatz des Veneto* cit., 2012, p. 51. Egli cita come fonte H. BALINT, *Geschichte des ungarischen Mittelalters vom Ende des XIII Jahrhunderts bis zu den Anfängen des Hauses Anjou*, Berlin 1943, p. 227; E. MAURER, *Das Kloster Königsfelden* (Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, 3), Basel 1954, p. 256.

<sup>68</sup> P. MOLMENTI, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, 2<sup>a</sup> ed., Torino 1880, p. 111.

III. Alla morte del marito nel 1271 fu ella ad occuparsi delle questioni legate allo svolgimento del potere, in quanto il figlio era ancora troppo piccolo. Nato nel 1265, Andrea aveva solo sei anni quando il padre venne a mancare e dovette attendere sino al 1290 per l'incoronazione. Nulla vieta perciò di pensare che l'elegante dittico sia stato realizzato come oggetto di rappresentanza e di legittimazione durante il suo periodo di reggenza nell'ottavo decennio del Duecento.

#### **4.2 Il fiorire della cultura paleologa nel nono decennio del XIII secolo**

In questo secondo raggruppamento rientrano due splendide croci in cristallo di rocca, conservate ad Atri e a Pisa, realizzate da un maestro la cui qualità raggiunge un livello di eleganza e di finezza di esecuzione talmente alto da poterle considerare due dei manufatti più belli dell'intera produzione. A queste si è aggiunto un reliquiario, custodito nella chiesa parrocchiale di Dignano in Istria, il cui stile presenta alcune affinità con quello delle due croci e che è pertanto da ritenersi un prodotto uscito dalla medesima bottega. Come notato da Amy Neff,<sup>69</sup> queste pergamene mostrano caratteristiche molto simili a quelle impiegate in alcune iniziali di un grande Antifonario frammentario conservato a Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. lat. NAL 2557).<sup>70</sup> I frammenti constano appena di due fogli in pergamena delle misure di 412 x 363 mm, ai quali si aggiunge una serie di iniziali ritagliate e poi incollate in una raccolta.<sup>71</sup> La prima figurazione è un arcivescovo in atteggiamento benedicente accompagnato dalla scritta *ARC[H]IEPISKOPUS* e con un testo in mano in cui si legge: *PER VIRTUTEM SANCTI SPIRITUS BENEDICAT VOS PATER ET FILIUS...*. A f. 29 si trova un'iniziale D che rappresenta Cristo benedicente e san Giuseppe in preghiera, identificato dall'iscrizione *ΘOSEPH*. A f. 30 sono invece raccolte più iniziali: C (Resurrezione di tre bambini, miracolo di San Nicola); D (Cristo benedicente: *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM...*; San Giovanni nell'atto di scrivere il Vangelo: *S. IOANES EVANGELISTA* e sul libro *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM...*); Q (San Paolo con un libro ed una spada); A (Ezechiele e

---

<sup>69</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., pp. 11-17.

<sup>70</sup> Non è stato purtroppo possibile vedere di persona i frammenti di tale Antifonario nell'attuale aula di lettura provvisoria della biblioteca parigina. A causa di una campagna di lavori che si protrarrà almeno fino al 2014, è vietato l'accesso alla vecchia sala, che offriva le condizioni adatte per la visione di un manoscritto di così grande formato. Ringrazio Marie Thèrese Gousset per le informazioni.

<sup>71</sup> F. AVRIL, M. T. GOUSSET, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale: Manuscrits enluminés d'origine italienne, 2: XIIIe siècle*, Parigi, 1984, n. 11 bis; *Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVI siècles)*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Mazarine, 8 marzo – 30 maggio 1984), a cura di Y. Zaluska, M. T. Gousset, Paris 1984. I due studiosi francesi datano però il manoscritto al terzo quarto del XIII secolo; ritengo invece che sia più corretta l'opinione di Amy Neff, per la quale rimando alla nota precedente, che considera questa datazione troppo precoce.

due personaggi: S. *EZECHIELIS PROPHETE*); P (Dio parla a Giuda Maccabeo: *IUDA MACABEUS*); E (un martire che regge una palma); S (Cristo benedicente e Daniele: *DANIEL PROPHETA/CUM VENERIT SANCTUS SANCTORUM...VESTRA*) ed infine l'iniziale B (Cristo benedicente e Davide in preghiera: *DAVID PROPHETA*). Le illustrazioni del codice sono eseguite da due maestri diversi, probabilmente veneziani. La prima mano, responsabile dell'arcivescovo e delle iniziali D a f. 29 e D (fig. 78) A, S, a f. 30, è informata su antiche forme paleologhe. Il modellato di fronte, guance e menti mediante esasperate biaccature deriva dalle soluzioni adottate tra 1262 e 1265 a Sopočani e nella chiesa della Vergine Peribletos a Ochrida attorno al 1295 sebbene non godano della stessa intensità e si risolvano talvolta in pose goffe e volti dalle espressioni stranite.<sup>72</sup> Il secondo miniatore, attivo nelle iniziali C, Q, P, E, B a f. 30, è invece il più rilevante ai fini del nostro studio e su di lui ci soffermeremo in particolare. Come è possibile vedere nelle iniziali B con *Cristo benedicente e Davide in preghiera* (fig. 79) e P con *Dio padre che parla a Giuda Maccabeo* (fig. 80), egli possiede uno stile raffinato ed elegante. Sono scomparse le caricature che contraddistinguevano le figurazioni precedenti ed i personaggi sono più aggraziati ma assumono allo stesso tempo maggiore brio. C'è anche una ricerca di plasticismo da parte del maestro, che impreziosisce i panneggi delle vesti con lumeggiature quasi geometriche che fanno trasparire i volumi dei corpi sottostanti. Lo stile è stato paragonato a quello di Sopočani per le ampie proporzioni delle figure, sebbene queste non possiedano nel manoscritto la stessa monumentalità di quelli presenti negli affreschi.<sup>73</sup> Come aveva correttamente arguito Neff, ci si trova in un momento successivo rispetto a Sopočani, come del resto testimoniano anche la minore austerità e la sensibilità nella caratterizzazione delle forme. Il fatto che si tratti di "un artista gotico che interpreta Bisanzio"<sup>74</sup> di estrazione lagunare è confermato dalla conformazione delle iniziali. Le aste "a corpo vuoto" con foglie d'acanto stilizzate o decorazioni astratte, le tipiche lumeggiature a biacca, le terminazioni ad intreccio e gli incastri a losanga delle lettere sono tutti elementi presenti nel già citato Epistolario di Giovanni da Gaibana del 1259. Ulteriore prova della venezianità dei frammenti parigini, ed in particolare delle iniziali attribuite a questo secondo maestro, è data dalla costruzione delle aste mediante

<sup>72</sup> AVRIL, GOUSSET, *Manuscrits enluminés* cit., 1984, n. 11 bis; NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., 1993, p. 11. Gli affreschi del *naós* e del bema della chiesa intitolata alla Santa Trinità all'interno del monastero di Sopočani in Serbia furono commissionati dal re Stefano Uroš I Nemanja attorno al 1262. La realizzazione spetta ad un maestro costantinopolitano di elevata fattura, nel cui stile rivive una forte componente di ellenismo classico. Su Sopočani si vedano V. J. DJURIĆ, *Sopočani*, Belgrado 1963; V. LASAREFF, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, pp. 298-300; T. VELMANS voce *Sopočani* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Roma 1999, pp. 783-786. Per gli affreschi di Ochrida cfr. M. DELLA VALLE, voce *Ochrida* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997 (con bibliografia).

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., p. 11.

un caratteristico motivo a trifoglio e dall'inserzione di un elemento a spirale nei campi interni come accade nel Canzoniere provenzale della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Lat. 5232, fig. 81).<sup>75</sup>

Si fa strada perciò l'ipotesi di una collaborazione di quest'ultimo maestro attivo all'illustrazione dell'Antifonario con gli esponenti che realizzarono le due croci ed il reliquiario di cui andiamo a parlare.

La **croce del Museo Capitolare di Atri** (cat. 9), proveniente dal Tesoro della Cattedrale di Santa Maria Assunta della stessa città, è un piccolo capolavoro in cui gli spazi ricavati per le miniature sembrano galleggiare nella trasparenza del cristallo.<sup>76</sup> L'analisi dello stile dei mini permette di individuare la presenza di un maestro di alta qualità, in grado di realizzare miniature perfettamente identiche sui due lati della croce. Il *recto* ed il *verso* si presentano infatti uguali, con tondi che ritraggono *Cristo benedicente* nel braccio superiore (fig. 82), i due *dolenti* negli assi trasversali (figg. 83-84) ed infine *San Francesco* all'estremità inferiore (fig. 85). Quattro *angeli* con gli strumenti del martirio sono invece posti attorno alle reliquie della Vera Croce del comparto centrale (Fig. 86). Se notiamo la costruzione dei volti, in particolare quello di Cristo, la somiglianza con le iniziali del secondo maestro dell'Antifonario è sorprendente: i visi allungati hanno lo stesso mento appuntito e gli occhi piccoli e distanziati tra loro conferiscono al volto un'espressione di sorpresa. Le pupille inoltre sono rivolte nella stessa direzione ed anche le guance sono caratterizzate da una medesima macchia di colore. Ma, soprattutto, in entrambi i casi sono presenti identici tocchi di biacca a sottolineare i lineamenti del volto, come la linea continua che parte dal naso e va ad incorniciare le arcate sopracciliari. Le analogie non si fermano al viso ma procedono nell'individuazione del corpo, specialmente nella piega del collo, sottolineata da una lumeggiatura a V, e nella posa della mano. Che il maestro di Atri sia lo stesso secondo artista attivo nei frammenti parigini sembra quindi, sulla base di questo confronto, fuor di dubbio.

Dallo stesso ambiente di formazione deriva anche il miniatore della **croce** conservata nel **Museo Nazionale di San Matteo a Pisa** (cat. 10). Si tratta anche in questo caso di un capolavoro in cui la collaborazione tra cristallari, orafi e miniatori è attestata magnificamente. Le miniature della croce, di dimensioni maggiori rispetto a quelle dell'esemplare atrense, si collocano strategicamente nei punti privilegiati della visione: al centro campeggia, sul *recto*, la *Crocifissione* (fig. 87), mentre sui bracci trovano posto *l'Assunzione della Vergine* (fig. 88),

---

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> Una descrizione dettagliata della croce è fornita nella scheda n. 9 del *Catalogo*.

due *Evangelisti* (figg. 89-90) e *San Francesco* (fig. 91). Sul *verso* una reliquia della Vera Croce occupa la posizione centrale, attorniata dalle figure di due *angeli* e dei *dolenti* (figg. 92-93), sugli assi invece sono posti l'*Ascensione di Cristo* (fig. 94), due *Evangelisti* (figg. 95-96) e *Sant'Antonio* (fig. 97).<sup>77</sup>

La splendida decorazione centrale del *verso* della stauroteca pisana è presa a modello in un momento di poco successivo nella più semplice croce della chiesa di San'Agostino a Offida (figg. 98-99),<sup>78</sup> che la tradizione vuole realizzata a Venezia.<sup>79</sup> Si tratta analogamente di una croce-reliquiario, ma di più piccolo formato, che custodisce due importanti frammenti sacri. Nella parte superiore dell'asse verticale, entro un piccolo riquadro, sono riposti i resti dell'ostia santa, protetti da una lastra in cristallo di rocca. Nella teca centrale all'incrocio dei bracci sta uno scomparto più grande, esemplato appunto sulle forme pisane. Esso è infatti analogamente caratterizzato dall'inserzione dei frammenti della Vera Croce, disposti a formare una croce a doppia asta, attorno ai quali stanno le piccole figure dipinte su legno di due *Angeli*, della *Vergine* e di *San Giovanni*, ricoperti da cristallo (fig. 100). Pur non presentando pergamene, tale manufatto risulta di grande interesse poiché i tratti distintivi dei personaggi dipinti e la tipologia stessa della croce (simile a quella atrense) rimandano alla cultura veneziana di fine Duecento.

Per quanto riguarda lo stile delle pergamene, secondo Amy Neff la *Crocifissione* sarebbe di altissima qualità, così come la figura di *San Francesco*, identico a quello presente nella croce di Atri. Il volto di Cristo nell'*Ascensione* avrebbe invece a suo dire lineamenti e proporzioni

---

<sup>77</sup> Per una disamina accurata del manufatto rimando alla scheda n. 10 del *Catalogo*.

<sup>78</sup> P. ROTONDI, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, vol. 8, Province d'Ancona e Ascoli Piceno, Roma 1936 pp. 322-323; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, vol. 3, *Il Trecento*, Torino 1951 p. 906; DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, p. 26 e nota 10. Ringrazio molto Luana Cicchella per le informazioni sulla croce e per le immagini gentilmente concesse.

<sup>79</sup> La memoria popolare vuole che tale Croce Santa, ancor oggi venerata dagli offidani, sia stata eseguita sul finire del XIII secolo per accogliere le reliquie della Vera Croce in seguito all'episodio del miracolo eucaristico avvenuto nel 1273. Secondo la leggenda, in quel di Lanciano (Puglia) una donna chiamata Ricciarella, volendo riconquistare l'amore del marito, Giacomo Stasio, si rivolse ad una fattucchiera, che le consigliò di preparare una pozione cuocendo sul fuoco un'ostia consacrata. Ella fece per eseguire la richiesta ma, nel momento in cui mise l'ostia sul fuoco, questa improvvisamente si tramutò in carne e cominciò a grondare sangue. La donna cercò di tenere il segreto ma non ci riuscì a lungo. Allarmata anche da strani presagi, dopo pochi giorni confessò tutto al priore del convento agostiniano di Lanciano, fra Giacomo Diotallevi, che portò le reliquie in chiesa. Recatosi ad Offida nel 1280, egli portò con sé le reliquie per mostrarle a frate Michele, priore del convento di Offida, e a tutta la comunità. I cittadini, consapevoli dell'onore con il quale bisognava conservare i preziosi resti, decisero di commissionare un ricco reliquiario ove collocare l'ostia ed alcuni frammenti della Vera Croce. Raccolto l'argento necessario pregarono lo stesso frate Michele di recarsi a Venezia per far realizzare la croce in argento dorato, tuttora esposta ogni 3 maggio nella chiesa della cittadina marchigiana in commemorazione dell'evento. Le informazioni sul miracolo si ricavano da un atto del 1788 dal pubblico notaio Giovanni Battista Doria, trascrizione della pergamena di fine Duecento ove si narra dettagliatamente l'episodio (dalla metà del XIX secolo se ne sono perse le tracce, rimangono solo alcune foto del documento presso la parrocchia). Per approfondimenti cfr. G. SERGIACOMI, *Il miracolo eucaristico di Offida. Appunti critici con illustrazioni e documenti*, Ascoli Piceno 1957; L. CARDUCCI, *Il miracolo eucaristico di Offida e il santuario: cenni storici e guida artistica*, Offida 1987.

che, pur ricordando l'opera del maestro di Atri, non godrebbero della stessa finezza di esecuzione. A partire da tali considerazioni la studiosa assegna l'opera ad un abile assistente, che ritiene attivo anche in alcune miniature del reliquiario di Dignano.<sup>80</sup> È vero infatti che nell'esemplare istriano manca la raffinatezza di Pisa, e ciò può indurre a pensare all'intervento di un aiuto di bottega meno capace, tuttavia per le due croci in Abruzzo e Toscana credo che si possa tranquillamente affermare che si tratti di un medesimo artista, come dimostra l'identico trattamento del volto di Cristo. Un'ulteriore prova dell'identità di mano è data dal confronto tra le due figure di *San Francesco*, che a loro volta ricalcano il modello del Davide inginocchiato dell'Antifonario: coincidono l'andamento del panneggio, con la medesima piega a forbice in corrispondenza dell'attaccatura delle gambe; la fattura della veste, che si accartoccia alle caviglie, e perfino il modo in cui la tunica, stretta dalla cintura, ricade sul fianco. Tutto fa pensare all'opera di uno stesso miniatore, anche la foggia delle tonsure e i singoli lineamenti dei volti.

L'ultimo oggetto di questo gruppo è un **reliquiario** conservato presso la **chiesa parrocchiale di Dignano** in Istria (cat. 11), che ho già avuto modo di presentare nel corso di una giornata di studio organizzata dall'Università degli Studi di Padova in collaborazione con l'Università di Zara.<sup>81</sup> Hahnloser, analizzando l'oggetto dal punto di vista aurificiario, lo aveva correttamente ritenuto di fine Duecento.<sup>82</sup> Tale datazione è confermata anche dallo stile delle miniature poste nel nodo, dove sono raffigurati i quattro simboli degli *Evangelisti*, e nelle finestrelle coronate da cimase a gattoni gotici della sommità, che racchiudono le figure dei dodici *Apostoli* a mezzobusto (fig. 101). Se confrontiamo questi ultimi, in particolare il dettaglio di *san Matteo* (fig. 102), con l'*Ascensione di Cristo* presente nel *verso* della croce di Pisa (fig. 94), notiamo che le figure sembrano essere opera di una medesima bottega. Ciò si nota soprattutto nella costruzione dei volti e negli identici tocchi di biacca posti a sottolineare i lineamenti. Le miniature del reliquiario istriano di Dignano sono realizzate dalla stessa bottega delle croci di Pisa e di Atri, probabilmente da una personalità inferiore che conosce le novità di matrice paleologa diffuse nella cultura figurativa veneziana sul finire del Duecento, ma le interpreta secondo le proprie più modeste possibilità.

---

<sup>80</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., 1993, pp. 16.

<sup>81</sup> S. SPIANDORE, *Miniature sotto cristallo nell'area adriatico-orientale*, in *Letteratura, arte, cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, atti della giornata di studio (Padova, 21 ottobre 2011), in corso di stampa.

<sup>82</sup> H. R. HAHNLOSER, S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.–15. Jahrhunderts*, Berlin 1985, p. 94 n. 47. Per maggiori precisazioni su struttura e decorazione rimando alla scheda n. 11 del catalogo.

I tre pezzi si possono agevolmente ancorare agli anni '80 del XIII secolo,<sup>83</sup> ovvero in quel particolare momento in cui arriva in laguna l'ondata di pittoricismo ellenizzante, sulla scia di quanto accadeva nell'arte bizantina. Il secondo Duecento ed il Trecento segnarono infatti in area greca un periodo molto vitale, durante il quale si attuarono sperimentazioni formali e tentativi di innovazione. Si tratta della cosiddetta "rinascenza paleologa", dal nome dell'ultima dinastia regnante sul trono di Bisanzio sino alla presa del 1453 da parte dei Turchi. Nel 1261 infatti Michele Paleologo riconquista Bisanzio, che nel 1204 era caduta nelle mani dei crociati capitanati dai Veneziani. Come avevamo avuto modo di notare nel capitolo dedicato allo sviluppo e alla diffusione delle miniature sotto cristallo di rocca, in seguito alla sconfitta di Costantinopoli furono trasportati in Occidente, e in particolare a Venezia, molti dei tesori artistici della città e un gran numero di artisti si diede alla fuga. La riconquista del Paleologo perciò segnò l'inizio di una nuova epoca e non solo dal punto di vista storico, ma anche sul piano artistico. Si recuperarono infatti forme tratte dal repertorio ellenistico, che rappresentava il simbolo del retaggio nazionale, e si riportarono in auge modelli dei momenti più gloriosi del passato. Questo nuovo stile, nell'accostarsi ai prototipi antichi, cercava di conferire una maggior organicità alle figure umane e una profondità spaziale alle ambientazioni architettoniche. Le figure sono definite con una naturale correttezza anatomica e assumono pose diversificate e vivaci, mentre la stesura pittorica si fa sciolta e sfumata. Tutti questi elementi tornano nel repertorio di questa bottega, che si distingue per la particolare fluidità della pennellata. Un bel confronto si può istituire tra la veste del San Giovanni ed un gruppo di apostoli della *Dormitio Virginis* nella chiesa della Santa Trinità a Sopočani: da questi infatti sembra essere tratta la resa del pannello che, rigonfio e dilatato, evoca il volume di un corpo massiccio.<sup>84</sup>

Il maggior esponente nell'ambito della pittura su tavola veneziana di questo classicismo paleologo è il cosiddetto **Maestro della Croce di Sant'Eustorgio**.<sup>85</sup> Come spiega Valeria Poletto, si tratta di una personalità di altissimo livello che domina il panorama lagunare della seconda metà del Duecento. La ricostruzione del *corpus* di opere gravitanti attorno al suo nome ha preso inizialmente avvio dagli studi di Boskovits, che preferiva per lui

---

<sup>83</sup> Tale datazione era già stata proposta negli anni Ottanta da Maria Andaloro sulla base del confronto tra i dipinti della custodia della croce e gli affreschi da Caporciano oggi al Museo di Celano, cfr. ANDALORO, *Circolazione figurativa tra Oriente e Occidente* cit., 1985, p. 86 e scheda 9 del presente catalogo.

<sup>84</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., 1993, pp. 11.

<sup>85</sup> GUERZI, *Per la pittura veneziana* cit., 2007, pp. 139, 142; POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana* cit., 2009-2010, pp. 38-50: 38.



l'appellativo di Maestro della cappella Dotto.<sup>86</sup> La denominazione proposta da Poletto è a mio avviso più efficace poiché si riferisce all'opera più rappresentativa di tale personalità e non ad alcuni lacerti di affresco come quelli della cappella padovana, purtroppo perduti e conosciuti soltanto attraverso vecchie immagini in bianco e nero. Il percorso dell'artista parte da una piccola croce opistografa in collezione Cagnola di Gazzada nei pressi di Varese, opera più antica del suo catalogo realizzata tra gli anni settanta e i primissimi anni ottanta del XIII secolo (figg. 104-105).<sup>87</sup> La componente paleologa si ravvisa in questa prima fase nei dolenti dei tabelloni laterali (figg. 106-107), resi con un marcato plasticismo che sottintende la padronanza dei modelli tratti ancora una volta da Sopočani. Ma è nell'opera eponima che egli mette a fuoco la sua peculiare cifra stilistica a partire dagli aulici riferimenti della tradizione bizantina: la croce della basilica domenicana di Sant'Eustorgio a Milano (fig. 108). Una cronaca dell'ordine domenicano redatta da Galvano Fiamma ricorda l'arrivo della croce nel 1288.<sup>88</sup> Tale datazione permette di ancorare l'opera ad un riferimento cronologico preciso e di accrescerne l'importanza storico-artistica, in quanto essa viene a costituire un punto fermo nella pittura veneziana del Duecento. L'alta levatura del pittore emerge nella sua indagine naturalistica: il volto di Cristo, ad esempio, è carico di vera espressività nonostante la persistenza di stilemi convenzionali quali il segno semicircolare in corrispondenza dello zigomo e la schematica realizzazione del naso "a forcella" (fig. 109). La studiosa ritiene ascrivibili ad un momento pressoché coevo alla croce milanese la serie di piccole tavole a tematica cristologica oggi divise in varie collezioni ma provenienti da un unico complesso smembrato, su cui abbiamo già avuto modo di soffermarci brevemente alla fine del precedente paragrafo.<sup>89</sup> La *Crocifissione* (fig. 110) in particolare, nonostante il notevole scarto dimensionale, mostra chiare analogie con il crocifisso di Sant'Eustorgio nell'intenso patetismo di Cristo e nella perizia pittorica. Segue nell'ultimo decennio del Duecento

<sup>86</sup> BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza Collection* cit., 1990, pp. 130-137 e 219. Aggiungono nuove opere al corpus Giovanni Valagussa, Clara Santini e Chiara Guerzi: G. VALAGUSSA, *Il Miniaturista di Lanfranco de Pancis: un nuovo personaggio nella storia della miniatura duecentesca*, in "Arte Cristiana", LXXXI, (1993), 758, pp. 323-336: 333 e nota 2; C. SANTINI, *Un'antologia pittorica del primo Trecento nella chiesa di S. Francesco a Udine*, in "Arte Cristiana", LXXXII (1994), 762, pp. 185-187 e note 7-8; GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento* cit., 2007, pp. 138-152.

<sup>87</sup> POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana* cit., 2009-2010, pp. 309-310 n. 12, con bibliografia.

<sup>88</sup> G. ODETTO, *La cronaca maggiore dell'Ordine domenicano di Galvano Fiamma*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", X (1940), p. 334. Cfr. POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana* cit., pp. 326-329 n. 20, con bibliografia.

<sup>89</sup> *Natività*, Firenze, Fondazione Longhi; *Crocifissione e Giudizio Universale*, Madrid Collezione Thyssen-Bornemisza; *Ultima cena*, New Orleans, Isaac Delgado Museum; *Cattura di Cristo*, Portland Art Museum; *Marie al sepolcro*, ubicazione ignota; *Deposizione dalla croce*, Maidstone Museum & Bently Art Gallery. Tutte sono esaminate in POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana* cit., pp. 298-301 n. 8; pp. 322-324 n. 18; p. 325 n. 19; p. 346 n. 27; p. 357 n. 31; p. 405 n. 48, con bibliografia. Alcune osservazioni sulle tavole della *Deposizione* e del *Giudizio Universale* sono già state poste nel paragrafo precedente, cui rimando.

l'impresa più tarda del maestro, la grande croce di Santa Maria Gloriosa dei Frari (fig. 111).<sup>90</sup> Lo stato conservativo non è dei migliori, ma traspare comunque il puntuale riferimento tipologico ed iconografico al superbo esemplare milanese. Permangono infatti uguali schematizzazioni nella resa del volto, ma la maggior volumetria ed il complicato panneggio del perizoma indicano chiaramente lo scarto cronologico intervenuto. Alla temperie culturale egregiamente espressa da questo maestro, protagonista del panorama figurativo lagunare di fine Duecento, Poletto assegna infine il già citato codice delle *Supplicationes Varias* di Firenze<sup>91</sup> e, seppur cautelativamente, gli affreschi già in cappella Dotto nella chiesa padovana degli Eremitani ed una Crocifissione di ubicazione ignota già in collezione privata a Firenze.<sup>92</sup>

Lo stesso tipo di classicismo paleologo imperante in laguna sul finire del XIII secolo, nel cui fervido ambiente fioriscono le alte personalità del Maestro di Sant'Eustorgio e dei miniatori attivi nei tre oggetti con miniature sotto cristallo sopra citati, caratterizza pure i codici del "secondo stile" della miniatura bolognese. L'illustrazione di tale fase, la cui corretta individuazione è recente acquisizione della critica, matura nel contesto della più ampia diffusione di modelli provenienti dall'Oriente bizantino che contraddistinse l'arte del Duecento italiano.<sup>93</sup> Come evidenza Benati,<sup>94</sup> dall'ultimo quarto del XIII secolo si avverte a Bologna l'arrivo di quelle novità che la risalita al potere della dinastia paleologa aveva impresso alla cultura costantinopolitana. Il ruolo rivestito da tali innovazioni in ambiente veneziano è, come visto, dato per acquisito; il fatto che anche la città felsinea avesse subito questa fascinosa influenza era stato abbozzato da Volpe, che parlava di "civiltà quasi sepolta, fiorita a Bologna a un dipresso fra il 1270 e il 1300".<sup>95</sup> In seguito Longhi<sup>96</sup> individuava il

---

<sup>90</sup> POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana* cit., 2009-2010, pp. 430-432 n. 57, con bibliografia. Clara Santini aveva colto per prima la vicinanza con la croce milanese ma proponeva una precoce collocazione al penultimo decennio del secolo. La proposta fu seguita da Valagussa, che ugualmente ipotizzava un momento d'esecuzione antecedente al crocifisso di Sant'Eustorgio. Cfr. SANTINI, *Un'antologia pittorica del primo Trecento* cit., 1994, pp. 185-187 e note 7-8; G. VALAGUSSA, *Dagli inizi della pittura al Duecento*, in *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, a cura di M. Gregori, Milano 1997, pp. 31-42; IDEM, voce *Maestro della Cappella Dotto*, in *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, a cura di M. Gregori, Milano 1997, pp. 199-200.

<sup>91</sup> Cfr. nota 42.

<sup>92</sup> POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana* cit., 2009-2010, pp. 42-45.

<sup>93</sup> Vedi in particolare M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile – 16 luglio 2000) a cura di M. Medica, Venezia 2000, pp. 109-140; IDEM, *Modelli bizantini nella miniatura bolognese del "secondo stile": iconografia e cronologia*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara, 1999, pp. 145-161.

<sup>94</sup> D. BENATI, *La città sacra. Pittura murale e su tavola nel Duecento bolognese*, in *Duecento. Forme e colori* cit., pp. 87-107: 96.

<sup>95</sup> C. VOLPE, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965, pp. II, 56 e nota 9.

<sup>96</sup> R. LONGHI, *Postilla all'apertura sugli umbri*, in "Paragone", CXCIV (1966), pp. 3-8; edito successivamente in *Opere complete di Roberto Longhi*, VII, "Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. 1939-1970, Firenze 1974, pp. 158-162: 160.

responsabile della svolta tra il “secondo” ed il “terzo periodo” della miniatura bolognese nell’autore della Bibbia lat. 18 di Parigi, operante pure, a suo dire, nella tavoletta con *Crocifissione e San Francesco* in collezione privata (fig. 112), intuendo le vere e proprie trasmigrazioni di competenze che il rapporto tra pittori e miniatori poteva creare. La città felsinea, compresa all’interno di un orizzonte culturale di fervente dinamismo, entrò in contatto i recenti orientamenti della cultura paleologa tramite la circolazione di opere di piccolo formato. Preziosa testimonianza in ambito monumentale è il frammento con la *Madonna in trono e San Pietro* nella chiesa della Trinità entro il complesso di Santo Stefano,<sup>97</sup> ma è nell’ambito della miniatura che si colgono gli esiti più emblematici.

Come scrive Medica, intorno alla metà dell’ottavo decennio era già operoso il miniatore della Bibbia Lat. 20 della Biblioteca Apostolica Vaticana, la cui prima attività è stata individuata in alcuni codici quali la *Summa* di Raimondo di Pennafort (Parigi, Bibliothèque Nationale di Parigi, ms. Lat. 3253)<sup>98</sup> e le Decretali Vat. Lat. 1390 della Biblioteca Apostolica Vaticana,<sup>99</sup> dove l’ornato risente ancora essenzialmente delle esperienze del “primo stile”, sia pure con l’innesto di alcuni elementi innovativi.<sup>100</sup> Allo stesso maestro spetta la decorazione di una Bibbia (Parigi, Bibliothèque Nationale, NAL 3189)<sup>101</sup> che presenta caratteristiche profondamente diverse e preannuncia molte delle soluzioni di lì a poco impiegate nella famosa Bibbia da cui l’artista trae il nome (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 20). Stilisticamente si ravvisa intorno agli anni ’80 un maggior vigore nell’evidenza pittorica delle figure, che si staccano prepotentemente dallo sfondo seguendo gli aulici modelli della tradizione paleologa. È in atto una profonda maturazione dell’illustrazione, di cui si ha notizia nelle famose terzine della Divina Commedia.<sup>102</sup> Dante ricorda i nomi delle due possibili figure di spicco della miniatura bolognese del tardo Duecento, Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese, testimoniando l’alta reputazione della scuola bolognese contemporanea. Data l’ambientazione del poema al 1300 circa, si presume che il contesto cui egli fa riferimento sia quello di una Bologna in un momento prossimo a quell’anno, che aveva potuto vedere con i propri occhi. L’arte dei due è messa in contrapposizione e Oderisi declama: “più ridon le carte

---

<sup>97</sup> Già Conti lo aveva giudicato avvicicabile alla miniatura della terza fase suggerendone una datazione anteriore all’ultima decade del secolo, cfr. A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna, 1981, p. 50. Lo strappo e la successiva ricollocazione *in situ* dell’opera ne ha purtroppo compromesso lo stato conservativo. Da un’immagine risalente ai primi del secolo si colgono comunque l’aura di puro bizantinismo di matrice paleologa ed livello qualitativo notevolmente sostenuto. Benati sottolinea la nobile compostezza del gesto di Pietro, la ricercata formulazione della sua anatomia e le velate trasparenze della veste, cfr. BENATI, *La città sacra* cit., 2000, p. 98 e nota 57.

<sup>98</sup> M. T. GOUSSET, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* cit., 2000, pp. 291-294 n. 91.

<sup>99</sup> CONTI, *La miniatura bolognese* cit., 1981, p. 24.

<sup>100</sup> MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori* cit., 2000, p. 125.

<sup>101</sup> M. T. GOUSSET, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* cit., 2000, pp. 294-296 n. 92.

<sup>102</sup> *Purgatorio*, XI, 91-102.

che pennelleggia Franco Bolognese: l'onore è tutto or suo e mio in parte". Considerando i documenti emersi per il solo Oderisi<sup>103</sup> è lecito pensare ad un mutamento di stile verificatosi negli ultimi due decenni del secolo e corrispondente all'affermazione del cosiddetto "secondo stile", una corrente aggiornata capace di rinnovare il carattere delle decorazioni del "primo stile" attingendo alla sintassi figurativa della tradizione ellenistica. Uno dei miniatori più significativi di questa fase è il Maestro della Bibbia di Gerona, il cui nome deriva dal prezioso codice miniato appartenuto a Carlo V e custodito in quella città (Gerona, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, ms. 10, fig. 113).<sup>104</sup> Citando le parole di Medica, "nessuno più di lui sembra farsi interprete dei cambiamenti che nell'ultimo quarto del secolo caratterizzarono lo scenario della miniatura locale pervenuta ad esiti anche qualitativi sorprendenti in confronto con gli standard dei miniatori del primo stile".<sup>105</sup> La sua conoscenza della lezione paleologa è ben radicata, come si apprezza in un vicinissimo Salterio (Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 346, fig. 114).<sup>106</sup> I costanti riferimenti ad iconografie bizantine, vivacizzate da una gamma coloristica prettamente occidentale, lascia presumere un suo contatto diretto con piccole opere sontuarie arrivate dal Vicino Oriente e forse con codici greci disponibili a Bologna.<sup>107</sup> Il folto raggruppamento di manoscritti gravitante attorno al Maestro della Bibbia di Gerona certifica la rilevanza acquisita dall'artista durante gli ultimi decenni del secolo. Egli si cimentò esclusivamente nell'illustrazione di codici liturgici, destinati a committenze di prestigio; tra i vari si ricordano la Bibbia dell'Escorial (Biblioteca del monastero, ms. a.I.5)<sup>108</sup> ed un ciclo di corali realizzati tra 1290 e 1295 che comprende un Graduale (Firenze, Museo di San Marco, ms. 561)<sup>109</sup> ed un Antifonario (Los Angeles, The Paul Getty Museum, ms. Ludwig VI 6, 83.MH.89, fig. 115).<sup>110</sup> Nella sua grande bottega, capace di far fronte a copiosissime richieste, lavoravano molti collaboratori. Come suggerisce Medica, è assai probabile che proprio in quell'ambito si sia formato il Maestro della Bibbia Lat. 18 di Parigi, ovvero Jacopino da Reggio. La sua ingente produzione dipende infatti dal linguaggio del più

<sup>103</sup> Ricordato a Bologna tra 1268 e 1271, cfr. F. FILIPPINI, *Oderisi da Gubbio*, in "Il Comune di Bologna", III (1933), pp. 31-40; F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, pp. 183-185; MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori* cit., 2000, p. 127.

<sup>104</sup> M. JACOFF, *The Bible of Charles V and related works: Bologna, Byzantium and the West in the late thirteenth century*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 10-18 settembre 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 163-171; M. MEDICA, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* cit., 2000, pp. 314-319, n. 100.

<sup>105</sup> MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori* cit., 2000, p. 127.

<sup>106</sup> M. MEDICA, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* cit., 2000, pp. 319-323, n. 101.

<sup>107</sup> L'ipotesi è avanzata da Medica, che suppone un ruolo di intermediatore col mondo greco dell'ordine francescano. A supporto di tale proposta cita la presenza a Bologna nel 1287 di una comunità armena, presso il cui monastero poteva presumibilmente trovarsi una raccolta di codici greci, MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori* cit., 2000, pp. 129-130.

<sup>108</sup> M. MEDICA, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* cit., 2000, pp. 335-340, n. 107.

<sup>109</sup> *Ibidem*, pp. 325-326, n. 103.

<sup>110</sup> *Ibidem*, pp. 323-325, n. 102.

anziano miniatore: Jacopino utilizza le medesime cadenze espressive desunte da modelli bizantini ma le arricchisce di nuovi vivaci accenti di stampo gotico. Le opere assegnategli si suddividono in due gruppi non troppo distanti stilisticamente ma probabilmente riferibili a due momenti distinti dell'attività. Ad una prima fase vanno ascritti i Decretali (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. Lat. 629)<sup>111</sup> ed il *Liber Sextum Decretalium* (Toledo, Biblioteca Capitolare, ms. 4.2),<sup>112</sup> che palesano pur nelle dotte citazioni bizantine uno sviluppo ancora in corso. Nella Bibbia Lat. 18 (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 18, fig. 116)<sup>113</sup> e nel poco più antico salterio della stessa biblioteca (ms. Smith Lesouëff 21)<sup>114</sup> l'accostamento ai modelli bizantini è mediato dalla conoscenza di esempi oltralpini e si esprime in un ritmo che è già di stampo gotico. Il rapporto con l'antico maestro della Bibbia di Gerona permane tuttavia anche nelle opere più tardive, come nella Bibbia in due volumi (Londra, British Library, ms. Add. 18720)<sup>115</sup> la cui illustrazione deriva in parte dall'esempio della Bibbia di Gerona. Suggestiva infine la proposta, ancora una volta di Medica, di attribuire allo stesso miniatore pure la già citata *Crocifissione e San Francesco* resa nota da Longhi ora in collezione privata (fig. 112), a riprova di un coinvolgimento dell'artista nella pittura di piccolo formato.

Lo svolgimento della miniatura nella città felsinea sul finire del secolo, qui brevemente raccontato, risulta particolarmente utile non tanto in qualità di un confronto diretto con le pergamene sotto cristallo di Pisa, Atri e Dignano, quanto piuttosto come indicazione di un medesimo clima culturale che in quel torno d'anni contrassegnava la cultura figurativa dei due centri. Considerando l'assimilazione dell'insegnamento paleologo già in atto in laguna nel 1288, quando il Maestro di Sant'Eustorgio licenzia il crocifisso destinato alla chiesa di Sant'Eustorgio, ed il ben documentato andamento della prolifica produzione miniata bolognese, si ammette che anche certi miniatori veneziani fossero in realtà aggiornati sulle innovazioni ellenistiche sebbene lo scarso numero di attestazioni abbia finora lasciato intuire il contrario.

---

<sup>111</sup> CONTI, *La miniatura bolognese* cit., pp. 16, 14, 52.

<sup>112</sup> M. MEDICA, R. GONZÁLVIZ, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* cit., pp. 344-346, n. 110.

<sup>113</sup> M. T. GOUSSET, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* cit., pp. 352-356 n. 113.

<sup>114</sup> *Ibidem*, pp. 346-348 n. 111.

<sup>115</sup> F. LOLLINI, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna* cit., pp. 356-359 n. 114. Non era d'accordo con questa datazione tardiva Conti, che riconosceva il manoscritto londinese come una delle prime attività del maestro, cfr. CONTI, *La miniatura bolognese* cit., pp. 44-54.

### 4.3 A cavallo tra i due secoli: i reliquiari di Bari e Charroux

In questo paragrafo si affronterà l'esame di due reliquiari per i quali si propone una datazione sul finire del Duecento o ai primissimi anni del secolo successivo. Non si tratta di oggetti nati nell'ambito di una medesima bottega: il loro accostamento è dovuto solo alla simile cronologia, cui si arriva nei due casi per ragioni diverse.

Il primo fa parte del Tesoro della Basilica di San Nicola a Bari e si conserva nella Cappella del Sacramento dell'omonima chiesa. Il basamento si articola in due piani sovrapposti a profilo mistilineo adornati con filigrana in argento dorato, arricchita da pietre preziose ed alternata a miniature sotto cristallo. Altre pergamene si trovano sulla copertura del manufatto, pure attorniate da filigrana a girali con terminazioni a pallini. Nei mini trovano posto raffigurazioni abbastanza semplici: le lingue del piede accolgono tralci vegetali, nei tondi superiori questi si avvicendano con figure di volatili. L'oggetto accoglie attualmente una reliquia ossea di San Sebastiano martire, ma era impiegato nel Trecento in qualità di ostensorio per portare in processione l'ostia consacrata. Tale usanza era entrata in vigore dopo il 1264 con l'istituzione da parte di Papa Urbano IV della festa del *Corpus Domini*,<sup>116</sup> cui fa riferimento la scritta nel cartiglio dell'angelo alla sommità (*HIC EST CORPUS DOMINI*). Si tratterebbe pertanto di uno dei più antichi esempi di ostensori conservatisi. A dispetto del cambiamento di funzione avvenuto nel tempo, esso è ancor oggi spesso definito "ostensorio di Carlo II". Secondo padre Gerardo Cioffari del Centro Studi Nicolaiano di Bari, che ringrazio per avermi agevolato lo studio diretto dell'oggetto, il riferimento al sovrano angioino è giustificato dalle numerose donazioni che egli dispose durante il proprio regno (1285-1309) in favore della basilica di San Nicola, motivate dalla convinzione che i santi Nicola e Maria Maddalena l'avessero salvato dalla condanna a morte che pesava su di lui in Sicilia nel 1284.<sup>117</sup> L'ostensorio è tradizionalmente ritenuto un suo dono, pur non essendo menzionato nel diploma dei cospicui donativi redatto nel 1296.<sup>118</sup> È probabile che il prezioso articolo sia piuttosto frutto di un lascito successivo, da relazionare alla visita del regnante presso San Nicola avvenuta nel gennaio 1301. Tale evento costituì un'importante occasione di offerte, registrate nei vari inventari trecenteschi della Basilica. L'oggetto compare citato infatti negli elenchi del 1326 e del 1361, come meglio esplicito nella relativa scheda di catalogo.<sup>119</sup> Già

---

<sup>116</sup> X. BARBIER DE MONTAULT, *L'église royale et collégiale de Saint-Nicolas à Bari*, in "Revue de l'Art Chrétien", XXVII (1884), pp. 34-59: 54.

<sup>117</sup> G. CIOFFARI, in *L'Europe des Anjou: aventure des princes angevins du XIII au XV siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno-16 settembre 2001), a cura di G. Massin Le Goff, D. Soulier, F. Aceto, Paris 2001, p. 314.

<sup>118</sup> Pergamena angioina C 9 del 15 aprile 1296, vedi *Codice diplomatico barese*, vol. XIII: *Le pergamene di San Nicola di Bari. Periodo angioino (1266-1309)*, a cura di F. Nitti Di Vito, Trani 1936, pp. 100-101 n. 72.

<sup>119</sup> Cfr. scheda 12.

D'Elia<sup>120</sup> aveva a suo tempo istituito un confronto con la coppia di candelabri dello stesso tesoro di San Nicola (app. A) per la tipologia della filigrana con inserzione di pietre e per la finezza di esecuzione delle pergamene, che un tempo dovevano essere collocate anche sui tondi alla base dei due candelieri. Egli suppone pertanto che l'oggetto potesse esser stato commissionato, proprio da Carlo II, per un uso intenzionalmente combinato. In accordo con questa ipotesi, che ritengo possa essere corretta, Degen fissa come termine *ante quem* per la realizzazione dell'ostensorio il 1309, anno di morte del sovrano angioino.<sup>121</sup>

Per quanto riguarda l'analisi nello specifico delle miniature, notiamo subito che quelle ancora visibili sul piede (figg. 117-120) ed al vertice dell'oggetto (figg. 121-122) sono una parte dell'originale corredo decorativo, che prevedeva ulteriori piccole pergamene losangate nel nodo ed altre più grandi rettangolari nella zona centrale dell'ostensorio. Queste ultime, andate perdute, sono state sostituite con le lamine metalliche attualmente visibili. Si possono avanzare interessanti osservazioni ponendo a confronto il basamento del reliquiario barese con quello di un candelabro veneziano in cristallo conservato nel tesoro di San Marco (fig. 123) realizzato a fine Duecento dallo stesso *atelier* che si occupa dei due candelieri commissionati da Carlo II per San Nicola e ricordati nel diploma del 1296. Innanzitutto colpisce l'analoga forma allungata, a lingua, dei partiti decorativi a profilo curvilineo che si alternano ad altri di tipo triangolare. Secondariamente corrispondono, nonostante la diversità della tecnica impiegata, i motivi ornamentali: le incisioni del candelabro e le pergamene del reliquiario mostrano entrambe esili tralci vegetali che si complicano in ampie volute e terminano in palmette ritorte, comprendendo talvolta nelle loro spirali corpi di volatili.

Per meglio comprendere la genesi figurativa dell'ornato presente nei mini dell'oggetto barese è necessario considerare l'andamento della miniatura lagunare di fine Duecento. L'illustrazione dei codici liturgici, in particolare, mostra sul finire del secolo un costante riferimento ai modelli dell'Epistolario del 1259, stemprato però da una nuova freschezza di matrice goticeggiante. Ne è un chiaro esempio la Bibbia gigante della basilica di San Marco (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. I, 1-4 = 2108-2111) esemplata inizialmente in un unico volume ed in seguito divisa in quattro tomi.<sup>122</sup> Giordana Mariani Canova ne colloca l'esecuzione almeno agli anni '60 avanzati se non forse ad un periodo anche di poco posteriore. Nella struttura essi seguono l'uso tardo romanico di ritrarre nelle iniziali di ogni volume il rispettivo autore a figura intera o di tre quarti, ma tale tradizione è rivisitata alla

---

<sup>120</sup> D'ELIA, in *Mostra dell'arte in Puglia. Dal tardoantico al rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, luglio-dicembre 1964) a cura di M. D'Elia, Roma 1964, p. 52.

<sup>121</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 498-509.

<sup>122</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura* cit., 1985, pp. 234-235 (con bibliografia).

luce di un rinnovamento formale dovuto ad una lettura gotica dell'eco gaibanesco. La gamma cromatica si schiarisce e comprende azzurri, rosa, ocra e verdini, le figure acquistano maggior fluidità lineare e sentimentalismo. L'acquisizione della miniatura gotica si esprime nell'iniziale I della Genesi (fig. 124), all'interno della quale si susseguono entro formelle quadrilobate scene della Creazione, desunte dai mosaici dell'atrio marciano. Chi si occupa della decorazione è aggiornato sul gusto anglo-francese, che emerge nel corpo curvilineo delle lettere e nell'iconografia delle iniziali del Salterio. La tipologia delle iniziali a corpo aperto o bombate segue ancora una volta il modello del Gaibana; mentre l'ornato fogliaceo rielabora le soluzioni del cosiddetto "stile prezioso" di inizio secolo in accezione gotica (figg. 125-126). La lezione della grande Bibbia marciana trova seguito nella serie di Omeliari realizzata attorno agli anni Novanta per un utilizzo ad essa combinato (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. III, 98-100 = 2427-2429).<sup>123</sup> Con questi si apre una nuova fase dell'illustrazione, più sciolta e levigata, più distesa nel conferire nuovo afflato sentimentale ai personaggi, colti in pose più naturalistiche e colloquiali. Il campo interno delle iniziali (fig. 127), in particolare, è decorato con tralci finemente biaccati che ben si confrontano con quelli delle miniature baresi, sebbene queste ultime sembrino di fattura meno raffinata (ma probabilmente esse risentono anche del cattivo stato di conservazione). La gamma cromatica è però mutata: le tonalità sono molto brillanti e spaziano dagli azzurri al rosso e al verde. Una simile tavolozza ricorre nella *Descriptio Terrae Sanctae* del domenicano Burcardo di Monte Sion (Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 74), un codice veneziano che dal colophon risulta licenziato dall'autore nel 1286 ma è invece piuttosto da ritenersi eseguito in apertura del XIV secolo.<sup>124</sup> Il manoscritto della biblioteca padovana è famoso per la splendida miniatura a piena pagina in apertura che rappresenta Gerusalemme assediata dai crociati e dagli infedeli e vegliata da Cristo, di cui parleremo più articolatamente nel sesto paragrafo. Più utile in questa sede soffermarsi sulla decorazione della prima pagina di testo, che prevede un'iniziale figurata C (*Cum in veteribus ystoriis legamus, sicut dicit beatus Ieronimus...*) dove appare l'autore con la veste dell'ordine. Lungo i tre lati scorre un fine fregio vegetale dai toni delicati che si articola in curiose protomi umane scarlatte e si espande sul bordo inferiore per ritrarre una serie di eleganti volatili (fig. 128). Pur essendo chiara la più alta fattura dell'artista attivo nella *Descriptio*, è interessante notare la gamma di azzurri impiegati, ben diversa dalle scelte cromatiche attuate nella Bibbia e negli Omeliari marciani ed in linea con la vivacità coloristica delle figurazioni

<sup>123</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura* cit., 1985, p. 235.

<sup>124</sup> G. MARIANI CANOVA, in *I manoscritti della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova*, a cura di A. Donello, G. M. Florio, N. Giovè et Alii, Firenze 1998 (Biblioteche e archivi, 2), p. XXXII; p. 24 n. 54. Ringrazio il personale della Biblioteca del Seminario che molto cortesemente mi ha consentito di studiare il codice e di scattare la foto qui pubblicata.



baresi. Queste ultime sono a mio avviso opera di una personalità aggiornata sulle novità comparse nell'illustrazione dei manoscritti liturgici lagunari di fine XIII secolo e forse già proiettata verso quella maggior freschezza che inizia a trapelare nei codici di primo Trecento, è dunque probabile che il suo lavoro sia da collocare proprio a cavallo dei due secoli.

Il secondo reliquiario è custodito in Francia e più precisamente a Charroux, nell'abbazia dedicata al San Salvatore. Non mi soffermo ulteriormente sulla struttura dell'oggetto, già indagata nel precedente capitolo ed approfondita nella relativa scheda di catalogo, se non per mettere in evidenza alcune particolarità utili a definire il periodo cronologico di realizzazione del manufatto.

La conformazione architettonica di gusto gotico che lo caratterizza (fig. 129) è singolare in ambito aurificiario veneziano, mentre risulta attestata in alcuni oggetti prodotti all'inizio del XIV secolo da orafi senesi. Cito ad esempio un pastorale conservato al Museo Arqueológico Nacional di Madrid (Inv. 52160, fig. 130) e due ostensori rispettivamente al Victoria and Albert Museum di Londra (Inv. 7546-1861, fig. 131) e nella Co-Cattedrale di San Giovanni a La Valletta (Malta, fig. 132), che De Castris ascrive a Duccio di Donato e soci.<sup>125</sup> Il ruolo di grande rilievo assunto da tale personalità, appartenente alla stessa generazione di Guccio di Mannaia, è rimarcato anche da Cioni, autrice di un volume fondamentale per la conoscenza dell'oreficeria senese di fine Duecento e di primo Trecento.<sup>126</sup> Tra i due secoli la sua bottega era a Siena una delle più importanti, assieme a quella di Guccio, e poteva soddisfare un numero non troppo elevato di commissioni ma tutte dotate di alta rilevanza artistica. La studiosa riporta le considerazioni di De Castris e riconosce le affinità stilistiche che intercorrono tra le tre opere sopra citate e quelle sicuramente riferibili a Duccio di Donato, pur affrontando la questione in maniera più cautelativa. È possibile infatti a suo avviso che si trattasse non proprio della bottega di Duccio, ma di un'altra ugualmente operativa in epoca contemporanea. Tralasciando le questioni attributive, che la stessa Cioni riconosce essere ancora problematiche nonostante le continue ricerche, è interessante notare in questa sede l'impiego di elementi desunti dall'architettura gotica quali i frontoni cuspidati che si arricchiscono di eleganti gattoni, i pinnacoli svettanti che li incorniciano ed il piccolo rosone. Fra i tre oggetti senesi quello maggiormente avvicinato al reliquiario di Charroux è l'ostensorio del Victoria and Albert, che con esso condivide l'introduzione di arcatelle

---

<sup>125</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *Trasformazione e continuità nel passaggio dello smalto senese da champlévé a traslucido*, Atti della prima Giornata di Studio sugli smalti traslucidi italiani, Pisa, Scuola Normale Superiore, 24 maggio 1983, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, serie III, XIV (1984), 2, pp. 541-544.

<sup>126</sup> E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, pp. 157-189.

trilobate e di colonnine binate alla base. Quelle dell'oggetto francese si diversificano però per la presenza di elementi annodati. Si tratta di un motivo che compare in architettura già in età longobarda e che successivamente ricorre abbastanza frequentemente nell'edilizia religiosa e civile di epoca romanica e gotica come dimostrano le varie attestazioni sia in regioni oltralpine (Duomo di Würzburg, Mödling in Austria meridionale, Lorsch, Cattedrale di Saint-Sauveur ad Aix-en-Provence ...) che italiane. Cito a titolo esemplificativo il Broletto di Como, l'Abbazia di Chiaravalle Milanese, la Basilica di San Zeno a Verona e quella di San Marco a Venezia (fig. 133). Proprio per il suo utilizzo prolungato nel tempo e non circoscritto ad uno specifico ambiente, tale motivo non è particolarmente utile per stabilire la datazione dell'oggetto.

Nemmeno l'analisi stilistica delle miniature può venire di molto in soccorso. La visione diretta del manufatto<sup>127</sup> ha infatti permesso di constatare la cattiva condizione delle pergamene, per la maggior parte cadute. Ciò è dovuto al fatto che il reliquiario, scoperto da un monaco nel 1856, era stato fino a quel momento stipato in una piccola cassetta lignea assieme ad altri oggetti liturgici facenti parte del tesoro dell'Abbazia stessa. Non stupisce dunque l'avanzato stato di polverizzazione della pergamena. Ciononostante, dai minimi lacerti si intravedono elementi caratteristici della produzione miniata lagunare sviluppata tra il tardo XIII secolo e l'inizio del XIV: una figura, molto danneggiata ma di cui si scorgono in parte le fattezze (fig. 134), ed alcuni brandelli di pannello (fig. 135) mostrano lievi biaccature lungo le pieghe delle vesti per rendere il volume del corpo sottostante secondo una tecnica perfettamente confacente a quella in uso a Venezia tra Duecento e Trecento. Altro punto a favore della venezianità dell'oggetto, riconosciuta dalla critica già dagli anni '60 del secolo scorso,<sup>128</sup> è la presenza di piccole perline che impreziosiscono le miniature degli esemplari più importanti della produzione.

Poche osservazioni si possono compiere sulle quattro piccole placchette a smalto applicate alla teca trasparente che forse in origine doveva servire da capsella reliquiaria. Essi ritraggono l'arcangelo *Gabriele* (fig. 136) e la *Vergine annunciata* (fig. 137), *Maria col Bambino* (fig. 138) e *Cristo risorto* con il vessillo (fig. 139). La tecnica impiegata è uno *champlevé* su sfondo blu opaco, tipico dei primi smalti di Limoges realizzati nel XII secolo (fig. 140) ma attestato ancora in ambito senese nel terzo decennio del Trecento nelle opere del Maestro del

---

<sup>127</sup> Ringrazio il dott. Jean-Loup Bauduin del Centre des monuments nationaux de France per l'autorizzazione ad esaminare l'oggetto da vicino.

<sup>128</sup> J. TARALON, in *Les Trésors des Eglises de France*, catalogo della mostra (Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1965), Paris 1965, p. 186 n. 345.

Pastorale di San Galgano.<sup>129</sup> L'opera eponima dell'anonimo maestro custodita presso il Museo dell'Opera del Duomo di Siena (fig. 141) è decorata con placchette a *champlevé* opaco di ispirazione limosina, benché nel frattempo gli orefici toscani avessero già avuto modo di sperimentare il più moderno smalto traslucido. Ciò dimostra come tale innovazione non avesse nell'immediato scardinato le forme ornamentali precedenti, che anzi continuavano ad essere impiegate per soddisfare i meno facoltosi o per oggetti la cui funzionalità richiedeva una decorazione meno delicata. Si può ipotizzare dunque che la bottega veneziana di inizio Trecento chiamata a realizzare il reliquiario per l'abbazia di Charroux avesse intenzionalmente attinto a modelli francesi e senesi per meglio compiacere il gusto della committenza. La vicinanza con prove oltralpine duecentesche era già stata colta da Hueck, che vedeva nella resa delle vesti un chiaro riferimento alla cultura gotica degli anni '70.<sup>130</sup> La stessa studiosa tedesca osservava però che il plasticismo conferito alle figure non era per niente francese ed assegnava l'intero oggetto a manifattura lagunare di fine XIII o inizio XIV secolo. A sostegno della sua ipotesi, che credo sia da accogliere, va pure l'analisi dell'opera aurificaria del piede (figg. 142-143). Il motivo decorativo con intreccio di pietre incastonate ed animali realizzati a sbalzo che si innesta sul liscio piano di base, è il famoso *opus duplex* veneziano. La particolare lavorazione con elementi saldati è prerogativa lagunare duecentesca e si trova in una serie di oggetti raggruppati dalla stessa Hueck di cui abbiamo già detto precedentemente.<sup>131</sup> Tra questi i più tardi, che meglio si vedono in parallelo con l'ornato di Charroux, sono la croce di sant'Atto del Museo Capitolare di Pistoia (fig. 144),<sup>132</sup> il reliquiario di san Nicola nel Tesoro del Duomo a Praga (Inv. 18, fig. 145)<sup>133</sup> ed una fibula conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (Inv. 529-1893, fig. 146).<sup>134</sup> L'attribuzione a Venezia della croce in argento dorato di Pistoia, rinvenuta nel 1779 presso l'urna di San Jacopo nella Cattedrale di San Zeno, è ormai quasi unanime nella critica recente.<sup>135</sup> La datazione al 1280 circa ben si accorda al complicato intreccio di motivi vegetali ed animali realizzati a sbalzo della base polilobata, che rispetto a Charroux sembra essere

---

<sup>129</sup> CIONI, *Scultura e smalto* cit., 1998, pp. 417-466.

<sup>130</sup> I. HUECK, *De opere duplici venetico*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XII (1965/66), 1/2, pp. 1-30: 21.

<sup>131</sup> Cfr. capitolo 2, p. 48.

<sup>132</sup> M. DE GIORGI, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano d'Arte Sacra, 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia 2009, p. 178 n. 77, con bibliografia precedente.

<sup>133</sup> F. KIRCHEWEGER, in *Omaggio a San Marco: tesori dall'Europa*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 - 25 febbraio 1995), a cura di H. Fillitz, G. Morello, Milano 1994, p. 204 n. 87 (con bibliografia).

<sup>134</sup> R. W. LIGHTBOWN, *Mediaeval European Jewellery*, London 1992, n. 31.

<sup>135</sup> Di opinione diversa solo F. FALLETTI, E. SPALLETTI, *Il museo della cattedrale di San Zeno a Pistoia*, in "Arte Cristiana", LXXIV (1986), pp. 355-358: 355.

leggermente più statico ed uniforme, quasi a formare una decorazione orafa unitaria. Emerge invece maggiormente dallo zoccolo il bestiario fantastico applicato al reliquiario di San Nicola, della fine del Duecento. Gli elementi sono fusi separatamente ed ognuno occupa un settore dedicato: la lavorazione è molto simile, anche per la presenza di pietre preziose variamente incastonate a quella del reliquiario francese, che ritengo possa essere di poco posteriore all'oggetto di Praga. Analogamente frutto di una bottega orafa veneziana operante nei primi anni del Trecento è la fibula in argento dorato del V & A.<sup>136</sup> Scarsamente considerata dalla critica e riferita a manifattura scandinava od ungherese del XV secolo, essa è invece un tipico prodotto orafo veneziano con *opus duplex* databile in apertura del XIV secolo. Gli elementi ferini denunciano molteplici assonanze con quelli di Charroux a partire dalla forma polilobata per giungere alla modulazione delle figure, che analogamente mostrano musi allungati ed una trattazione del pelo segnata da un fitto tratteggio parallelo. Anche il loro distacco dal fondo per mostrarsi come elementi quasi a sé stanti indica una datazione leggermente più avanzata, da ascrivere ormai ai primi anni del Trecento.

In chiusura propongo un chiarimento riguardo l'ipotesi di una probabile committenza milanese dell'oggetto. Regina Degen riporta infatti nel suo studio del 2003 l'iscrizione "*AZO COMES IUSI*" a suo avviso presente in una delle facce del coperchio. In nota, ella indica le interpretazioni a suo tempo avanzate da Brouillet<sup>137</sup> "Aso, il conte legittimo" o "Aso, conte di Iusi" e osserva che Azzo era all'epoca un nome comune in Italia, mentre il termine *comes* poteva indicare una carica di autorità cittadina.<sup>138</sup> Letizia Caselli, a partire dalla lettura della medesima scritta, formula per il reliquiario l'ipotesi di una manifattura veneziana con committenza milanese e più precisamente collegabile alla figura di Azzone Visconti (1302-1339), signore di Milano.<sup>139</sup> Questa scoperta suggerirebbe a suo dire ulteriori complesse relazioni, considerato che anche la celebre croce di Chiaravalle Milanese sarebbe da riferire alla stessa casata meneghina.<sup>140</sup> In realtà l'individuazione di un possibile committente per l'opera resta a mio avviso una problematica aperta poiché l'iscrizione menzionata non corre lungo il reliquiario, ma è apposta su uno degli altri oggetti che assieme ad esso erano riposti nella medesima cassetta fino al momento della scoperta nell'Ottocento. Come si vede nell'illustrazione di Brouillet (fig. 147), che per primo rende conto del ritrovamento allegando

---

<sup>136</sup> Ringrazio Manlio Mezzacasa per la gentile segnalazione.

<sup>137</sup> P. A. BROUILLET, *Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux*, in "Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest", 1857, pp. 173-183: 181-183.

<sup>138</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, nota 1897 pp. 798-799.

<sup>139</sup> L. CASELLI, *La croce di Chiaravalle Milanese e le croci veneziane in cristallo di rocca*, Padova 2002, p. 87.

<sup>140</sup> L. CASELLI, "*Opus veneticum ad filum*" e "*Opus duplex*": considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento, in *Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa, G. Trovabene, Venezia 2005, pp. 53-60: 58.

al proprio contributo una serie di disegni degli oggetti rinvenuti, la scritta si trova su quello che potrebbe sembrare un ciondolo e che quindi presumibilmente non aveva alcun collegamento con il reliquiario.

#### **4.4 *L'eredità dei canzonieri provenzali duecenteschi nella coperta di codice berlinese***

Al Kunstgewerbemuseum di Berlino si conserva una coperta di codice (cat. 14) ricavata da una scacchiera veneziana di inizio Trecento. Attualmente essa ricopre un manoscritto liturgico miniato da manifattura sassone del 1330 circa che contiene il testo di un Vangelo Plenario (fig. 148). La riqualificazione dell'oggetto avvenne, come già espresso nel corso del precedente capitolo, nel 1339, poiché tale data risulta impressa all'interno della legatura. I committenti Ottone il Mite e la moglie Agnese di Brandeburgo, ritratti sul *verso*, possedevano probabilmente una scacchiera che non usavano più o che forse consideravano talmente preziosa da volerne disporre un impiego più prestigioso. Per adattare l'oggetto alla nuova funzione si applicarono al comparto centrale le reliquie della Vera Croce e tutt'intorno quattro medaglioni con i simboli degli *Evangelisti* (fig. 149). Si conservarono infine dieci riquadri in diaspro rosso percorso da venature biancastre e venti con miniature sotto cristallo, che in origine costituivano i campi da gioco della scacchiera. La splendida conservazione delle pergamene permette qualche riflessione su quello che in origine doveva essere il programma iconografico del tavoliere. Le scene ospitano, procedendo dall'alto verso il basso e da sinistra a destra: un'anziana figura maschile dalla veste azzurra fortemente lumeggiata e dal curioso copricapo scarlatto ed una giovane donna dai capelli raccolti e con un'insolita veste bicroma (fig. 150); un giovine a cavallo a capelli sciolti che suona un olifante (fig. 151); un musicista con la tipica cuffietta bianca che suona il violino per una dama di corte (fig. 152); un altro giovine a cavallo con la stessa cuffietta e con una bisaccia rossa sulle spalle; una figura femminile assalita da una belva ed un guerriero con scudo e vessillo con una torre sullo sfondo (fig. 153); una figura mitica somigliante ad un centauro con barba e chioma canute e lunghe dotato di lancia e scudo rotondo ed un ragazzo che combatte contro una fiera dalle sembianze leonine (fig. 154); un uomo anziano con mantello e berretto a galoppo su di un leone ed un centauro simile a quello precedente che si prende la coda (fig. 155); un ragazzo che sfida un animale fantastico dal corpo di drago ma dal volto umano ed un signore elegantemente vestito assiso su di un trono vicino al quale sta un alberello (fig. 156); quest'ultima stessa scena riproposta specularmente ed un guerriero con elmo e scudo tra due piante (fig. 157); ancora un ragazzo a cavallo con un sacco sulla schiena; un armigero al

cospetto di una nobildonna che regge in mano un fiore ed un altro cavaliere con una torre sullo sfondo (fig. 158); due musicisti seduti su di un pulvinare (fig. 159); una coppia di nobili che gioca a scacchi (fig. 160) ed infine un guerriero in armatura inginocchiato di fronte ad una dama assisa in trono (fig. 161).

Come osservato da Sabina Zonno, che ringrazio per aver condiviso con me gli esiti delle proprie ricerche, non è purtroppo possibile chiarire con certezza il significato degli episodi e dei singoli personaggi che li abitano. Due sono le ipotesi che secondo la studiosa si fanno strada: poteva trattarsi di una sorta di partita “vivente” ritratta nella scacchiera. Alcune figure, infatti, le ricordano le pedine del gioco, ad esempio i due re in posizione speculare (figg. 156-157), i cavalieri o le torri (figg. 153; 158) e la regina (fig. 158). Secondo Zonno sarebbero da vedere in tale direzione anche le scene di lotta contro il leone ai lati del simbolo dell’Evangelista Giovanni (fig. 148), spiegabili tenendo conto che la pedina della torre era talvolta descritta come un animale esotico o una coppia di cavalieri giostranti.<sup>141</sup> Altre miniature sembrano invece tratte da episodi narrati nei romanzi cavallereschi: la partita a scacchi (fig. 160), lo scontro con animali fantastici (fig. 156) e gli intrattenimenti musicali (figg. 152; 159) sono animati da figure dotate di un’eleganza tale che permette di accostarli ai personaggi cantati nelle coeve *chansons de geste*. Questa seconda proposta è a mio avviso la più probabile, vista la fortuna della tematica cortese anche nella pittura dei palazzi comunali nell’Italia settentrionale fra il XIII e gli inizi del XIV secolo.<sup>142</sup>

La fortuna del tema degli scacchi nei manoscritti medievali è stata affrontata a più riprese da Sabina Zonno, che redige una lista di codici dove l’immagine della partita è evocata nei margini o nelle iniziali miniate. Nel corso del XIII secolo tale gioco è spesso ritratto quale metafora di strategia e di abilità mentale, soprattutto nel contesto guerresco delle crociate, come documentato nella seconda metà del Duecento in alcuni prodotti dello *scriptorium* di San Giovanni d’Acri.<sup>143</sup> Più o meno nello stesso periodo compare nella miniatura veneta la tematica della partita a scacchi tra coppie di amanti, in una sfida tutta giocata sull’arguzia che ricalca le strategie delle tattiche amorose: stava infatti

---

<sup>141</sup> MURRAY, *A History of Chess*, 1913, p. 423; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit., in corso di pubblicazione.

<sup>142</sup> E. COZZI, *I palazzi comunali nell’Italia settentrionale fra il XIII e gli inizi del XIV secolo. Temi iconografici e committenza*, in *Il Palazzo dei Trecento a Treviso. Storia, arte, conservazione*, a cura di G. Delfini, F. Nassuato, Milano 2008, pp. 59-73.

<sup>143</sup> Ad esempio in due esemplari dell’*Histoire d’Outremer* di Guillaume de Tyr a San Pietroburgo, The National Library of Russia, ms. fr. IV.5, f. 129r, cfr. J. FOLDA, *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d’Acre, 1275-1291*, Princeton, New Jersey, 1976, fig. 13 ed a Lione, Bibliothèque Municipale, ms. 828, f. 160v, cfr. *Le Crociate. L’Oriente e l’Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270* catalogo della mostra (Roma, 30 gennaio - 30 aprile 1997), a cura di Monique Rey-Delqué, Milano 1997, p. 178. Entrambi i codici sono esaminati da ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

arrivando in laguna e nella terraferma la cultura trobadorica che portava con sé i rinnovati modelli culturali cortesi maturati nelle corti provenzali.<sup>144</sup> Nel manoscritto Saibante-Hamilton di Berlino<sup>145</sup> è ad esempio rappresentata a f. 104r (fig. 162) una partita a scacchi tra due figure di sesso opposto sedute su una panca che chiarisce visivamente il significato del proverbio scritto a fianco: “*Semblança è de malicia celare lo malfato; qi lo tas, par qe plaquali: quest’è ver atrasato; cui dé ‘nsegnar a scaqi e tas a ogno trato, ben par q’elo li plaqua audire scaco mato.*”<sup>146</sup> Il detto si riferisce alla malizia tipicamente femminile di “*celare lo malfato*”, espediente con cui anche il giocatore di scacchi deve avere dimestichezza poiché per giungere allo scacco matto è necessario nascondere all’avversario la tattica delle proprie mosse. Prodotto della medesima cultura cortese veneta sono i quattro Canzonieri trobadorici miniati a Venezia sul finire del Duecento, sui quali ci soffermeremo approfonditamente più avanti nell’affrontare l’esame stilistico delle miniature. Merita però una speciale menzione il Canzoniere N (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.819),<sup>147</sup> che lungo il margine di f.60r vede un giocatore solitario seduto su una panca nell’atto di riflettere di fronte ad una scacchiera vuota: egli sembra proprio mettere in pratica quella sottile strategia che costituisce l’essenza degli scacchi in una partita mentale simulata dal giocatore con se stesso per esercitare le proprie capacità. Agli inizi del Trecento fa la sua comparsa il *Liber de moribus hominum et officiis nobilium super ludo scachorum* (noto anche come *De ludo scachorum*), composto in Italia padana da Jacopo da Cessole. L’opera, destinata ad essere più volte copiata,<sup>148</sup> ebbe un ruolo molto importante nella concezione degli scacchi poiché costituì il caposaldo di quella letteratura moraleggiante che sancì il definitivo abbandono del giudizio negativo attribuito in precedenza a tale gioco.<sup>149</sup> La scacchiera diventa allegoria della società medievale e campo di gioco dove nelle

<sup>144</sup> M. L. MENEGHETTI, *Cultura laica e mecenatismo nell’età degli Ezzelini*, in *Ezzelini. Signori della Marca nel cuore dell’impero di Federico II*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 – 6 gennaio 2002), a cura di C. Bertelli, G. Marcadella, Limena 2001, vol. I, pp. 179-189: 179, 185; G. PERON, *Cultura provenzale e francese a Treviso nel Medioevo*, in *Storia di Treviso*, a cura di D. Rando e G. M. Varanini, Venezia 1991, vol. II, pp. 487-544; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

<sup>145</sup> Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, ms. Hamilton 390 (ex Saibante), f. 104r; cfr. C. BERETTA, M. L. MENEGHETTI in *Ezzelini. Signori della Marca* cit., 2001, p. 223 n. VII.1.6.

<sup>146</sup> ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

<sup>147</sup> Per i canzonieri mi limito ora ad indicare il contributo di G. MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei Canzonieri provenzali AIK e N*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, atti del Convegno Internazionale, Venezia, 28-31 ottobre 2004, a cura di G. Lachin, Roma-Padova, 2008, pp. 47-76; in seguito verrà fornita una bibliografia più dettagliata.

<sup>148</sup> La letteratura ha identificato più di duecento codici in latino redatti tra il Trecento e il Quattrocento, cfr. U. BAUER- EBERHARDT, *Il «libro degli scacchi» di Jacopo da Cessole in due manoscritti a Monaco*, in “*Rivista di Storia della Miniatura*”, I-II (1996-1997), pp. 107-114: 107; MURRAY, *A History of Chess* cit., 1913, pp. 529-563; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit.

<sup>149</sup> M. CICCUTO, *In figura di scacchi. Spazi di storie tardogotiche*, in *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell’intrattenimento dal 12. al 16. secolo*, Atti del convegno, Pienza, 10-14 settembre 1991, a cura di E. Malato,

stesse pedine si riconoscono gli esponenti delle diverse categorie.<sup>150</sup> Il trattato del domenicano riscosse grande successo in ambito veneziano di primo Trecento, come testimonia un esemplare della *Chronologia Magna* di Paolino Veneto (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. Z. 399=1610) decorato inizialmente ad Avignone negli anni Venti e successivamente terminato a Venezia intorno al 1325.<sup>151</sup> Ad esso è accluso infatti un *Tractatus de ludo scachorum* che, sulla scia di quanto affermato da Jacopo da Cessole, propone una lettura del passatempo quale metafora di una società modello.

Per ciò che attiene allo stile dei mini credo sia utile proporre una digressione sull'innovativa ed interessante esperienza maturata dalla miniatura veneziana di fine Duecento nell'illustrazione di quattro Canzonieri contrassegnati dai filologi dalle lettere A (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5232), I e K (Parigi, Bibliothèque Nationale, mss. fr. 12473 e fr. 854), N (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 819). Con tali prove, prese a modello dai miniatori coinvolti alla decorazione dell'oggetto berlinese, Venezia entra per la prima volta in contatto con la tematica laica e cortese della poesia provenzale. Nel periodo antecedente l'importante contributo di Giordana Mariani Canova, edito nel 2008,<sup>152</sup> i vari codici erano stati presi in esame soprattutto da filologi e linguisti e solo saltuariamente da storici dell'arte. Le miniature rappresentano i ritratti dei trovatori attivi alla composizione dei testi e le dame da loro cantate; nell'esemplare N compaiono anche libere immagini lungo i margini che danno rappresentazione visiva degli episodi esposti nella scrittura, alcune sono dipinte a tempera leggera mentre altre sono lasciate allo stato di disegno preparatorio. In AIK i vari brani sono accompagnati da notizie biografico-critiche sui trovatori, le cosiddette *vidas*, e da brevi *razos*, che chiariscono l'avvenimento per cui il testo fu ideato. Gli studiosi di miniatura sono giunti solo negli anni più recenti a collocare i canzonieri in ambito veneziano,<sup>153</sup> come d'altronde evidenzia il loro stile reduce ancora del portato gaibanesco. Grazie ad una serie di considerazioni di carattere iconografico e stilistico, Mariani Canova conferma decisamente la configurazione lagunare dei quattro eleganti Canzonieri. Le iniziali figurate dei vari codici si riconducono a prototipi diversi tra loro, tutti però rintracciabili nel

---

vol. I, Roma 1993, pp. 91-103: 100; ZONNO, *Il libro specchio della società* cit. Sulla scarsa considerazione attribuita ai giochi, considerati come qualcosa di malefico in una società permeata da una forte religiosità, vedi anche quanto già affrontato nel capitolo 3.

<sup>150</sup> C. FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari 2001, pp. 72-73.

<sup>151</sup> G. MARIANI CANOVA, in *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 20 settembre – 1 dicembre 1991), a cura di A. Di Lorenzo, F. Avril, J. Anderson, Modena 1991, II, p. 223 n. 59.

<sup>152</sup> MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine* cit., 2008, pp. 47-76.

<sup>153</sup> B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, II, *Venedig. Addenda zu Süd und Mittelitalien*, 1, Berlin 1980, pp. 26-27 e p. 37 nn. 32-34.



complesso quadro della miniatura veneziana di secondo Duecento.<sup>154</sup> Come ben chiarisce la studiosa, non esisteva in laguna nel tardo XIII secolo un centro di produzione trobadorica. È invece altamente probabile che, quando nella poesia in lingua d'oc era ormai svanito quel carattere di prodotto di corte, e in particolare ezzeliniano, in ragione del quale essa era rimasta estranea al mondo veneziano, il colto patriziato della repubblica si interessasse ad acquisirne conoscenza. L'ipotesi è resa ancor più verosimile se consideriamo che Bartolomeo Zorzi, membro di una delle più nobili famiglie veneziane, aveva composto negli anni della sua prigionia genovese (1266-1273) dei versi in difesa di Venezia molto graditi alla classe dirigente. Ciò permise che anche la lirica provenzale potesse degnamente rientrare nella letteratura della repubblica e fece nascere l'aspirazione al possesso di opere antologiche della poesia trobadorica. Le rime dello Zorzi sono infatti presenti in ben tre dei Canzonieri (AIK) ed i ritratti del poeta sono particolarmente enfatizzati (egli è colto in atteggiamento di preghiera in prigione a f. 172r di A e nell'atto di declamare a f. 82r di K e f. 98r di I). Sulla base della biografia del trovatore si svela quindi un prezioso termine *post quem* per la datazione di AIK nella data del 1273, probabile anno di morte.

Entrando nel dettaglio dei singoli codici, senz'altro veneziano è il Canzoniere A (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5232),<sup>155</sup> da collocare per elementi testuali non prima degli anni Ottanta. Come sottolineato da Folena e da Zufferey e sostenuto anche da Canova, la *vida* di Zorzi, diversa da quella in I e in K, è molto dettagliata e sottintende un'attenta ricerca su fonti locali. A è probabilmente più precoce rispetto ai due codici parigini, poiché non reca ancora i sirventesi composti in occasione della guerra aragonese del 1285. Non sono neppure incluse le rime antiveneziane di Bonifacio Calvo, che avevano dato l'occasione agli interventi poetici di Zorzi. Presumibilmente i fatti erano accaduti da poco e se ne rifiutava ancora il ricordo. Della stessa reclusione di Zorzi era forte la memoria: come visto, egli è raffigurato in cella mentre medita, riferimento poi dimenticato in I e K. L'illustrazione del codice è stata giustamente accostata da Neff allo stile del secondo maestro di un Antifonario frammentario (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. NAL 2557, f. 30): in tale senso mi sembra vadano interpretati la leggera delicatezza ed il pittoricismo gotico dei personaggi, che esibiscono in maniera meno marcata i retaggi della cultura bizantina di

---

<sup>154</sup> MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine* cit., 2008, p. 53.

<sup>155</sup> G. FOLENA, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, I, *Dalle origini al Trecento*, Vicenza 1976; A. RIEGER, «*Ins el cor port, dona, vostra faisso*». *Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers des troubadours*, in "Cahiers de civilisation médiévale", XXVIII (1985), pp. 385-405; F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987; G. LACHIN, *Storiografia e critica letteraria nelle antiche biografie dei trovatori*, in *Literatur ohne Grenzen. Festschrift für Erika Kanduth*, 1993, pp. 267-304; M. DE RIQUER, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona 1995; MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine* cit., 2008, pp. 47-76 (con ulteriore bibliografia).

stampo paleologo sfruttati appieno nelle croci di Pisa e di Atri. Beltramelli aveva inoltre avanzato un confronto accettato in seguito anche da Mariani Canova tra le iniziali del codice e quelle della già citata Bibbia marciana riferibile agli anni '60-'70 del XIII secolo. Corrispondono in particolare i campi di fondo delle lettere, dal tipico andamento a gradini, ed alcune iniziali zoomorfe che a loro volta si rifanno al cosiddetto 'stile prezioso' dei primi libri liturgici marciiani di inizio Duecento. Pure nella resa delle figure il manoscritto vaticano deriva dalla Bibbia marciana, differenziandosi per un maggior alleggerimento di gusto gotico. Il volume delle figure è messo in risalto da morbide sfumature e sottili linee a biacca, allo stesso tempo intervengono una maggiore disinvoltura ed una vivacità cromatica giocata sull'uso del rosso-arancio che indicano chiaramente una realizzazione posteriore. Dalla Bibbia è pure mutuata l'idea di posizionare due figure di sesso opposto entro una medesima lettera, così come alcune tipologie di vesti e copricapo. I personaggi di A sono spesso seduti e ritratti con attenzione, portano in alcuni casi un generico abito all'antica ma più spesso sono connotati da costumi contemporanei. Molto moderna è la rappresentazione di Bartolomeo Zorzi in prigione a f. 172r (fig. 163), abbigliato secondo la più aggiornata moda maschile del periodo che prevedeva una cuffietta bianca, cappello a punta e calze color cremisi. Le figure femminili derivano da quelle del prezioso codice marciano: si veda ad esempio il ritratto di Beatriz de Dia a f. 167 v. (fig. 164), dove l'abito blu con sopraveste smanicata color rosa è esemplato sul modello delle vesti indossate dai personaggi sacri nella Bibbia di San Marco (fig. 165). La datazione è da assegnare dunque ai secondi anni Settanta del Duecento poiché le miniature discendono dalla Bibbia ma mostrano al contempo un certo grado di evoluzione.

Ugualmente veneziani sono i Canzonieri gemelli K e I (Parigi, Bibliothèque Nationale, mss. fr. 12473 e fr. 854).<sup>156</sup> Per elementi testuali almeno il secondo va considerato sicuramente posteriore al 1285, poiché contiene già i sirventesi composti in occasione della guerra aragonese dello stesso anno, ed è possibile che essi vadano posti agli anni Novanta, in parallelo agli Omeliari marciiani.

Come rilevato da Mariani Canova, l'illustrazione dei due codici è di tipo veneziano e mostra un'inclinazione decisamente gotica, benché riconducibile a modelli diversi e più tardi rispetto ad A. Essa coinvolge un gran numero di iniziali abitate dalle figure dei trovatori a figura intera, molto slanciati ed eleganti ma privi di quel plasticismo condotto per delicate sfumature che li contraddistingueva in A.

---

<sup>156</sup> AVRIL, GOUSSET, *Manuscripts enluminés* cit., 1984, pp. 14-16 nn. 14-15; MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine* cit., 2008 (con bibliografia).

Tra i due, K è il più pregevole nonché il più antico: mancano, come anticipato, i sirventesi ma anche le sue immagini sembrano aver giocato un ruolo guida su quelle dell'esemplare successivo. Le miniature dei fogli 1r (fig. 166), 2v, 4r, 15v in apertura del codice sono stilisticamente notevoli; seguono nel primo centinaio di carte figurazioni attribuite allo stesso miniatore, ma eseguite in tono leggermente meno sostenuto, tra cui spicca il ritratto di Bartolomeo f. 82r (fig. 167); per terminare infine con una cospicua serie di lettere più corsive da riferire alla stessa bottega operante in I.

Quest'ultimo è eseguito in maniera meno ricercata, con un tratto più marcato ed asciutto: esso replica in sostanza le figure di K mutandole di poco e anzi sintetizzandole (fig. 168).

Il raffronto più lampante per allacciare il lessico di I e K alla cultura figurativa lagunare intorno al 1290 è quello con un *Trésor* di Brunetto Latini (Verona, Biblioteca Capitolare, ms. DVIII, 387) del tutto affine nell'illustrazione ad I, tanto da poterlo attribuire al medesimo *atelier*. Il pregiato manoscritto, studiato di recente da Andrea Cortese,<sup>157</sup> restituisce interamente il contenuto dell'ampia compilazione enciclopedica scritta in lingua d'oïl dal letterato fiorentino Brunetto Latini. La scrittura impiegata è una *littera textualis* di area padana databile tra il terzo quarto e la fine del XIII secolo: la copia fu eseguita in Veneto da un modello di origine francese. Nella legatura originaria compaiono alcuni lacerti pergamenei con stemmi ed emblemi stilisticamente omogenei all'illustrazione interna e da riferire al termine del Duecento. Al centro del piatto anteriore campeggia il leone *in moleca*, che a partire dagli anni Sessanta del XIII secolo “si affaccia alla ribalta quale simbolo di Venezia e della sua Repubblica”.<sup>158</sup> Sul *verso* lo stesso soggetto è replicato in mezzo ad alcuni stemmi veneziani. Uno in particolare è diviso in due campi di colore bianco e rosso ed è stato riconosciuto appartenere alla famiglia Dandolo. Il settore rosso presenta una croce, aggiunta apportata nel 1290 da Andrea, figlio del doge Giovanni Dandolo. Ciò indica che il codice è sicuramente posteriore a tale data ma anteriore al 1298, anno di morte di Andrea che verosimilmente ne fu il committente.<sup>159</sup> Tutte le miniature, non solo quelle a inizio libro, sono

---

<sup>157</sup> A. CORTESE, *Per la miniatura veneziana del Duecento. Un 'Trésor' alla Biblioteca Capitolare di Verona*, in “Arte Veneta”, LIX (2002), pp. 7-21.

<sup>158</sup> A RIZZI, *I leoni di San Marco, il simbolo della repubblica veneta nella scultura e nella pittura*, vol. I, Venezia 2001, p. 18; CORTESE, *Per la miniatura veneziana del Duecento* cit., 2002, p. 11.

<sup>159</sup> Come spiega Cortese, l'ipotesi di una committenza di Andrea Dandolo trova sostegno nell'esame di un frammento pergameneo rinvenuto all'interno della coperta anteriore durante il restauro del codice. Si tratta dell'incipit di una lettera redatta in corsiva notarile di fine Duecento o inizio Trecento in cui si legge il nome di “*Andrea Danduli [...] filius [...] Magnifici Domini Iohannis Danduli [...]*”. Il frammento era forse inserito nella legatura al momento della sua confezione oppure si trattava di un documento appartenuto al committente stesso. Inoltre, sul margine superiore di f. 1r. compare la scritta “*M. Danduli CXLIX.*” in una corsiva della fine del XVI o del XVII secolo. Tale indicazione è la nota di possesso del manoscritto, che fu proprietà della famiglia Dandolo almeno fino al tardo Cinquecento. Cfr. CORTESE, *Per la miniatura veneziana del Duecento* cit., 2002, pp. 10-11.

molto preziose, con fondo a lamina d'oro e fregi lungo i tre margini del foglio. Due sono le tipologie principali: iniziali con ritratti di personaggi a figura intera (fig. 169) e fregi vegetali a “volute abitate”. Entrambi sono straordinariamente conformi al linguaggio dei due Canzonieri parigini, in particolare a quello di I, da cui sono attinti i colori vivaci e il disegno fattosi più scorrevole.

Più complesso il caso del Canzoniere N (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 819),<sup>160</sup> variamente assegnato dalla critica a Mantova, Treviso, Padova e Venezia con datazioni oscillanti fino al Trecento. Lachin, Meneghetti e Latella hanno già notato la particolarità strutturale del codice, che diversamente da quelli citati sinora non si presenta come una completa opera antologica di poesia trobadorica occidentale. Esso mostra un carattere più sperimentale e racchiude varie sezioni di testi provenzali, redatti da copisti diversi, ciascuna recante al principio un'iniziale miniata con la figura del rispettivo autore accompagnato talvolta dalla donna amata (fig. 170). La raccolta lirica è la più estesa dei vari Canzonieri fin qui affrontati e diversamente da questi non prevede inserzione di *vidas* e *razos*. Mancano le rime di Zorzi e Calvo, così come i sirventesi: ciò può essere ricondotto a motivi di scelta della committenza o è necessario postulare una datazione antecedente la metà degli anni Settanta. A favore di quest'ultima ipotesi sta il fatto che, come indicato da Riquer, tutte le liriche presenti in N appartengono a poeti attivi al massimo nella prima metà del secolo XIII.<sup>161</sup> Spesso ai ritratti delle iniziali si uniscono libere rappresentazioni lungo i margini che illustrano i contenuti delle scritture: previste per essere campite a tempera leggera con parti in oro (fig. 171), queste ultime sono in molti casi rimaste allo stato di disegno a penna (fig. 172) e spettano alla stessa bottega attiva nelle miniature di pennello. Il carattere di precocità di N rispetto ad AIK è dato non solo dai più antichi componimenti poetici, ma anche dal tono maggiormente arcaizzante dell'illustrazione. Mariani Canova ha giustamente osservato la forte affinità tra le iniziali figurate del Canzoniere newyorkese e quelle dell'Antifonario di San Marco in collezione privata e collocabile nel secondo quarto del XIII secolo (fig. 173).<sup>162</sup> Rispetto al codice liturgico marciano, N è indubbiamente più evoluto e già aggiornato sul linguaggio del Gaibana; da esso tuttavia sono tratte la compatta struttura di fondo dell'iniziale, bordata da una spessa linea di contorno colorata, e la corposa articolazione formale delle figure, che nella tipologia dei volti e nella posa quasi sempre di tre quarti ricordano da vicino i santi e i profeti dell'Antifonario. Allo stesso tempo si coglie una nuova

---

<sup>160</sup> Cfr. nota 155.

<sup>161</sup> DE RIQUER, *Vida y retratos*, cit., 1995, p. 118 n. 73.

<sup>162</sup> G. MARIANI CANOVA, *Un prezioso antifonario veneziano del Duecento: miniature, liturgia e musica*, in “Arte Veneta”, XXXV (1981), pp. 9-26.

vivacità ed una gestualità più insistita che denunciano l'assimilazione della lezione gaibanesca, soprattutto del lessico diluito e cortese impiegato nell'ultima parte dell'Epistolario (fig. 174). Ad esso va ricondotta la costruzione delle figure che popolano gli episodi narrativi dei margini, dove si svolgono le metafore del testo o si ritraggono episodi della vita cortese quali i momenti d'incontro tra poeti e donne amate, scene di omaggio, tornei, occasioni di musica e di gioco. Contrariamente a quanto affermato nella precedente letteratura, si è oggi concordi nell'attribuire anche i disegni a penna allo stesso maestro che si occupa delle iniziali. La loro natura più liberamente disinvolta è giustificata dalla diversità della tecnica nonché dal maggior spazio riservato ai disegni: l'artista può dunque esprimersi senza gli impedimenti dati dall'obbligo di dover inserire scene nell'angusto spazio di una lettera. La vicinanza con il celebre codice liturgico padovano ben spiega una datazione agli anni '60 o primi '70 per N, che si configura così a monte degli altri canzonieri.<sup>163</sup>

Dovendo ritrarre scene di vita cortese, la bottega chiamata a realizzare le pergamene da inserire nella scacchiera di Berlino non poteva che ispirarsi alla decorazione dei Canzonieri fin qui ricordati. L'opulenza delle vesti e la foggia degli accessori nobiliari, che vediamo nella contesa a scacchi dei due regnanti (fig. 160), è una chiara allusione alle figure eleganti di K, I e del *Trésor* veronese. Al contempo i panneggi mostrano una maggiore morbidezza, ottenuta per delicate sfumature (fig. 175), che ha il suo diretto precedente nelle iniziali di A. Dallo stesso manoscritto vaticano mi sembrano apprese la conformazione dei personaggi, esile ma dotata di plasticismo, e la resa di alcuni volti con occhi dalle pupille a capocchia di spillo e tocchi di biacca a creare punti di luce in corrispondenza di fronte, mento e parte alta dello zigomo (fig. 176).

Altri invece mostrano una gestualità plateale unita ad una più robusta e schematica resa della fisionomia (fig. 177), evidente nei lineamenti insistiti e nella densa macchia di colore sulla guancia, che pare desunta dalle figurazioni di N (fig. 178).

Questi modelli tardo duecenteschi sono però rielaborati nella scacchiera berlinese in maniera più sciolta ed articolata. Le miniature sono opera di una bottega di inizio Trecento che mostra di essere già orientata verso la cultura raffinata di un prezioso codice veneziano, miniato a mio avviso non oltre il primo quarto del Trecento, contenente l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 17805). Al manoscritto

---

<sup>163</sup> Pur ammettendo un'evidente configurazione stilistica veneziana, Mariani Canova non esclude una collocazione in ambito patavino e più specificamente alla corte estense di Monselice. L'ipotesi è motivata dal fatto che la presenza di maestri veneziani è documentata a Padova negli anni sessanta nelle persone del Maestro del Gaibana, del Maestro della Madonna di Santa Sofia e probabilmente anche da quello della Deposizione di San Benedetto. Cfr. MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine* cit., 2008, p. 75.

di piccolo formato (270 x 190 mm) Buchtal dedica un importante studio nel 1971.<sup>164</sup> L'illustrazione prevede più di ottanta vignette rettangolari posizionate lungo i bordi inferiore o superiore della pagina (fig. 179), alcune iniziali istoriate (fig. 180) e due miniature a piena pagina (fig. 181). Le miniature sono tutte di eccellente qualità ed opera della stessa mano, che già Buchtal assegnava ad un artista che si distingueva tra i suoi contemporanei e per il quale non trovava accostamenti in altri manoscritti. L'unico confronto che egli poneva nell'ambito della miniatura era con le pergamene della coperta di codice oggetto del nostro studio che, come abbiamo visto, era nata in origine come una scacchiera. Le due prove denotano una tradizione comune, come si vede nel modellato dei panneggi, nel sistema ravvicinato di lumeggiature, negli svolazzi delle vesti e nelle costruzioni architettoniche. Proprio dalla scacchiera, che per l'impiego di miniature sotto cristallo è certamente di origine lagunare, Buchtal deriva la provenienza veneziana del manoscritto. Fin qui non possiamo che trovarci in accordo con quanto affermato dal grande storico dell'arte, che propone però una collocazione al quinto decennio del Trecento in virtù di una presunta derivazione dalla Pala feriale di San Marco di Paolo Veneziano e figli del 1345. Negli anni '70 però la conoscenza della cultura figurativa lagunare non era ampia come ora e si basava su pochi capisaldi legati ai nomi più famosi, quali appunto quello di maestro Paolo. La derivazione dei mini di Berlino dai Canzonieri di fine Duecento credo sia abbastanza sicura, poiché senza tale riferimento non sarebbe possibile spiegare l'aria cortese che li permea. L'esame stilistico sopra affrontato consente dunque una datazione non oltre la prima metà del secondo decennio ed apre uno spiraglio per un'anticipazione cronologica dello splendido codice. Alla luce di queste considerazioni, credo che un nuovo studio approfondito sulla sua illustrazione potrebbe confermare quest'ipotesi ed arricchirla di ulteriori spunti.

In conclusione ritengo doveroso mostrare come anche nella preziosa *Historia destructionis Troiae* sia evocata una partita a scacchi giocata tra Achille ed un compagno d'arme, interrotta dal messaggero di Agamennone mandato per esortare l'eroe a riapparire sul terreno di guerra (fig. 182). I personaggi del poema epico sono ritratti in costumi contemporanei, come se fossero baroni e damigelle della società feudale,<sup>165</sup> secondo lo stesso gusto cortese che caratterizza le scene della scacchiera di Berlino. Quest'ultima dunque costituiva un chiaro oggetto di *status symbol* per i nobili committenti e le raffigurazioni addotte

---

<sup>164</sup> H. BUCHTAL, *Historia Troiana: studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, Londra 1971. Segnalo inoltre che la versione digitalizzata dell'intero codice si trova nel sito della biblioteca spagnola: [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2683098.xml&dvs=1378886665535~688&locale=it\\_IT&search\\_terms=&adjacency=&VIEWER\\_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=4&usePid1=true&usePid2=true](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=2683098.xml&dvs=1378886665535~688&locale=it_IT&search_terms=&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RULE_ID=4&usePid1=true&usePid2=true).

<sup>165</sup> BUCHTAL, *Historia Troiana* cit., 1971, p. 4.

servivano a dare visione del loro prestigio, che attraverso il virtuoso esercizio della partita a scacchi ne usciva ulteriormente amplificato.

#### ***4.5 Un originale atelier attivo tra il secondo ed il terzo decennio del Trecento con miniature sotto cristallo, illustrazioni di codici liturgici e di carte-portolano***

Come dimostrato nel corso dei diversi paragrafi, le miniature destinate ai cristallari, per poi essere applicate ad opere aurificiarie, erano spesso prodotte da artisti che si occupavano anche della più tradizionale illustrazione libraria. Nel corso del Trecento tale particolare forma di artigianato artistico veneziano aveva raggiunto l'apice del successo e, per far fronte alle innumerevoli richieste provenienti dalle più svariate zone d'Europa, le botteghe lagunari si orientarono verso una produzione talora meno sorvegliata nei dettagli e quasi di tipo seriale. L'oggetto maggiormente richiesto era in quel periodo una particolare tipologia di croce, interamente costruita in cristallo e con un campo centrale quadrato dove trovavano posto le pergamene, era adatta sia ad un utilizzo sull'altare che al trasporto in processione. La vicinanza stilistica tra le croci di Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16) e San Candido (cat. 17), cui aveva già accennato seppur molto cautamente Amy Neff,<sup>166</sup> era stata proposta da parte mia nel corso della tesi di laurea magistrale. In quell'occasione mi ero limitata però a riconoscere gli stilemi comuni di un gruppo contraddistinto da uno scarso livello qualitativo e dal fare abbastanza dimesso. Alle tre croci proponevo inoltre di accostare la mitria custodita nel Tesoro della Cattedrale di Trogir, nonostante la mancanza di materiale fotografico adeguato non consentisse di esprimere un giudizio sereno. Avendo potuto nel corso di questi anni approfondire le ricerche attraverso la visione diretta degli oggetti e la conoscenza di nuovi studi critici nel frattempo emersi, è possibile ora confermare il confronto indicato con la preziosa veste liturgica conservata in terra dalmata ed avanzare inediti accostamenti. Si configura pertanto una bottega molto prolifica e richiesta dalla committenza del tempo, che sapeva anche raggiungere effetti di una certa eleganza.

Fa parte della varietà di croce tipica del Trecento veneziano, appena menzionata in apertura, l'esemplare del Museu Nacional de Arte Antigua di **Lisbona** (Inv. 191, cat. 15) e proveniente dal vicino monastero di Santa Clara di Vila do Conte. Le due miniature del riquadro centrale raffigurano sul *recto* la *Crocifissione* (fig. 183) e sul *verso* *Cristo in mandorla sorretto da quattro angeli* (fig. 184). Entrambe sono incorniciate da una spessa

---

<sup>166</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., 1993, p. 17 nota 41.

linea di contorno rossa, campite su fondo in lamina d'oro ed impreziosite da piccole perline. Purtroppo lo stato di conservazione non è dei migliori: il cristallo è notevolmente appannato e ciò rende difficile la lettura dei due episodi. La prima vede al centro una croce insolitamente di colore blu, cui è inchiodato l'esile corpo di Cristo. Egli presenta il capo reclinato, e quasi incassato, sulla spalla destra ed è abbastanza ricurvo, secondo il classico schema duecentesco di matrice bizantina. Ai due lati la Vergine assiste alla scena e volge il palmo della mano verso il figlio, accompagnata da San Giovanni che mestamente appoggia la testa sulla propria mano destra. Partecipano al dolore due angeli al di sopra della traversa orizzontale del crocifisso, quasi del tutto illeggibili a causa dell'offuscamento del cristallo e per lo scivolamento di alcune perline dalla soprastante linea di contorno. Sul *verso* si vede Cristo in trono, con una veste dai toni aranciati segnata da un panneggio frastagliato. Quattro angeli sostengono la mandorla blu entro cui è posto: le loro figure sono molto rovinate e solo il volto di uno di essi è ancor oggi apprezzabile. Tralasciando le questioni tipologiche e funzionali dell'oggetto, già affrontate nel precedente capitolo e nella rispettiva scheda di catalogo, è necessario però soffermarsi su di un particolare molto interessante inserito negli elementi metallici di giunzione tra gli assi in cristallo ed il comparto centrale miniato. Questi infatti recano incise delle insegne araldiche costituite da nove piccoli castelli disposti a formare una croce ed inseriti entro uno scudo. Gli stemmi, presenti su entrambi i lati (figg. 183-184), fanno riferimento al donatore dell'oggetto. Il corretto collegamento con la figura di don Alfonso Sanches, fondatore del monastero dal cui tesoro proviene la croce, spetta già a Bettini.<sup>167</sup> La data di morte di Sanches, sopraggiunta nel 1329, costituisce pertanto un valido termine *ante quem* per la datazione della croce. Questa fu probabilmente commissionata in occasione dell'istituzione del convento, di cui non si conosce il momento specifico ma che dovette avvenire nel primo quarto del XIV secolo. Si tratta di una scoperta molto importante, in quanto permette di ancorare al medesimo periodo l'intero gruppo qui presentato, per le evidenti affinità stilistiche che via via verranno mostrate.

Sullo stesso suolo portoghese si conserva una croce che ricalca la soluzione tipologica impiegata nell'esemplare appena esaminato. Essa si trova esposta al Museu Nacional de Machado de Castro a **Coimbra** (Inv. 6040, cat. 16) e condivide con la prima uno stato conservativo non buono. A risentire maggiormente del passare del tempo sono però in questo caso le parti in cristallo, fessurate in più punti, mentre le miniature sono ancora oggi ben preservate. Spicca in posizione centrale la scena della *Crocifissione*, che ricalca quasi pedissequamente il modello già visto nel manufatto di Lisbona (fig. 185). Il fatto che qui le

---

<sup>167</sup> BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario* cit., 1968, p. 112.



miniature si siano mantenute in maniera migliore mette in evidenza alcuni dettagli più ricercati quali le diverse gradazioni di marrone usate per dare una connotazione realistica al crocifisso e, ai piedi di questo, la più attenta rappresentazione del Golgota. Varia l'iconografia sul lato posteriore, dove campeggia la *Dormizione di Maria* (fig. 185). Secondo lo schema bizantino della *Koimesis*, la scena ritrae la Vergine spirata mentre tutt'intorno la circondano i discepoli in atteggiamento di dolore. Dietro il cataletto su cui è depresso il corpo si erge Cristo in mandorla che stringe a sé l'anima della Madre, tradizionalmente rappresentata come un'infante dalla candida veste.

Altro oggetto uscito dalla medesima bottega è la **croce** del Museo della Collegiata di **San Candido** (cat. 17). Dal punto di vista aurificiario, si tratta di un pezzo molto affascinante. Pur ricalcando le forme della due croci portoghesi, esso è arricchito da un basamento in argento dorato composto da elementi architettonici sovrapposti quali torri e coronamenti di mura che nell'ambito dei prodotti qui presi in esame costituisce senz'altro un *unicum* (figg. 187-189). Le miniature occupano un solo lato del riquadro centrale, poiché il verso ospita delle reliquie (figg. 190-191), e la base della croce. Tutte denunciano purtroppo vari problemi di conservazione: le perline poste a decorazione dei nimbi o delle cornici sono quasi tutte staccate, si registra inoltre la caduta del colore in più punti ed il cristallo di alcune lastre è offuscato. Molto rovinata la *Crocifissione* centrale, che comunque si riconosce come configurata sui modelli di Lisbona e Coimbra. L'unica variante è data dalla presenza del Sole e della Luna al posto degli angeli gementi. Le tre facce del piede sono invece abitate da coppie di santi divisi da un listello in diaspro rosso: dalle iscrizioni si riconoscono le figure di *Bartolomeo* e *Giacomo* (fig. 192), *Nicola* e *Andrea* (fig. 193), *Agnese* e *Caterina* (fig. 194).

Secondo un'ipotesi molto suggestiva già profilata da Amy Neff,<sup>168</sup> le miniature delle tre croci sarebbero uscite dalla stessa bottega di un **Messale** (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXXVI), di qualità mediocre e sino a qualche tempo fa di incerta datazione. Il manoscritto reca infatti scritta la data 1254 nella tabella per il computo pasquale a f. 8r del calendario, sebbene i dati stilistici ed iconografici inducano a mettere in dubbio una cronologia così precoce.<sup>169</sup> Il rapporto tra il codice ed il gruppo di croci appena ricordato conferma queste perplessità: come visto, lo stemma apposto sulla croce della capitale portoghese permette di ancorare i tre esemplari al primo quarto del Trecento ed è altamente probabile che anche l'illustrazione del Messale di Cividale sia avvenuta nello stesso

<sup>168</sup> NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallari"* cit., 1993, p. 17 e nota 41.

<sup>169</sup> Il manoscritto è citato in G. BERGAMINI, in *La Miniatura in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Palazzo Comunale, 9 giugno – 15 ottobre 1972), a cura di G. Bergamini, G. C. Menis, Milano 1972, pp. 84-86 n. 12; G. MARIANI CANOVA, *La mostra della miniatura in Friuli*, in "Arte Veneta", XXXIX (1985), pp. 231-233.

arco di tempo. Una conferma in tale senso giunge dal recente studio di Serena Bagnarol, che dirime definitivamente la problematica questione cronologica del codice.<sup>170</sup> Descritto in due inventari quattrocenteschi della Collegiata di Cividale, esso presenta una decorazione che prevede una raffigurazione a tutta pagina della *Crocifissione* a f. 176v in corrispondenza del canone della Messa ed una serie di capilettera miniate con scene della *Vita di Cristo*: a f. 11r un'iniziale A con le figure di *Cristo invocato da una figura in preghiera* e la E con il *Redentore benedicente*; a f. 22v una P abitata dalla scena della *Natività*; altre due P ospitano a f. 29v l'*Adorazione del Bambino* e a f. 30v l'*Adorazione dei Magi*; il f. 177r ha una T con l'*Imago Pietatis*; a f. 181r una R con la *Resurrezione* ed una D con *Cristo benedicente*; f. 194r prevede una V istoriata con l'*Ascensione di Cristo*; f. 198v una S decorata dove si svolge la *Pentecoste*; f. 239r una D con la *Chiamata dei discepoli Pietro e Andrea* e a f. 300v infine una E con l'*Incontro di Cristo con i discepoli ad Emmaus*. La studiosa riporta l'attenta analisi paleografica e codicologica effettuata sul codice, i cui esiti sono affermati nel catalogo della Biblioteca Capitolare di Cividale edito nel 1998. In tale sede si registra che “in questo codice il calendario, con le indicazioni dei santi aquileiesi e cividalesi, è stato aggiunto; nel messale vero e proprio, invece, non si trovano le messe per i santi locali (in parte aggiunte da mani posteriori). La data presente nella tabella del computo pasquale di f. 8r, “*Anno Domini MCCLVIII incepit tabula ista*”, nonché l'indicazione *Dominica proxima Domini resurectio celebratur* (23 marzo) si riferiscono al calendario e non al messale”.<sup>171</sup> Ulteriori preziose considerazioni giungono dall'esame della citazione, ai ff. 239-300v del Santorale, di una messa per san Ludovico Confessore, ovvero re Luigi IX di Francia. Poiché egli fu beatificato nel 1297, tale anno risulta un utile termine *post quem* per la datazione dell'intero Messale.<sup>172</sup> Come spiega Bagnarol, esso si configura dunque come un'opera composita. Il calendario risulta stilato nel corso del Duecento ed in seguito unito al corpo del codice liturgico, quest'ultimo scritto e miniato per un'ignota destinazione e successivamente adattato all'uso del Duomo di Cividale attraverso l'aggiunta dei santi locali. L'accorpamento del calendario e del messale avvenne in un'epoca non meglio precisabile, ma sicuramente anteriore alla compilazione nel 1433 dell'inventario dei codici della Collegiata di Cividale in cui esso è menzionato.

Le analogie con le miniature sotto cristallo di Lisbona, Coimbra e San Candido risultano evidenti ponendo a confronto le *Crocifissioni* delle tre croci con quella rappresentata a c. 166v

<sup>170</sup> S. BAGNAROL, *Un codice veneziano di inizi Trecento. Il Messale LXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, in “Vultus Ecclesiae. Rassegna del Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo di Udine”, IX (2008), pp. 31-40, con ampia bibliografia.

<sup>171</sup> *I codici della Biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli*, a cura di C. Scalon, L. Pani, Firenze 1998, p. 287.

<sup>172</sup> BAGNAROL, *Un codice veneziano di inizi Trecento* cit., 2008, p. 34.

del manoscritto (fig. 195). Questa si snoda nell'intera superficie del foglio, racchiusa da uno spesso cornicione blu bordato di rosso con sottili racemi dorati e tondi entro cui trovano posto i simboli degli *Evangelisti*, *Angeli* e *Santi*. L'organizzazione del fregio decorativo è conforme a quella impiegata in altre prove uscite da *atelier* di miniatori veneziani di fine XIII ed inizio XIV secolo: richiamandosi ai celebri modelli della tradizione gaibanesca, quali possiamo vedere ad esempio nel già citato Sacramentario di Admont (fig. 196), essa è successivamente adottata in maniera pressoché simmetrica nel contorno della Mariegola della Scuola Grande di San Marco (fig. 197), da collocarsi intorno alla metà del Trecento.<sup>173</sup> L'iconografia della Crocifissione segue una composizione di tipo stereotipato, analogamente a quanto visto nelle miniature sotto cristallo citate. Il legno della croce è reso mediante la giustapposizione di due tonalità di marrone come nella croce di Coimbra (fig. 185), dalla quale sono riprese pure le identiche pose degli angeli, e costituisce il fulcro dell'intera scena. Lo spazio maggiore del manoscritto dà però possibilità al miniatore di non soffermarsi unicamente sulle figure dei due dolenti, ma di comprendere nella rappresentazione anche il gruppo delle pie donne che sostiene la Vergine in deliquio, un gruppo di soldati alle spalle di San Giovanni e due edifici sullo sfondo.

Il *ductus* pittorico è rapido e corsivo, i corpi sono caratterizzati da un risentito linearismo e da una certa schematizzazione nelle pose e nell'individuazione dei volti. Si noti ad esempio il corpo di Cristo, esile e leggermente inarcato nella medesima posizione con il capo reclinato quasi incassato sulla spalla destra, o le macchie di colore che segnano le guance dei personaggi: ogni minimo particolare è identico e tradisce, nella scarsa accuratezza di esecuzione, una certa ripetitività quasi meccanica.

A questo stesso gruppo appartengono le quattro miniature di una **mitria** conservata nel Tesoro della Cattedrale di **Trogir/Traù** in Dalmazia (cat. 21). Come ho avuto modo di affermare ad un recente convegno,<sup>174</sup> si tratta di un oggetto di grande interesse in quanto testimone di come le miniature sotto cristallo fossero poste a decorazione anche di tessuti liturgici, sebbene la facile deperibilità del materiale abbia consentito, almeno fino ad oggi, quest'unico ritrovamento. Non mi dilungo sulla decorazione dei partiti tessili, di cui ho già dato informazioni nel precedente capitolo e nella scheda di catalogo;<sup>175</sup> mi limito solo a ricordare l'esame condotto da Doretta Davanzo Poli che ha portato ad una datazione del

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>174</sup> S. SPIANDORE, *Miniature sotto cristallo nell'area adriatico-orientale*, in *Letteratura, arte, cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, atti della giornata di studio (Padova, 21 ottobre 2011), in corso di stampa.

<sup>175</sup> Cfr. cat. 21 e cap. 3 pp. 117-119.

manufatto al secondo quarto del XIV secolo.<sup>176</sup> Tale cronologia va a mio avviso rivista e circostanziata tra la fine del secondo decennio e l'inizio del terzo sulla base dell'analisi stilistica delle pergamene. Queste ultime, che ritraggono i simboli di tre *Evangelisti* e *Cristo benedicente* (figg. 198-201), sono state restaurate nel 2001 insieme all'intera opera presso l'Opificio delle pietre dure di Firenze. La figura di *Cristo*, in particolare (fig. 201), possiede lo stesso trattamento del *San Giacomo* di San Candido (Fig. 187). I peculiari tratti del volto, quali la bocca pronunciata, le sopracciglia inarcate e le biaccature all'attaccatura del naso e sullo zigomo, sono ormai lontani dai livelli di finezza raggiunti dalla bottega delle croci di Atri e di Pisa e manifestano un tocco pittorico più slegato e corsivo.

A questo raggruppamento, che in sostanza risultava già in precedenza individuato, è possibile accorpate le miniature sotto cristallo di tre ulteriori oggetti liturgici. La prima è la *Crocifissione* (fig. 202) apposta sul *recto* della **croce** conservata presso il Museo Diocesano di **Augsburg** (Inv. VIII 2, cat. 18). Nel 1998 su di essa è stato compiuto un restauro presso l'Institut für Buch und Handschriften della Bayerischen Staatsbibliothek di Monaco, in seguito al quale la croce è stata appoggiata ad un supporto da cui non può essere spostata per meglio proteggere il fondo oro e le perline applicate alla pergamena. Non è più consentita, dunque, la visione del lato posteriore, su cui era stata applicata una piccola croce incisa per compensare la caduta della miniatura originale.<sup>177</sup> Già Hahnloser aveva osservato il carattere tipicamente veneziano di inizio Trecento della miniatura per lo stile, per l'iconografia, ma anche per l'uso di perline che contornano i nimbi dei santi e degli angeli, incorniciano la scena e la decorano al suo interno con un motivo di fiore a tre petali posto sul fondo oro.<sup>178</sup> Queste ultime, come nel caso appena esaminato di Trogir, non sono tutte originali: quelle cadute nel corso del tempo sono state reintegrate durante il recente restauro.<sup>179</sup> Lo stato conservativo dopo l'intervento è buono, si registrano solamente due piccole lacune nel fondo oro che lasciano scorgere la pergamena sottostante: una a destra del suppedaneo della croce, l'altra nell'angolo in basso a destra della tabella. Come nelle tre croci già viste, la scena è incorniciata da una spessa riga rossa, qui notevolmente assottigliata lungo i lati orizzontali. La *Crocifissione* vede ancora una volta la rappresentazione di Cristo crocifisso al centro con ai lati la Vergine e San Giovanni, mentre sopra partecipano al dolore due angeli che portano le loro mani velate agli occhi in segno di disperazione. Pure Maria presenta una delle due mani

---

<sup>176</sup> D. DAVANZO POLI, *Pietro e Marco nei ricami medievali*, in *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, a cura di Letizia Caselli, Roma 2009, pp. 185-203: 195-196.

<sup>177</sup> Per ulteriori informazioni rimando alla scheda n. 18 del catalogo.

<sup>178</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 122.

<sup>179</sup> M. TIERBACH, in *Katalog Diözesanmuseum St. Afra*, a cura di M. Tierbach, R. Mäder, K. Rottmann, Augsburg 2011, p. 278 n. 167.

velate, ella porta chitone e *maphorion* blu, quest'ultimo impreziosito all'estremità da frange bianche rese da sottili tocchi di biacca. San Giovanni appoggia alla propria mano destra il viso segnato dalla sofferenza, la sua tunica è azzurro chiaro e l'*himation* rosa. Come nel manoscritto di Cividale (fig. 195), il Crocifisso è descritto con quattro diverse tonalità di colori che vanno dal bianco al beige al marrone scuro per dare una versione realistica delle venature lignee e per conferire profondità alla scena. Cristo è caratterizzato da tutti gli stilemi già osservati nelle precedenti croci: affisso mediante quattro chiodi, i suoi occhi sono chiusi e dalle ferite escono fiotti di sangue. Le ginocchia sono fortemente piegate in avanti e sbilanciano il corpo nella tipica curvatura che è ancora un retaggio duecentesco. La testa, le braccia e la cassa toracica sono ben individuate, mentre risultano in proporzione compressi gli arti inferiori. Degna di nota la delicatezza del perizoma, insolitamente trasparente, che lascia intravedere le gambe sottostanti. Sul capo manca la corona di spine e la sequenza delle lettere dell'iscrizione soprastante (INIR) non coincide con la formula usuale, ovvero INRI. Secondo Bettini, che aveva già veduto la somiglianza con gli oggetti di San Candido, Coimbra e Lisbona, la *Crocifissione* di Augsburg sarebbe la prima della serie, eseguita nei primissimi anni del XIV secolo.<sup>180</sup> A mio parere la raffigurazione è del tutto omogenea alle prove già viste ed anzi denuncia forse una maggior attenzione nella definizione delle rifiniture, pertanto ritengo che sia analogamente da ancorare al 1320 circa.

Un'ulteriore **croce** che ritengo prodotta nell'ambito del medesimo atelier è quella del Real Monasterio de Santa Clara ad **Allariz** (cat. 19). La configurazione attuale risente dei rimaneggiamenti intervenuti nel corso del tempo: come spiegato più articolatamente nel capitolo precedente e nella scheda di catalogo, sono frutto di rifacimenti posteriori le miniature centrali con la *Vergine col Bambino* (fig. 203) ed un *Santo francescano* (fig. 204). Il riquadro non presenta infatti la classica conformazione quadrata finora osservata, ma si estende in basso sino ad occupare una buona porzione dell'asse inferiore. Tutti gli elementi a fusione quali il Cristo crocifisso centrale (fig. 204), i due dolenti all'estremità degli archi (fig. 205), le piccole figure decorative sopra e sotto al nodo (fig. 206) ed i tre grandi angeli (fig. 207) sono stati montati successivamente. Essi presentano caratteri tipici dell'oreficeria francese di tardo Trecento, il che lascerebbe postulare un arricchimento dell'oggetto avvenuto in un momento di poco seguente la creazione. Lo zoccolo a tre facce posto a sostegno della croce conserva attualmente molto poco della decorazione trecentesca. La maggior parte delle pergamene è stata rimpiazzata: di originali restano le grandi scene della *Crocifissione* (figg. 208-209) e dell'*Ascensione* (figg. 210-211) al centro di due facce, e le figure di *Santi* (rovinati

---

<sup>180</sup> BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario* cit., 1968, p. 113.

e non identificabili) a destra dell'*Ascensione* (fig. 210). Due immagini pubblicate da Juaristi<sup>181</sup> (fig. 212) e Ross<sup>182</sup> (fig. 213) mostrano come doveva in origine essere concepito il piede: l'*Ascensione* (fig. 212), ora molto rovinata, era realizzata secondo i caratteri distintivi della bottega ed i santi disposti tutt'intorno richiamano quelli inseriti nel basamento di San Candido (fig. 192). La foto pubblicata da Ross testimonia inoltre com'erano tratteggiate le pergamene della terza faccia con la *Trasfigurazione di Cristo* centrale e *Santi laterali* (fig. 213), tutte rimpiazzate (fig. 214) in epoca molto recente poiché sicuramente successiva alle due pubblicazioni. L'esame dei pochi lacerti, benché rovinati, permette di definire in maniera più precisa la datazione del manufatto. In particolare, la *Crocifissione* (fig. 209) si accosta per iconografia e stile alle analoghe scene di Lisbona, (fig. 183), Coimbra (fig. 185), San Candido (fig. 190) ed Augsburg (fig. 202). L'impianto dell'episodio è modellato dell'illustrazione a f. 166v del Messale di Cividale (fig. 195), qui semplificata e privata dei dettagli accessori delle pie donne e dei soldati. I tratti dei visi sono sempre gli stessi visti sinora. Guardando in particolare il volto di San Giovanni in rapporto al Cristo di Trogir (fig. 201) credo che balzi subito agli occhi l'operato di una medesima bottega.

Appartiene allo stesso *atelier* l'ornamentazione di un **altare portatile** conservato nel Museo della Cattedrale di Mdina a **Malta** (cat. 20).<sup>183</sup> L'oggetto, di forma rettangolare, è decorato con ben quattordici miniature che rappresentano quattro scene della *Vita di Cristo* lungo i lati brevi orizzontali superiore ed inferiore (*Presentazione di Cristo al Tempio*, *Annunciazione*, *Crocifissione*, *Natività*, figg. 215-218); gli apostoli *Andrea*, *Giacomo*, *Pietro*, *Filippo*, *Paolo* e *Bartolomeo* sui bordi verticali della cornice (figg. 219-224) ed i tre Evangelisti *Matteo*, *Luca* e *Giovanni* entro tondi agli angoli (figg. 225-227). Il tondo in basso a sinistra è infine occupato da una *Vergine con il Bambino* (fig. 228) evidentemente più tarda, fatta apporre in epoca imprecisata per rimediare alla perdita dell'originaria decorazione, che doveva inizialmente prevedere la figura di Marco. A completamento del programma figurativo sono state intercalate alle miniature piccole placchette cuspidate a smalto traslucido che integrano il ciclo cristologico con gli episodi della *Resurrezione*, del *Noli me tangere*, della *Deposizione*, del *Battesimo di Cristo*, della *Visitazione di Maria* e dell'*Entrata in Gerusalemme*. Tra gli apostoli miniati trovano invece posto, entro spazi più piccoli dal profilo tripartito, figure veterotestamentarie con cartigli purtroppo non sempre leggibili: da sinistra a destra si vedono i re *Davide* e *Salomone*, seguono quindi dei profeti, probabilmente

<sup>181</sup> V. JUARISTI, *Esmaltes. Con especial mención de los españoles*, Barcelona-Buenos Aires 1933, tavola XIII.

<sup>182</sup> M. C. ROSS, *O esmalte cloisonné da crús de Allariz*, in "NÓS. Boletín mensual da cultura galega", XV (1933), pp. 58-60: 59.

<sup>183</sup> Ringrazio il rev. Dr. Edgar Vella della Cattedrale di Mdina per avermi concesso di studiare e fotografare l'oggetto.

*Melchisedech, Giobbe, Isaia, Geremia, Daniele ed Ezechiele*. Nonostante la fattura elegante dell'oggetto e lo stato di conservazione tutto sommato buono, esso è scarsamente conosciuto nella letteratura artistica. Un primo riferimento giunse infatti da Maria Andaloro, che per prima riconobbe la natura veneziana dell'altare assegnandolo tuttavia alla fine del XIII secolo.<sup>184</sup> Seguì nel dibattito artistico dedicato alla miniatura sotto cristallo un lungo silenzio sul manufatto, di cui si occuparono soltanto alcune pubblicazioni locali.<sup>185</sup> Le datazioni proposte, al secondo quarto del Trecento<sup>186</sup> o addirittura al 1350,<sup>187</sup> necessitano di essere riconsiderate alla luce dell'individuazione di questa bottega di inizio Trecento. L'esilità delle figure che popolano le scene cristologiche, i loro occhi a capocchia di spillo e la caratteristica sottolineatura dei lineamenti mediante sottili linee a biacca sono tutti elementi di cui l'atelier faceva largo uso. In tale direzione va anche interpretata la trattazione schematica del corpo di Cristo nella *Crocifissione* (fig. 217), con la tipica incassatura del volto nella spalla destra. Nei ritratti degli *Apostoli* e degli *Evangelisti* si notano però brani di più alta levatura nella resa dei panneggi svolazzanti, che mostrano qualche debole retaggio della cultura paleologa. Contrariamente a quanto pensavo a suo tempo, si tratta di una bottega che doveva godere di una discreta fama, come dimostra il numero di testimonianze ad essa ricondotta anche nell'ambito dell'illustrazione libraria.

Le stesse mani si occupano infatti delle miniature di un codice (**Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1601**) recentemente portato alla luce da Federica Toniolo.<sup>188</sup> Tale studio ha permesso di riconoscere il manoscritto, di piccolo formato e fino ad allora inedito, come una miscellanea di tre opere: un Omeliario liturgico (ff. 5r- 83r), le *Meditationes piissimae* dello pseudo Bernardo (ff. 97v-110v) ed alcuni capitoli del *Proslogion* di Sant'Anselmo (ff. 110r-112r), unite ad alcuni sermoni, pericopi e preghiere. Scritto in *littera textualis* e giunto alla biblioteca patavina probabilmente dalla comunità dei minori osservanti di San Giobbe a Venezia,<sup>189</sup> presenta un apparato decorativo contenuto ma molto interessante ai nostri fini. Quest'ultimo si compone infatti di quattro iniziali figurate e di una varietà di lettere decorate

---

<sup>184</sup> ANDALORO, *Circolazione figurativa fra Oriente e Occidente* cit., 1985, pp. 84-85.

<sup>185</sup> C. VAN DER HEIJDEN, *On the origin of a unique 14th century portable altar*, in "Treasures of Malta", II (1996), 3, pp. 49-54, successivamente riedito in *Portable altars in Malta*, catalogo della mostra (Malta 2000), a cura di J. Azzopardi, La Valletta 2000, pp. 29-37; M. BUHAGIAR, *The treasure of the Knight Hospitallers in 1530. Reflections and Art Historicals Considerations*, in *Peregrinationes. Acta et documenta. Accademia Internazionale Melitense*, I (2000), tomo I, pp. 1-15, disponibile al sito: <http://www.carlomarullodicondojanni.net/Pubblicazioni/Peregrinationes%20I/peregrinationes/copertina.htm>.

<sup>186</sup> BUHAGIAR, *The treasure of the Knight Hospitallers* cit., 2000, p. 11.

<sup>187</sup> VAN DER HEIJDEN, *On the origin of a unique* cit., 2000, p. 33.

<sup>188</sup> F. TONIOLO, *Per la miniatura veneziana di inizio Trecento: il manoscritto 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 151-157.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 155.

con ornato fogliaceo e fregi marginali. In apertura del codice a f. 1r si trova l'iniziale C (*Convivium pauperi crucifixi*)<sup>190</sup> a corpo rosa finemente biaccato su fondo in lamina d'oro bordato di nero. Al centro è dipinta la *Crocifissione* (fig. 229): Cristo porta un perizoma bianco; la Vergine ha chitone e *maphorion* oggi neri per un viraggio del colore, ma in origine blu mentre Giovanni indossa la classica tunica azzurra rivestita dal manto rosa chiaro. Sopra la traversa della croce compaiono i dischi solare e lunare, secondo una variante che era già stata impiegata nella croce di San Candido (fig. 190). Segue a f. 5r l'iniziale D (*Dominus ac redemptor*), a capo dell'omelia relativa al Vangelo per la prima domenica di Avvento. Entro il corpo della lettera, pure tinto di rosa su campo interno in lamina d'oro, campeggiano il *Salvatore* con in mano un rotulo e *due dottori della legge ebraica*, riconoscibili come tali per l'abito e soprattutto per il copricapo a cono (fig. 230).<sup>191</sup>

All'inizio delle *Meditationes piissimae* dello Pseudo Bernardo, a f. 97v, è posta l'iniziale M (*Multi multa sciunt*) con il ritratto di San Bernardo, sempre su fondo oro (fig. 231). Egli, in saio bianco con cappuccio, regge un libro con la destra ed il pastorale nell'altra mano. Le tre figurazioni sono stilisticamente omogenee<sup>192</sup> ed esprimono la peculiare inflessione della bottega sin qui delineata. La piccola *Crocifissione* è del tutto affine a quelle di Lisbona (fig. 183), Coimbra (fig. 185), San Candido (fig. 190), Augsburg (fig. 202) ed Allariz (figg. 208-209). Alla base di tali esperienze stanno le ben più alte prove tardo duecentesche delle croci di Atri (cat. 9) e Pisa (cat. 10), affrontate nel secondo paragrafo, e dei Canzonieri provenzali, esaminati nella sezione appena precedente. In questa bottega di primo Trecento, il riferimento a siffatti modelli è mantenuto nell'esile articolazione formale delle figure e nella definizione delle lumeggiature, ma gli artisti che vi lavorano sono dotati di una minore perizia, che si riflette in una certa ripetitività dei visi. San Bernardo nell'iniziale a f. 97v è ben confrontabile, ad esempio, con il *Cristo* della mitria di Trogir (fig. 201) soprattutto per ciò che attiene alla

<sup>190</sup> L'immagine è legata al contenuto testuale che Federica Toniolo ha identificato con un Sermone di autore anonimo, classificato come *Sermo Sive Convivium pauperi Crucifixi*, cfr. *Ibidem*, p. 151.

<sup>191</sup> Manca in questo caso un collegamento con l'incipit del Vangelo, in cui si narra l'episodio in cui Cristo invia due apostoli a cercare l'asino con il quale entrare in Gerusalemme, né con il testo dell'omelia. Come suggerisce Toniolo, è possibile che, nel passaggio tra Antico e Nuovo Testamento, si voglia dare immagine della nuova legge evangelica contenuta nel manoscritto e della sua lezione innovativa. Da qui principia infatti l'omeliario liturgico, che rientra nella tipologia specifica definita *The Italian Homiliary*. Esso prevede una raccolta di omelie, introdotte dagli incipit di brani evangelici e disposte in sequenza per l'intero anno liturgico a partire dalla domenica prima di Avvento sino alla venticinquesima domenica dopo Pentecoste. Cfr. *Ibidem*, pp. 151-152.

<sup>192</sup> Vi è a f. 27r dell'omeliario, in corrispondenza dell'omelia relativa alla domenica di septuagesima, un'altra iniziale figurata: il campo interno della lettera R (*Regnum*) è occupato dal busto di un santo nimbato verosimilmente identificabile in *San Matteo*, l'autore della pericope che viene commentata. La mano del miniatore è però molto diversa da quella responsabile delle altre tre prove: è possibile, come scrive Federica Toniolo, che si tratti di un collaboratore di bottega meno capace di pittoricismo e più pesante nelle linee dei contorni. Cfr. *Ibidem*, pp. 152-153.



resa del volto.<sup>193</sup> La narratività della scena con Cristo e i due giudei (fig. 230) è invece dedotta dall'illustrazione del Canzoniere provenzale A (Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 5232), degli anni Settanta del Duecento. In particolare, nel ritratto de *La contessa de dia* a f. 167v (fig. 230) si coglie la stessa espressione vivace nei piccoli occhi a capocchia di spillo, resa nel codice patavino attraverso forme più semplificate dovute all'esecuzione seriore.<sup>194</sup>

Vorrei dare notizia infine degli esiti qualitativamente più alti dell'atelier, che si colgono nell'illustrazione di quattro atlanti veneziani usciti dalla bottega del cartografo Pietro Vesconte. Essi, recentemente studiati da Laura de Marchi,<sup>195</sup> sono sparsi nelle biblioteche di diverse città europee: Venezia (Biblioteca Correr, port. 28), Lione (Bibliothèque Municipale, 175), Zurigo (Zentralbibliothek, ms. RP 4) e Vienna (Österreichische Nationalbibliothek, ms. 594). Il lusso che li contraddistingue permette di supporre che non si trattasse di documenti destinati all'uso dei naviganti, ma piuttosto di commissioni da parte di personalità di alto rango che ne usufruivano più che altro come sfoggio di magnificenza.<sup>196</sup> Come chiarisce De Marchi, i quattro esemplari sono caratterizzati da uno stile peculiare, elaborato proprio nell'ambito di Vesconte, che prevede un ricco apparato ornamentale agli angoli delle pergamene con figure di Santi, Evangelisti e decori vegetali o animali. Del celebre cartografo genovese si hanno notizie dal 1311 al 1321, il suo lavoro era stimato a tal punto che i profili della costa mediterranea da lui tracciati continuavano ad essere utilizzati senza alterazioni fino al secolo XVIII.<sup>197</sup> A Venezia egli si stabilì ed aprì la propria bottega, che godette di particolare riguardo. Le commissioni erano molte e spesso Vesconte indicava firma e data in calce alle tavole dei suoi atlanti per garantire l'originalità della provenienza. Un primo approccio verso tale tipo di produzione, prima di giungere agli esiti elevati dei quattro citati, è dato dalle opere messe a punto ancora in terra genovese, ovvero la carta-portolano del 1311 (Firenze, Archivio di Stato, Carte Nautiche 1) e l'atlante del 1313 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, DD 687). Questi primi non presentano ancora, tuttavia, la ricchezza esornativa delle prove realizzate successivamente a Venezia. Per tre di queste ultime godiamo

---

<sup>193</sup> Ho già avuto modo di presentare il confronto in SPIANDORE, *Miniature sotto cristallo nell'area adriatico-orientale* cit., in corso di stampa.

<sup>194</sup> Il raffronto si trova in TONIOLO, *Per la miniatura veneziana di inizio Trecento* cit., 2012, p. 154.

<sup>195</sup> L. DE MARCHI, *Navigare con arte. L'Atlante di Lione e gli esemplari di lusso nella Venezia di Pietro Vesconte*, tesi di laurea della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università degli Studi di Padova, relatore prof.ssa Federica Toniolo, anno accademico 2011-2012. Ringrazio Laura per la preziosa collaborazione.

<sup>196</sup> Carte marittime simili a quelle in questione erano menzionate in lasciti testamentari di persone non direttamente legate alla pratica commerciale o navale, come i notai, oppure utilizzate nelle città marinare come materiale di studio per insegnamenti specifici. Per gli esempi più ricchi i cartografi ricevevano indicazioni precise da parte della committenza, che segnalava quali profili di terre inserire, la tipologia dei materiali da utilizzare e la decorazione figurativa da apporre. Cfr. DE MARCHI, *Navigare con arte* cit., 2011-2012, p. 13.

<sup>197</sup> M. DE LA RONCIERE, *Les cartes marines de l'époque des grandes découvertes*, in "Revue d'Histoire Economique et Sociale", XLV (1967), pp. 5-28: 18; DE MARCHI, *Navigare con arte* cit., 2011-2012, p. 26.

fortunatamente di appigli cronologici, desunti dalla data di sottoscrizione apposta dal capobottega. I due atlanti al Correr e a Vienna risultano compiuti nel 1318, mentre quello di Zurigo è licenziato nel 1321. Per l'evidente apparentamento stilistico, anche l'esemplare di Lione dovette essere eseguito in un periodo compreso tra il 1318 ed il 1321, sebbene nella sigla autografa di Vesconte risulti purtroppo compromesso il riferimento cronologico.<sup>198</sup> La particolare tipologia, comprendente una serie di carte-portolano incollate su tavolette di legno rilegate come un libro, agevolava la loro consultazione e allo stesso tempo garantiva maggior protezione del corredo miniato, proprio per la presenza del rinforzo ligneo. I quattro esemplari sono accomunati da una serie di corrispondenze tecniche; il solo scarto lampante è dato nell'atlante di Vienna dalla resa delle terre a risparmiato e del mare in tinta gialla chiara, ma si tratta molto probabilmente di un intervento successivo.<sup>199</sup> Essi principiano con un calendario perpetuo circolare nei cui angoli trovano posto i simboli degli Evangelisti. La successione delle carte segue il medesimo ordine dal Mar Nero alle coste atlantiche dell'Europa e dell'Inghilterra e l'orientamento è sempre con il sud in alto. Le prove al Correr e a Lione sono inoltre entrambe dotate di una preziosa copertina con minuscoli intarsi certosini in avorio e legno policromo, secondo una pratica in uso a Venezia nel XIV secolo.<sup>200</sup> La decorazione miniata è ugualmente preziosa nelle quattro prove, sebbene il diverso stato di conservazione vada oggi ad inficiare la loro lettura.

L'atlante veneziano del 1318 ha risentito maggiormente dello scorrere del tempo, che ha contribuito a rovinare le illustrazioni agli angoli. Esso si compone di un tradizionale calendario astronomico circolare (fig. 232), composto da una circonferenza bordata di rosso che include al proprio interno altre nove circonferenze concentriche con i giorni (indicati in numeri romani o lettere dell'alfabeto), i pianeti ed i segni zodiacali. Al centro campeggia un quadrato con una tabella che riporta per ogni giorno dell'anno il corrispondente segno zodiacale, mentre agli angoli trovano posto i quattro simboli degli Evangelisti. Seguono sei carte nautiche: la prima (fig. 233) rappresenta il mar Nero, il mar di Azov ed il mar di Marmara,

---

<sup>198</sup> La sottoscrizione era presente in ciascun esemplare e prevedeva l'indicazione dell'autore, la sua origine, il luogo di esecuzione e la data. L'atlante di Zurigo è firmato *Perinus Vesconte* invece dell'abituale *Petrus Vesconte*, che compare negli esempi del Correr, di Lione e Vienna. Falchetta ipotizza, a mio avviso giustamente, che si tratti del diminutivo del nome; Pujades distingue invece, sulla base delle diverse sottoscrizioni, l'operato di due mani diverse e suggerisce addirittura che *Perinus* potesse essere il figlio di Pietro, subentrato al padre nel lavoro di bottega. Cfr. P. FALCHETTA, *Marinai, mercanti, cartografi, pittori: ricerche sulla cartografia nautica a Venezia (secc. XIV-XV)*, in "Ateneo Veneto" XXXIII (1995), 1996, pp. 7-106: 30-31; R. J. PUJADES I BATALLER, *Les cartes portolanes: la representació medieval d'una mar solcada*, Barcelona-Madrid-Mexico, 2007, p. 502 nota 38; DE MARCHI, *Navigare con arte* cit., 2011-2012, p. 30.

<sup>199</sup> L. PAGANI, *Pietro Vesconte: carte nautiche*, Bergamo 1977, p. 28; PUJADES I BATALLER, *Les cartes portolanes* cit., 2007, p. 518 nota 31; DE MARCHI, *Navigare con arte* cit., 2011-2012, p. 39.

<sup>200</sup> La si trova ad esempio, nell'ambito degli oggetti con miniature sotto cristallo, attestata nel tavoliere di Vienna; cfr. cat. 31.

con la raffigurazione del cartografo al tavolo di lavoro corredata dall'iscrizione *Petrus Vesconte de Janua fecit istam tabula(m). Venetia anno domini M CCC XVIII* nell'angolo in alto a sinistra ed intorno *Pietro, Paolo* ed un terzo *santo non identificato*; la seconda (fig. 234) traccia le rotte dell'Egeo e del Mediterraneo orientale e ritrae *San Cristoforo* e *due sante coronate oranti*; la terza (fig. 235) è dedicata al Mediterraneo centrale (dall'Adriatico alle coste dell'Africa) ed ospita in alto l'episodio dell'*Annunciazione* e sotto *San Francesco* ed un *profeta*; la quarta (fig. 236) completa le tracce del Mediterraneo centrale dal Tirreno alle Baleari e mostra due figure di *arcangeli*; la quinta va dalla costa iberica a quella africana nordoccidentale e ritrae due *profeti* con cartiglio, *San Domenico* (fig. 237) ed un santo martire (fig. 238); infine l'ultima (fig. 239) presenta le coste europee settentrionali e della Gran Bretagna con agli angoli santi e profeti tra cui si riconoscono *San Marco* e *San Nicola*.

L'atlante di Vienna, pure datato al 1318, ha una decorazione leggermente più semplice, pure nell'evidente lussuosità, che comprende la rappresentazione dei quattro simboli degli *Evangelisti* nel calendario circolare d'apertura (fig. 240) e nelle seguenti carte nautiche una serie di elementi floreali e draghi variopinti (figg. 241-242).

L'esemplare svizzero, sottoscritto nel 1321, ha nuovamente un calendario circolare (fig. 243) con i simboli degli *Evangelisti*, cui seguono quattro carte nautiche. Si parte tradizionalmente dal Mar Nero, Mar d'Azov e Mar di Marmara con agli angoli i *santi Elia* ed *Ilarione* (Fig. 244), seguono l'Egeo ed il Mediterraneo orientale con *San Nicola* e *San Giuliano* (fig. 245), il Mediterraneo centrale circondato dalla *Vergine con il Bambino* e *Sant'Antonio abate* (fig. 246) ed infine il Mediterraneo occidentale con le figure di *Cristoforo* e *Bartolomeo* (fig. 247).

L'opera di Lione è senz'altro la più preziosa: essa si apre come di consueto con un calendario circolare con i simboli del tetramorfo (fig. 248), cui si accompagna eccezionalmente lo schema della rosa dei venti o *marteloio*. Le mappe vere e proprie sono sette: quella del Mar Nero, Mar di Azov e Mar di Marmara (fig. 249) reca ai margini *San Giovanni Battista*, un *drago alato*, *sant'Antonio abate* e *san Giuliano*; quella dell'Egeo e del mar di Creta (fig. 250) mostra *san Giorgio* e *san Francesco* nel solo specchio sinistro; seguita il bacino del Mediterraneo centrale dalla Sicilia all'Africa con le immagini di *San Cristoforo*, *san Domenico* e *san Lorenzo* (fig. 251); la sua diretta prosecuzione dal Tirreno alle Baleari reca agli angoli le figure di *santa Chiara* e *sant'Erasmo* (fig. 252); il Mediterraneo occidentale scortato da *sant'Elena* e *santa Lucia* (Fig. 85); i litorali nordeuropei con l'*Annunciazione* e *san Nicola* (fig. 254) ed infine il Mare Adriatico e di Sicilia con le rappresentazioni dei santi *Pietro, Paolo, Andrea* e *Bartolomeo* (fig. 255).

Che i quattro atlanti siano stati miniati dalla medesima bottega fin qui delineata credo sia fuor di dubbio anche da un primo esame delle miniature. Le figure affusolate ed i volti schematizzati sono caratteristiche tipiche di tale bottega, che nella collaborazione con il Vesconte riesce a tirar fuori il meglio di sé. Il confronto tra *sant'Elia* dell'atlante svizzero (fig. 256) e l'iniziale del manoscritto 1601 in Biblioteca Universitaria (fig. 257) palesa una medesima cultura figurativa di fondo cui la bottega attinge, radicata nelle esperienze dei Canzonieri provenzali duecenteschi, ma allo stesso tempo segnata da un'incertezza nella resa dei volumi che restano tutto sommato ancorati ad una certa bidimensionalità. San Cristoforo dell'esemplare Correr (fig. 258) ha una resa fisionomica quasi perfettamente sovrapponibile a quella di San Giacomo della croce di San Candido (fig. 259): il miniatore non si dilunga in una descrizione dettagliata del volto, ma si sofferma su pochi e sintetici tratti quali le sottili sopracciglia inarcate e la chiazza scarlatta sullo zigomo. La recente riscoperta dell'atlante di Lione ha permesso infine di vedere che nello stesso atelier lavoravano personalità diverse dotate di differenti gradi di perizia: la mano che opera nel prezioso oggetto francese si distingue infatti per una maggiore levatura ed un grado di raffinatezza più elevato. Pur nell'ambito di un clima comune, tale artista riesce a maturare un particolare *ductus* nel trattamento del pannello che sottintende la conoscenza di un'alta prova della miniatura veneziana trecentesca quale l'*Historia Troiana* di Madrid presentata nel precedente paragrafo, soprattutto per la ricchezza delle vesti femminili (figg. 260-261).

#### **4.6 Il Maestro del reliquiario di Montona e la miniatura "sanudiana"**

Il reliquiario conservato nella chiesa di Santo Stefano a Montona/Motovun in Istria (cat. 22), dall'originale forma a tempietto, si presenta in larga parte consunto ma conserva fortunatamente intatti i pregevoli partiti miniati. Essi si snodano lungo il corpo principale a forma di parallelepipedo su base ottagonale, entro nicchie a tutto sesto, e lungo le pareti del tamburo, all'interno di incavi ad arco acuto. Tutte le pergamene sono campite su fondo in lamina d'oro ed incorniciate da file di perle, in gran parte cadute. In esse sono ritratti armigeri a figura intera sotto le arcate della base (fig. 262); sotto le più piccole volte del tamburo si trovano analoghe rappresentazioni, però a mezzo busto (fig. 263). Kirchweger<sup>201</sup> suggerisce che la raffigurazione di guerrieri sia probabilmente da intendersi quale allusione agli artefici della strage ordinata da Erode e dunque come un riferimento tematico al martirio dei Santi

---

<sup>201</sup> F. KIRCHWEGGER, in *Omaggio a San Marco: tesori dall'Europa*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 – 25 febbraio 1995), a cura di H. Fillitz, G. Morello, Milano 1994, p. 192.

Innocenti; in realtà le loro espressioni potrebbero anche indicare un atteggiamento di protezione verso il contenuto della teca. Secondo Degen<sup>202</sup> la forma del manufatto, che richiama quella dei mausolei o *martiria*, può indurre a pensare le reliquie contenute fossero i sacri frammenti del Santo Sepolcro o, ancora, dei Santi Innocenti. L'impossibilità di effettuare una visione diretta dell'opera non permette purtroppo di sciogliere l'interrogativo circa il contenuto della teca, né tantomeno di stabilire un'effettiva corrispondenza tra reliquie e decorazione dell'oggetto.<sup>203</sup> Come approfondito nella relativa scheda di catalogo, la critica recente è a ragione concorde nell'assegnare il reliquiario all'inizio del XIV secolo e un'ulteriore precisazione cronologica giunge dall'analisi stilistica delle miniature.<sup>204</sup>

Per comprendere la genesi artistica delle figurazioni di Montona è necessario considerare un particolare filone della miniatura veneziana di primo Trecento che comprende le opere del patrizio Marin Sanudo Torsello ed una serie di codici affini.

In seguito alla caduta delle principali città del regno di Gerusalemme, avvenuta nel 1291, e alla conseguente fine della dominazione latina in Terra Santa, iniziarono a farsi strada in Europa diverse opere che ne propagandavano la riconquista. Come giustamente osservato da Curzi,<sup>205</sup> le condizioni sociali ed economiche del continente non permettevano di affrontare un'offensiva militare e la reazione si manifestò principalmente attraverso la predicazione. I progetti per una nuova crociata costituirono un vero e proprio genere letterario all'interno del quale un posto di rilievo spetta senza dubbio agli scritti di Marin Sanudo Torsello (detto il Vecchio per distinguerlo dal più noto omonimo discendente autore dei *Diarii*).<sup>206</sup>

Nato poco prima del 1270 da famiglia del patriziato veneziano, egli viaggiò spesso in Oriente dapprima al seguito del padre mercante e successivamente per conto della Serenissima. Il ruolo di diplomatico esercitato accrebbe in lui una visione estremamente pragmatica della politica e dell'economia mediterranea: questa sua indole lo portò ad approntare una serie di

---

<sup>202</sup> DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, p. 489.

<sup>203</sup> Come mi informa Sandra Čelić Višnjić della Soprintendenza al patrimonio istriano, quest'ultimo attualmente è infatti ancora in attesa di essere restaurato, sebbene il cattivo stato di conservazione fosse cosa nota già nei primi decenni del secolo scorso. Cfr. A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte e d'antichità d'Italia, Provincia di Pola*, Roma 1935, p. 116.

<sup>204</sup> Ho avuto l'occasione di presentare parte delle ricerche qui esposte alla giornata di studio *Letteratura, arte e cultura tra le due sponde dell'Adriatico* tenutasi a Padova il 25 ottobre 2013, i cui atti sono in fase di preparazione sotto la curatela di Luciana Borsetto.

<sup>205</sup> G. CURZI, *Allegoria dell'embargo e propaganda per la crociata nelle opere di Marin Sanudo il vecchio*, in "Storia dell'arte", LXXXIX (1997), pp. 5-26: 5.

<sup>206</sup> Sulla celebre figura del Sanudo esiste un'ampia bibliografia. Per una maggiore comprensione del contesto culturale in cui egli visse rimando in particolare ai seguenti contributi: A. MAGNOCAVALLO, *Marin Sanudo il vecchio e il suo progetto di crociata*, Bergamo 1901; A. LAIOU, *Marino Sanudo Torsello, Byzantium and the Turks: the background to the anti-Turkish League*, in "Speculum", XLV (1970), 3, pp. 374-392; F. FRANKFORT, *Marino Sanudo Torsello: a social biography*, Ann Arbor 1979; F. CARDINI, *Marino Sanudo "Torsello". Un profilo*, in *Da Venezia alla Terrasanta. Il restauro del Liber secretorum fidelium crucis di Marin Sanudo (Ricc. 237) della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Padova 2013, pp. 25-41.

scritti da sottoporre all'attenzione di pontefici, re e personaggi illustri per incalzarli a finanziare una nuova spedizione volta alla rioccupazione dei *loca sancta*. L'idea perorata era quella di un embargo ai danni del sultano d'Egitto. Tale proposta non era nuova per l'epoca, ma Sanudo riuscì ad articolarla così nel dettaglio da farle acquisire maggior credibilità e fattibilità. Il suo piano presumeva due o tre anni di blocco dei commerci al fine di danneggiare lo sviluppo del regno egiziano e di esortare il sultano alla riconsegna dei luoghi santi.<sup>207</sup>

Il primo nucleo illustrato del progetto sanudiano, elaborato nel 1306-07, confluì nelle cosiddette *Conditiones Terrae Sanctae*. Scomparso il primo esemplare del 1307, di esse si conservano soltanto il manoscritto di Monaco (Staatsbibliothek, ms. lat. 14621), successivo al 1314 e senza illustrazioni,<sup>208</sup> ed il più famoso della Biblioteca Marciana (ms. Lat. Z. 547=1924). In esso l'esposizione dei fatti si blocca al 1309, probabile anno di confezionamento del codice. Come precisa Giordana Mariani Canova nei suoi recenti studi,<sup>209</sup> fonte principale di chiarificazione in materia di illustrazione sanudiana, a f. 3r si vede una dimostrazione del progetto in corrispondenza della dichiarazione d'embargo ai danni del sultano d'Egitto espressa nel testo (fig. 264). La pagina comprende quattro diversi nuclei figurati, incorniciati da un'elegante fregio a foglioline d'acanto. Il Santo Sepolcro e le mura di Gerusalemme in rovina, nel margine in alto a destra, evocano le tristi condizioni dei luoghi sacri alla tradizione cristiana, cui i crociati si impegnano a porre fine. L'iniziale I (*In nomine pat [ri] s et filii...*) vede la figura di Cristo all'interno di un'edicola cuspidata alla cui sommità è apposta una croce, evidente allusione al Sepolcro. Il Salvatore è effigiato col vessillo nell'atto di risorgere, secondo la tradizione bizantina dell'*Anastasis*;<sup>210</sup> sotto di lui è raffigurato l'autore del testo mentre offre una copia dello stesso al pontefice, affiancato da un angelo che indica il Cristo risorto a sottolineare lo stretto legame intercorso tra le due scene. Nel *bas de page* si svolge infine, entro le volute del fregio, la vera e propria allegoria dell'embargo. Nel paesaggio esotico sono infatti inseriti i prodotti egiziani di cui si doveva bloccare l'importazione verso l'Europa (datteri, lino, canna da zucchero e sacca fistula, tutti precisamente menzionati) e quelli europei di cui si voleva arrestare l'esportazione (legna, pirite e pece). A completamento della visione metaforica sta infine la figura di un chierico,

---

<sup>207</sup> CURZI, *Allegoria dell'embargo* cit., 1997, p. 6.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>209</sup> G. MARIANI CANOVA, *Venezia 'quasi alterum Byzantium': dai manoscritti miniati 'mediterranei' al legato del cardinale Bessarione*, in *Venise et la Méditerranée*, Atti del convegno, Parigi, Auditorium Colbert, 30-31 ottobre 2008, a cura di S. G. Franchini, G. Ortalli, G. Toscano, Venezia 2011, pp. 13-43: 19-20; EADEM, *Il Liber secretorum fidelium Crucis nella storia della miniatura veneziana*, in *Da Venezia alla Terrasanta* cit., 2013, pp. 69-81: 71-74.

<sup>210</sup> MARIANI CANOVA, *Il Liber secretorum fidelium Crucis* cit., 2013, p. 72.

che suona la tromba e stringe con una fune il sultano d'Egitto, dalle sembianze di un drago. L'episodio è da interpretarsi come una rappresentazione simbolica della vittoria del bene sul male, accompagnata da vari volatili multicolori ad emblema di vigilanza.<sup>211</sup> La pagina seguente, f. 4r (fig. 265), illustra la seconda fase della crociata, quella prettamente bellica. Nel *bas de page* si snoda l'arrivo dei crociati via mare e la cavalleria del sultano che sferra l'attacco, incalzata tuttavia dall'esercito tartaro alleato dei crociati. Il compito salvifico di questi ultimi nella lotta contro gli infedeli è dichiarato dalla presenza di Dio giudice dell'Apocalisse all'interno dell'iniziale I (*In nomine dei...*). Sopra di lui sono posti i simboli dei quattro Evangelisti; sotto si vedono l'agnello mistico ed un fedele con turbante che tenta di arrampicarsi sul tralcio della cornice verso la scena del giudizio. Già nel prototipo marciano l'illustrazione è predisposta con attenzione dall'autore a partire da acute riflessioni teologiche e culturali. Sanudo elabora un peculiare linguaggio formale di timbro bizantino e gotico insieme: i volti delle piccole e raffinate figure sono preparati a verdaccio, secondo la tecnica bizantina, mentre la veste del giovane ecclesiastico a f. 3r richiama quelle vivaci e cortesi dei trovatori descritti nei Canzonieri provenzali esemplati in laguna a fine Duecento, la cui lezione sta certamente a monte di queste prove.

L'alta levatura dei mini dimostra una destinazione ad un pubblico elevato: potrebbe pertanto trattarsi della copia inviata nel 1309 ad Avignone al pontefice Clemente V. Le due miniature di questo primo nucleo costituiscono, nonostante il numero limitato, il punto di partenza iconografico per le seguenti prove, in cui le immagini via via accresciute faranno riferimento ad un analogo impianto compositivo.

Il successo della prima opera incita il Sanudo a riprendere il lavoro: ne scaturisce un'impresa di accresciuta qualità che a partire dal 1318 vede la pubblicazione con il titolo di *Liber secretorum fidelium crucis*. Del *Liber* si conservano più versioni, nelle quali l'autore interviene apportando ampliamenti al testo e sottoponendolo a continui aggiornamenti fino a poco prima della sua morte, avvenuta nel 1343.<sup>212</sup>

La prima redazione è testimoniata nel codice della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. Lat. 2972), offerto a papa Giovanni XXII nel 1321 e caratterizzato da un elevato numero di vignette. La decorazione è opera di un miniatore che usa toni accesi e fondi aurei, che profila le vesti con lievi filettature nere ed accentua la resa plastica dei volti con tocchi di verdaccio. La preziosità dell'illustrazione e della veste codicologica confermano la prestigiosa destinazione papale.<sup>213</sup> Come rileva Mariani Canova, rispetto all'archetipo marciano la

---

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> CURZI, *Allegoria dell'embargo* cit., 1997, p. 5.

<sup>213</sup> CURZI, *Allegoria dell'embargo* cit., 1997, p. 17.

realizzazione appare sì più complessa ma anche meno fresca, nonostante una più o meno simile impronta stilistica: è pertanto complicato capire se si tratti dello stesso maestro attivo a qualche anno di distanza o piuttosto delle diverse inflessioni di una stessa bottega.<sup>214</sup> Sicuramente, sia per la vicenda della donazione papale che per l'analisi stilistica, il codice si data intorno al 1320. L'artefice delle miniature ha ben presente il modello delle *Conditiones* marciane, ma attua sulla base di quello una libera rielaborazione stilistica ed iconografica. I personaggi che animano i *bas de page* sono ancora piccole figure vivaci, ciò che cambia è il numero dei partiti miniati, qui notevolmente accresciuto. In apertura del primo libro, a f. 7v (fig. 266), il miniatore fonde la rappresentazione allegorica dell'embargo e l'attacco armato al sultano in un'unica pagina, ricca peraltro di varianti iconografiche rispetto al codicetto marciano. Il giovane chierico è rimpiazzato da un anziano ecclesiastico dotato di solenni paramenti che pure suona la tromba tenendo al laccio una fiera, quest'ultima però non ha più le sembianze di un drago ma quelle di un animale fantastico mezzo leopardo e mezzo lupo.<sup>215</sup> Completano l'immagine un tartaro, riconoscibile per il peculiare copricapo a pan di zucchero, a cavallo di un leone e nell'atto di attaccare la fiera, piante ed uccelli tipicamente orientali e le derrate di cui vietare il commercio. Lungo il bordo inferiore di f. 14v (fig. 267), che introduce la quinta parte del primo libro, si dà immagine alla drammatica situazione del regno cristiano d'Armenia. La personificazione di quest'ultimo, coronata ed inginocchiata, è stretta tra ben quattro nemici: un leopardo, cioè il sultano; un leone, ovvero i tartari; un serpente che simboleggia i pirati ed un lupo, vale a dire i turchi. Da sinistra si vede arrivare una nave di tartari e di veneziani, con turbante all'orientale, giunti a liberare il re ed il gruppo di prigionieri cristiani di varie razze soggiogati al sultano. Questa nuova vignetta, sapientemente studiata dall'autore del *Liber*, voleva muovere la coscienza del Papa ed offrire un'ulteriore occasione d'attacco nella liberazione dell'Armenia dall'oppressione degli infedeli. La scena propriamente di battaglia è posta a f. 15v., all'inizio del secondo libro (fig. 268). Secondo lo schema già collaudato, sono rappresentati l'arrivo delle navi crociate, lo sbarco dei soldati ed il doppio attacco al sultano. Le osservazioni di Mariani Canova riguardo lo stile di questo miniatore sono a mio avviso pienamente condivisibili: la mano attiva al codice vaticano 2972 si forma sulle esperienze del prototipo, ma dà vita ad un linguaggio formale più robusto e dinamico, in linea con il cambiamento di gusto comune ad alcune prove della miniatura veneziana intorno agli anni Venti legato all'incidenza della coeva arte bolognese.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> MARIANI CANOVA, *Venezia 'quasi alterum Byzantium'* cit., 2011, p. 23.

<sup>215</sup> La duplice natura della bestia può stare a significare il doppio nemico da sconfiggere, sia egiziano che turco, cfr. MARIANI CANOVA, *Il Liber secretorum fidelium Crucis* cit., 2013, p. 75.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 77.



L'illustrazione del terzo libro, originale e pertanto affrancata da riferimenti a schemi precedenti, è ancora più libera: in questa sezione del libro Sanudo spiega come mantenere il possesso della Terrasanta dopo la conquista attraverso il costante esercizio delle armi. A f. 93r (fig. 269), accanto all'iniziale I (*In precedentibus ...*), è rappresentato il Papa in trono nell'atto di predicare ad un gruppo di fedeli seduti a terra. Il margine inferiore è liberamente abitato da gruppi di soldati che si addestrano in vari modi: chi nella lotta, chi nel tiro con l'arco e chi a cavallo. Viene eliminato ogni residuo di fondo oro e le connotazioni paesaggistiche si limitano a minimi dettagli del terreno desertico. La robusta volumetria delle figure dimostra la conoscenza della lezione giottesca, tramandata dalle prove bolognesi del secondo decennio del Trecento ed interpretata in ambiente veneziano con particolare pittoricismo.<sup>217</sup>

Altre prove riccamente miniate della prima stesura del Liber si conservano a Oxford (Bodleian Library, ms. Tanner 190, fig. 270) e a Napoli (Biblioteca Nazionale, ms. v. F. 35). La prima, ritenuta da Cardini<sup>218</sup> pertinente alla seconda versione, fu giustamente ricondotta alla precedente da Degenhart e Schmitt<sup>219</sup> e da Mariani Canova, che inoltre individua in essa l'altra copia consegnata al pontefice nel 1321.<sup>220</sup> La copia partenopea presenta invece miniature limitate e danneggiate. Gran parte sono state asportate in epoca recente e le poche rimanenti sono in cattivo stato, ciononostante la forma e la disposizione delle lacune documentano il medesimo schema del Vat. Lat. 2972. La qualità e la ricchezza del manufatto che conserva anche una delle carte di Pietro Vesconte, suggeriscono che si possa trattare di una delle copie per Roberto d'Angiò, con il quale Sanudo fu in rapporti documentati a partire dal 1325.<sup>221</sup>

Chiudono questa prima serie un ulteriore esemplare alla Vaticana (ms. Vat. Lat. 2971), con disegni tratti dagli originali veneziani da artista francese (esso fu fatto miniare ad Avignone durante il soggiorno del Sanudo presso la corte papale), ed infine due codici più modesti nella scrittura e nell'ornamentazione, ma nel complesso conformi alle copie sin qui elencate: uno alla Marciana (ms. Lat. Z, 410=1654), dove alla miniatura dell'incipit fanno seguito modesti

---

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> F. CARDINI, *Per un'edizione critica del Liber Secretorum Fidelium Crucis di Marin Sanudo il Vecchio*, in "Ricerche Storiche", VI (1976), pp. 191-250: 217.

<sup>219</sup> B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Marino Sanudo und Paolino da Venezia*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIV (1973), pp. 3-137: 22-23.

<sup>220</sup> G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 383-408: 400. Si tratta, come chiarisce Curzi, di una copia della prima versione, integrata successivamente con alcuni inserti della seconda, cfr. CURZI, *Allegoria dell'embargo cit.*, 1997, p. 17 nota 78.

<sup>221</sup> CURZI, *Allegoria dell'embargo cit.*, 1997, p. 17.

disegni a penna e semplici schizzi, ed il D 203 della Biblioteca Ambrosiana di Milano, con miniature realizzate a penna.<sup>222</sup>

Tra il 1330 e il 1334 papa Giovanni XXII spinge Filippo VI re di Francia ad impegnarsi nella partecipazione alla riconquista di Gerusalemme e, come sostiene Mariani Canova, proprio tale circostanza può aver costituito per Sanudo la motivazione per la preparazione di nuove copie del *Liber*, con le quali puntare ad un nuovo rilancio del progetto che sino ad allora era rimasto inascoltato.<sup>223</sup> Le quattro principali trascrizioni della seconda versione dell'opera, curate sia nella grafia che nel confezionamento, sono talmente omogenee tra loro da risultare in alcuni punti quasi sovrapponibili.<sup>224</sup> Tra queste, i due codici di Bruxelles (Biblioteca Reale, mss. 9404-5; 9347-48) appartennero probabilmente a Filippo VI di Francia (in apertura mostrano una lettera di dedizione al sovrano francese). La coppia costituisce l'esempio più bello della serie: i miniatori attivi fanno un uso attento del colore, impiegando una cromia squillante, e rendono le svariate raffigurazioni particolarmente vivaci. Le scene hanno un impianto monumentale, sono curate nel dettaglio, le architetture dipinte sono sempre molto credibili e le vesti contrassegnate da morbidi panneggi. In alcune figure i nimbi sono profilati da piccoli puntini bianchi che ricordano il motivo delle piccole perle poste, come nel reliquiario istriano, a decorazione di molte miniature sotto cristallo. In particolare, il lussuoso ms. 9404-05 è stato di recente oggetto di interessanti riconsiderazioni critiche da parte di Mariani Canova.<sup>225</sup> Il codice contiene l'ultima redazione del *Liber*, che vede l'aggiunta nella terza sezione di un inedito capitolo descrittivo dei castelli di Terrasanta. L'iconografia cui si attinge è, di base, sempre la medesima, sulla quale si innestano nuove varianti. A f. 11v (fig. 271) si svolge la solita allegoria dell'embargo secondo uno schema molto vicino a quello del codice vaticano. Il sacerdote, tuttavia, non lega più a sé il sultano e quest'ultimo è a sua volta diversificato assumendo le fattezze di una bestia dalla testa di leone e dal corpo di lupo. All'inizio del secondo libro, a f. 18r, è ritratta la scena del doppio attacco (fig. 272), mentre all'inizio del primo a f. 12r (fig. 273) sta l'emblematica raffigurazione del Santo Sepolcro in rovina corredata dal Cristo risorto nell'iniziale. Il terzo libro presenta, come anticipato, una digressione sui castelli di Terrasanta, illustrati a f. 139r (fig. 274). L'esposizione prosegue poi con la storia degli europei in tale area geografica; in particolare si dà spazio a f. 73r (fig. 275) all'evocazione dei principali fatti della prima vittoriosa crociata, dalla chiamata di Pietro l'Eremita alla presa di Gerusalemme.

---

<sup>222</sup> Entrambi citati in CURZI, *Allegoria dell'embargo* cit., 1997, p. 17.

<sup>223</sup> MARIANI CANOVA, *Venezia 'quasi alterum Byzantium'* cit., 2011, p. 27.

<sup>224</sup> CURZI, *Allegoria dell'embargo* cit., 1997, p. 17 nota 75.

<sup>225</sup> MARIANI CANOVA, *Il Liber secretorum fidelium Crucis* cit., 2013, pp. 78-80.

Poco più tarda l'altra copia della capitale belga, quasi gemella dell'esemplare appena indagato per ciò che concerne la configurazione illustrativa, ma miniata da una mano più impacciata che rende in maniera leggermente più schematica volti e dettagli (Fig. 15).

Il terzo manoscritto si conserva a Firenze (Biblioteca Riccardiana, ms. 237) e contiene alla fine alcune missive indirizzate a Bertrando del Poggetto datate tra il 1324 ed il 1330, che fanno presupporre una collocazione al 1330 ed una commissione del cardinale francese. Il codice torna oggi ad essere pienamente apprezzabile in seguito al recentissimo restauro promosso dal progetto "Salviamo un codice" della rivista "Alumina". Esposto per tale occasione alla mostra *Miniatura viva* allestita presso la biblioteca fiorentina,<sup>226</sup> ad esso è stato inoltre dedicato un intero volume che ha visto da poco la pubblicazione.<sup>227</sup> L'esemplare è riccamente illustrato e arricchito da un folto gruppo di carte nautiche, alcune del famoso Pietro Vesconte ed altre tratte dall'opera di fra Paolino Minorita *De mapa mundi*.<sup>228</sup> La decorazione prevede numerose iniziali ed un consistente corredo di immagini che si riallacciano strettamente a quanto descritto nel testo, facendo uso di ardite allusioni allegoriche similari a quelle viste negli altri manoscritti tramandanti la seconda edizione del *Liber*. Il codice riccardiano presenta impianto analogo a quello delle prove di Bruxelles: si veda ad esempio l'impaginazione di c. 15v (fig. 277, qui in una suggestiva immagine tratta durante le fasi di restauro), con il *Cristo Giudice* nell'iniziale e sotto la scena di combattimento, ricalcata su modello del più lussuoso manoscritto belga (fig. 272). La declinazione più semplificata con cui sono resi volti e paramenti dei cavalieri (fig. 278) è invece affine al 9347-48, che pure dovrebbe collocarsi tra la fine del terzo decennio e l'inizio del quarto.

Ultima della serie, la copia alla Biblioteca Vaticana (Reg. Lat. 548), che reca a f. 153v. una lettera del Sanudo del 1329 e che Gualdi assegna al 1331.<sup>229</sup> Nel fitto numero di mini le varianti iconografiche rispetto ai tre codici appena considerati sono minime e presuppongono, come accennato, il lavoro di uno stesso maestro.

Chiude infine questa carrellata delle testimonianze stilisticamente più rilevanti della letteratura sanudiana illustrata la *Recuperatio Terrae Sanctae* di Londra (British Library, ms. Add. 27376), la cui ultima lettera contenuta è datata al 1330. Come già osservato da Mariani

---

<sup>226</sup> *Miniatura viva. Codici facsimili, miniatori di oggi*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 31 maggio-26 luglio 2013), a cura di G. Malafarina, Padova 2013.

<sup>227</sup> *Da Venezia alla Terrasanta* cit., 2013. I contributi che all'interno del volume citato si soffermano maggiormente sul manoscritto riccardiano sono G. LAZZI, *Marin Sanudo e il suo sogno*, pp. 43-67 e R. MIRIELLO, *Genesi e vicende di un codice miniato*, pp. 83-95. Gli interventi conservativi sono descritti da M. L. MIGLIORE, *L'intervento di restauro*, pp. 97-108.

<sup>228</sup> LAZZI, *Marin Sanudo e il suo sogno* cit., 2013, p. 45.

<sup>229</sup> F. GUALDI, *Marin Sanudo illustrato*, in "Commentarii", XX (1969), 3, pp. 162-198: 170.

Canova, esso non è più realizzato nel tradizionale “stile Sanudo”, ma impiega un linguaggio di matrice veneziana seppur con influssi bolognesi.<sup>230</sup>

Da questo resoconto emerge chiaramente il quadro di una piacevole “miniatura crociata” promossa dall’acume del patrizio veneziano, che imprime all’illustrazione veneziana di inizio Trecento un nuovo spirito cavalleresco. Come accennato sopra, il gusto cortese con cui il racconto viene delineato è un sicuro retaggio dell’illustrazione dei Canzonieri provenzali di fine Duecento, mentre il linguaggio vivace e narrativo di talune scene deriva molto probabilmente dalla conoscenza della miniatura di storia e d’avventura fiorita nella seconda metà del Duecento a San Giovanni d’Acri.

In tale città, divenuta la capitale del regno di Gerusalemme e centro dei commerci latini dopo la conquista di Gerusalemme nel 1244 da parte dei musulmani, sorse in quel periodo un famoso *scriptorium* ove lavorarono anche artigiani veneziani. Si può anche pensare, come proposto da Mariani Canova,<sup>231</sup> che Marino durante il suo soggiorno a San Giovanni d’Acri (dove Venezia aveva un quartiere e dove il padre intrattene molte relazioni commerciali) avesse potuto sfogliare o forse anche portare con sé a Venezia qualche codice illustrato dello *scriptorium* acridino, che durò sino al 1291 quando San Giovanni cadde in mano ai musulmani. Alcune fonti d’ispirazione potevano essere la famosa Bibbia dell’Arsenal,<sup>232</sup> il cui ciclo di Giosuè presenta un andamento illustrativo che ritroviamo nei nostri mini, o l’*Histoire d’Outremer* di Guglielmo di Tiro, sovente riprodotta nell’atelier di Acri. In particolare l’esemplare oggi a Firenze (Biblioteca Laurenziana, ms. Plut. 61.10), proveniente da San Giovanni, reca a f. 336v una miniatura della stessa mano del maestro attivo per il Sanudo nel *Liber* del 1321, con la rappresentazione della partenza di re Luigi IX per la crociata (Fig. 18). Il codice è scritto di mano francese e illustrato fino a tale carta dal cosiddetto maestro ospitaliere; da lì doveva cominciare la vicenda di re Luigi (1248), ma per una ragione a noi ignota la scrittura si interrompe a quel punto ed è poi ripresa da mano veneziana più tarda. Mariani Canova ne deduce a ragione un arrivo del manoscritto incompleto in laguna, ove venne ultimato a cura di Sanudo o di qualcuno del suo ambiente. In alternativa la studiosa propone che Sanudo stesso lo avesse acquistato qualora non addirittura commissionato nel suo giovanile soggiorno ad Acri nel 1286 e l’avesse poi fatto terminare a Venezia nella scrittura e nell’illustrazione.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> MARIANI CANOVA, *Venezia ‘quasi alterum Byzantium’* cit., 2011, p. 27.

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>232</sup> Parigi, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 5211. Cfr. F. L. BOSSETTO, *Viaggi di artisti veneziani al seguito delle crociate: testimonianze sul ruolo di Cipro nella seconda metà del XIII secolo*, in “Quaderni di storia religiosa”, XII (2006), pp. 181-216.

<sup>233</sup> MARIANI CANOVA, *Venezia ‘quasi alterum Byzantium’* cit., 2011, p. 21.

Della conoscenza da parte di Marin Sanudo della precedente letteratura sulla Terrasanta è del resto più che probabile testimonianza l'esemplare della *Descriptio Terrae Sanctae* oggi a Padova (Biblioteca del Seminario, ms. 74) del domenicano Burcardo di Monte Sion, che reca il diario del viaggio in Terrasanta compiuto dall'autore tra il 1282 e il 1285.<sup>234</sup> La rappresentazione a f. 13v della città di Gerusalemme assediata e vegliata da Cristo (fig. 280), che si affaccia dalla chiesa del Santo sepolcro, è uno degli episodi più belli della miniatura veneziana del primo Trecento realizzata com'è in uno stile in cui una patina alla greca convive con una vivacità tutta gotica. E' corretto ritenere che la mano qui operante sia diversa da quella che lavora per Sanudo e Mariani Canova non esclude che per la raffinatezza dell'esecuzione e la pulizia dell'immagine si tratti dello stesso maestro delle *Conditiones*, operante a qualche distanza di tempo, dopo aver acquistato maggiore saldezza nell'esecuzione.<sup>235</sup>

Il successo che le innovazioni sanudiane dovettero subito raggiungere nella società contemporanea è dimostrato dalla dipendenza nei loro confronti dell'illustrazione apposta a manoscritti di letteratura cavalleresca che nel primo Trecento una colta committenza veneziana fece trascrivere. I maggiori esempi sono costituiti da opere come *Li Fes des Romains* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 293) ed il trattato storico-enciclopedico della *Chronologia magna* composto a Venezia dal frate minore Paolino Veneto, amico del Sanudo, ed ivi fatto decorare nei primi anni '20 (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z 399=1610). Di questo stile si trova traccia anche in un breviario della chiesa di Spalato del 1318 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 6069) e negli atlanti nautici di Pietro Vesconte descritti nel precedente paragrafo. Ma il caso più emblematico è costituito dalla *Conquête di Costantinople* di Geoffroi de Villehardouin oggi a Oxford (Bodleian Library, ms. Laud. Misc. 587). L'illustrazione a f. 1r (fig. 281) è molto affine allo stile dei maestri operanti per Sanudo nella prima redazione del Liber del 1321 e pure la scrittura risulta essere la bastarda impiegata dallo stesso calligrafo che lavora molte volte per il nobile veneziano.<sup>236</sup>

Merito di Sanudo è dunque l'aver portato una ventata di freschezza alla miniatura veneziana dei primi decenni del Trecento, che ben si avverte anche negli armigeri di Montona. Essi sono infatti dotati di una plasticità che, pur richiamando la tradizione bizantina

<sup>234</sup> G. MARIANI CANOVA, *I manoscritti miniati*, in *I manoscritti della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, a cura di A. Donello, G. M. Florio et alii, Firenze, 1998 (Biblioteche ed archivi, 2), pp. XIX-XLV; M. MINAZZATO, voce *Maestro del Sanudo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 662-663; MARIANI CANOVA, *Venezia 'quasi alterum Byzantium'* cit., 2011, pp. 21-22; EADEM, *Il Liber secretorum fidelium Crucis* cit., 2013, p. 74.

<sup>235</sup> MARIANI CANOVA, *Venezia 'quasi alterum Byzantium'* cit., 2011, p. 22.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 25.

di stampo paleologo, è debitrice dell'esperienza sanudiana. Lo spirito cavalleresco che sembrano emanare e la fluidità lineare con la quale sono resi sono tutti elementi tratti da questo nuovo genere di miniatura, che anche il miniatore di Montona sembra conoscere molto bene. L'impostazione fortemente volumetrica dei soldati miniati deriva dalle innovazioni gradualmente apportate nell'illustrazione del *Liber* e dei codici ad esso variamente riconducibili appena presentati.

Dal confronto presente in figura 282 si vede come la gamma cromatica impiegata dal maestro di Montona e lo spessore conferito alle figure dei soldati siano ripresi dall'elegante codice patavino della *Descriptio*. La mano è ovviamente diversa, più svincolata dall'influenza bolognese e sicuramente più tarda.

Anche rispetto agli illustratori dei primi esemplari del *Liber* l'artefice del reliquiario istriano si distingue per una maggiore levatura. Egli dimostra in particolare di possedere una maggior fluidità lineare ed è in grado di articolare i personaggi conferendo loro un saldo plasticismo. L'arco di tempo in cui si trova ad operare è da collocarsi intorno al 1325, poco prima delle prove più tarde e qualitativamente più alte della produzione sanudiana, quali si vedono nel codice 9404-05 di Bruxelles. Quest'ultimo, infatti, è dotato di una struttura formale fattasi più complessa ed i personaggi godono di un particolare espressionismo. Si veda ad esempio la costruzione del Cristo a f. 12r (fig. 283): il volto è finemente costruito per delicate pennellate che si soffermano con un certo calibro sui lineamenti e si fanno più soffuse in corrispondenza della guancia, delicatamente sfumata. Mariani Canova ha recentemente argomentato la vicinanza formale con le figure poste nelle iniziali (fig. 284) di un Corale realizzato per il convento di San Domenico a Venezia, oggi in Biblioteca Correr (ms. Cl. V, 131).<sup>237</sup> Si tratta di un Graduale del proprio del tempo riccamente miniato ed ancor oggi in ottimo stato di conservazione.<sup>238</sup> Esso reca nel *bas de page* del frontespizio le figure del doge Marino Zorzi, nell'atto di offrire alcuni libri, di San Domenico e di un altro frate dell'ordine entro tre medaglioni (fig. 285). Zorzi, morto nel 1312, dispose l'utilizzo delle proprie rendite per la costruzione a Venezia della chiesa e del convento dei predicatori domenicani, che sorsero nel sestiere di Castello. Poiché il testamento del doge non fa alcuna menzione al finanziamento della suppellettile liturgica, si ritiene che il codice sia stato eseguito dopo l'inaugurazione del complesso avvenuta nel 1317. Per ragioni liturgiche il manoscritto si data nella seconda metà del terzo decennio (la festa del *Corpus Domini* è fissata alla feria quinta dopo la SS. Trinità, secondo quanto prescritto dai capitoli generali dell'ordine del 1321-1323, e tra le litanie dei

---

<sup>237</sup> MARIANI CANOVA, *Il Liber secretorum fidelium Crucis* cit., 2013, p. 79.

<sup>238</sup> G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 383-408: 404 (con bibliografia).

santi compare Tommaso d'Aquino, che i domenicani poterono invocare ufficialmente in seguito alle disposizioni dei Capitoli del 1323, 1325 e 1326) e tale collocazione cronologica è confermata dall'analisi del dato stilistico. La decorazione comprende ben ventidue iniziali figurate su fondo in lamina d'oro agli introiti delle principali feste; altre 30 in corrispondenza di antifone, introiti ed altre feste ed infine, all'inizio dei canti, piccoli capilettera su campo esterno blu o filigranate a penna in inchiostro blu e rosso. Sicuramente l'esito più rilevante si coglie nel Cristo risorto in iniziale R (*Resurrexi et adhuc tecum ...*) al principio della Domenica di Pasqua (f. 1r, fig. 287), dove il miniatore dà il meglio di sé nella sapiente articolazione spaziale e nella splendida resa del Cristo. Il confronto più pertinente con il *Cristo* del libro sanudiano di Bruxelles (fig. 283) è quello con l'analogo soggetto posto nell'iniziale figurata D (*Deus in loco sancto suo ...*) a f. 119r (fig. 284), sicuramente impiegato a modello. Coincidono infatti l'allungamento della mano benedicente, la resa fisionomica del volto e la foggia dei capelli, sebbene traspaia dal fine tratteggio del corale veneziano una maggior perizia dell'artefice.

Rispetto al Graduale Correr, del 1327 circa, e al manoscritto belga, di poco successivo ma comunque databile entro la fine degli anni Venti, il maestro di Montona opera in una fase leggermente precedente e collocabile intorno al 1325. Egli infatti si scosta dalle esili figurette delle redazioni del 1321, sviluppando uno stile più sostenuto ed articolato. Gli armigeri che ritrae hanno ancora nell'espressione delle pupille la vivacità cortese dei precedenti "collegi", ma allo stesso tempo sono sottoposti ad un procedimento di lievitazione plastica che li rende più veritieri e sofisticati (fig. 286). La resa minuziosa dell'armatura, i tocchi di biacca che mettono in luce le parti metalliche ed il frastagliato panneggio del manto sono dettagli che nel Graduale di San Domenico verranno portati ad ulteriore maturazione, in chiave più elegantemente paleologa (fig. 287), e con i quali pure l'artefice del codice belga successivamente si destreggia, sebbene in maniera più semplificata (fig. 288).

Per il miniatore del reliquiario istriano si configura dunque un profilo di grande spessore nel panorama della miniatura veneziana di primo Trecento: erede della vivacità della prima produzione sanudiana, egli riesce ad impostare su tale sostrato artistico un accresciuto senso plastico che prelude alla raffinatezza del famoso Maestro del Graduale Correr e agli esiti delle più moderne illustrazioni del *Liber*.

#### **4.7 Dalla fine del terzo decennio agli ultimi esemplari: verso un nuovo plasticismo**

Arriviamo infine a parlare dell'ultima serie di oggetti con miniature sotto cristallo di rocca noti in letteratura, ovvero dei pezzi che testimoniano la fase conclusiva dell'originale tecnica prima della sua caduta in disuso. Tale momento si colloca tra la fine degli anni Venti del Trecento, cui vengono assegnati i più precoci esemplari di Foligno (cat. 23) e di Firenze (cat. 24), memori della tradizione precedente, e la prima metà del quarto decennio. Come si vedrà meglio oltre, a partire dalla prove di Londra (cat. 25) e di Salisburgo (cat. 26) si comincia ad avvertire una rinnovata ricerca di volumetria che di lì a poco raggiungerà il suo apice nei tre splendidi manoscritti per la Basilica di San Marco collegati alla figura di Andrea Dandolo (Venezia, Biblioteca Marciana, Epistolario, ms. Lat. I, 101 = 2260; Evangelionario, ms. Lat. I, 100 = 2089; Messale, ms. Lat. III, 111 = 2116). Gli ultimi manufatti (catt. 27-31), pure precedenti rispetto al prezioso trittico di codici marciani, mostrano non solo di essere parimenti aggiornati su tali nuove soluzioni, ma innestano su simile sostrato culturale alcuni elementi di novità che preannunciano per certi versi gli esiti della miniatura veneziana di fine secolo, interpretata principalmente dalla figura di Giustino del fu Gherardino da Forlì. Per questi ultimi, stilisticamente molto affini e presumibilmente usciti da una medesima bottega, si assume come termine *ante quem* il 1337. A quell'anno la croce di Assisi (cat. 27) risulta già menzionata in un inventario del tesoro francescano, ragion per cui si propone una datazione di poco precedente per tutto il gruppo di opere.

Un grado iniziale di rinnovamento in senso plastico e di parziale distacco dall'influsso bizantineggiante finora risultato preponderante, sebbene mosso di volta in volta da modelli di diversa matrice, si coglie sul finire degli anni '20. Analogamente a quanto appena visto nel reliquiario di Montona (cat. 22), il cui Maestro si distingue tuttavia per la particolare capacità di attingere in maniera personale alle soluzioni della miniatura "sanudiana", i miniatori che alle stesse date si occupano della croce folignate e dell'altare fiorentino si dirigono verso una resa più intima e naturalistica dei personaggi con effetti tuttavia meno preziosi. Gli esiti sortiti dalle due mani non sono omogenei tra loro: se l'artefice coinvolto nella decorazione dell'altare portatile sembra raggiungere livelli qualitativi abbastanza sostenuti, quello della croce si contraddistingue invece per un tocco più grafico e schematico.

La **croce del Museo Diocesano di Foligno**<sup>239</sup> proviene dal Tesoro della Cattedrale di San Feliciano dell'omonima città, di cui costituisce l'esemplare più antico (cat. 23). La stauroteca umbra, nonostante l'aggiunta seicentesca dei putti alati nel piede, si presenta dal

---

<sup>239</sup> Un particolare ringraziamento va al sig. Giovanni Delicati per avermi fornito le splendide immagini della croce da lui effettuate che qui si possono vedere.



punto di vista aurificiario come un esemplare molto raffinato. La peculiarità della decorazione è costituita dal fatto che le miniature sotto cristallo siano singolarmente inserite nel solo nodo di sostegno, alternate a piccole placche triangolari di diaspro.<sup>240</sup> Lo spazio esiguo dei quattro rombi incorniciati da un motivo metallico cordonato permette la raffigurazione dei soli simboli dei quattro *Evangelisti Matteo* (fig. 289), *Marco* (fig. 292), *Luca* (fig. 295) e *Giovanni* (fig. 297), tutti campiti su fondo oro. L'analisi dell'intaglio del cristallo, ed in particolare del profilo gigliato conferito alle estremità, permetteva ad Hahnloser di datare il manufatto al primo quarto del XIV secolo.<sup>241</sup> Una collocazione cronologica più definita si evince dall'analisi dello stile delle miniature.<sup>242</sup> Il confronto più evidente è quello con i simboli degli *Evangelisti* posti nell'altare portatile fiorentino (figg. 290, 293, 296, 298), cui tra poco daremo spazio. Si osservino per esempio le due immagini del leone alato di *San Marco* (figg. 292-293): in entrambi i casi la pennellata è sciolta, sicura e di buona qualità. Attingendo ad una medesima cultura figurativa, i due miniatori raggiungono esiti affini ma non identici principalmente per il diverso livello di qualità che li contraddistingue. Se l'artista dell'altare Pitti si sofferma minuziosamente sulla descrizione di ogni singola ciocca (fig. 293) con un tocco che anticipa le raffinate soluzioni di lì a poco raggiunte nel prezioso *Liber sanudiano* di Bruxelles (fig. 299), la mano che opera nelle pergamene della croce possiede un tratto più impacciato e corsivo e riduce ai minimi termini la resa della criniera individuandola con una semplice serie di trattini paralleli (fig. 292). Le ali dei leoni alati sono però dipinte in maniera pregevole in entrambi i casi, ragion per cui si può ipotizzare una collocazione cronologica pressoché coeva, a cavallo tra secondo e terzo decennio del XIV secolo.<sup>243</sup>

Il maestro della croce di Foligno aveva ben presente quella corrente di semplificazione del linguaggio del Maestro del Gaibana che aveva contraddistinto i Canzonieri veneziani di fine Duecento e che perdurava con un'accezione del tutto originale nelle più volte citate *Cartae Nauticae* di Pietro Vesconte. In particolare il simbolo dell'*Evangelista Marco*, rappresentato nell'angolo in basso a sinistra del *Calendario astronomico di forma circolare* in apertura dell'atlante veneziano (Museo Correr, port. 28), mostra il medesimo espediente del fitto tratteggio ravvicinato per rendere mosso il manto della fiera ed il piumaggio delle ali (fig. 294). Nonostante il cattivo stato di conservazione del manoscritto, è possibile riscontrare le stesse pennellate rapide e compendiarie che rendono la figurazione piatta e bidimensionale,

---

<sup>240</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla tipologia del manufatto rimando alla rispettiva scheda del Catalogo (cat. 23) e alla sezione dedicata del capitolo 3 (pp. ).

<sup>241</sup> HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., 1985, p. 128 n. 146.

<sup>242</sup> L'esame delle microsculture, che probabilmente non dovevano appartenere al nucleo originale della croce, è affrontato nella scheda 23 del Catalogo.

<sup>243</sup> Ho già avuto modo di presentare tale proposta in S. SPIANDORE, *Miniature veneziane sotto cristallo: l'altare portatile di Firenze e la croce di Foligno*, in "Rivista di Storia della miniatura", XVI (2012), pp. 35-45: 41-42.

così come lo è quella della croce di Foligno. L'artefice attivo nella croce umbra è dunque figlio della cultura veneziana dei primi anni Venti, conosce le prove dell'originale bottega delineata nel paragrafo 5 e forse anche le prime vivaci soluzioni della miniatura sanudiana. Allo stesso tempo egli mostra *in nuce* una tendenza che poi avrà ampio seguito col protrarsi dei decenni, ovvero la ricerca di maggiore plasticismo. Tale novità traspare dal modellato soffuso di *san Matteo* (fig. 289), dalla tenue sfumatura della guancia e dalla delicata pienezza del volto, che prelude alle soluzioni adottate con più alta levatura nell'altare, specialmente nell'incarnato della *Vergine col Bambino* (fig. 291).

A riprova della fervida originalità della miniatura veneziana del periodo sta **l'altare portatile conservato al Museo degli Argenti di Firenze (Inv. N. 132)**, più o meno contemporaneo o di poco successivo alla stauroteca umbra, eppure così diverso nell'imprimere una nuova vivace dimensione narrativa sullo sfondo del tradizionale linguaggio alla greca. La decorazione si snoda su tre cornici che circondano la pietra sacra centrale in diaspro rosso.<sup>244</sup> La più interna comprende otto tondi e quattro rombi di diaspro rosso e verde inseriti entro tasselli di madreperla, mentre agli angoli si trovano quattro piccole miniature quadrate ricoperte da cristallo di rocca che raffigurano figure di *sante* a mezzobusto, riconoscibili grazie alle iscrizioni: *Lucia*, (fig. 300), *Caterina* (fig. 301), *Elena* (fig. 302) ed *Agnese* (fig. 303). La cornice centrale, più larga, è costituita da sei comparti rettangolari di diaspro rosso, di diversa grandezza, alternati a miniature sotto cristallo di formato leggermente più grande rispetto alle precedenti. Queste rappresentano agli angoli i simboli dei quattro *Evangelisti* (figg. 290, 293, 296, 298), in alto la *Crocifissione* (fig. 304) e in basso la *Vergine col Bambino tra i santi Pietro e Paolo* (fig. 291). Nella cornice più esterna, infine, si susseguono rombi alternativamente di diaspro e di madreperla, mentre agli angoli si trovano quattro piccoli riquadri sempre in madreperla. Lo stato di conservazione è nel complesso buono e le miniature risultano tutte pienamente leggibili, nonostante alcuni graffi in certi punti del cristallo. Come meglio puntualizzato nella relativa scheda di catalogo, la critica si è espressa in maniera discordante sulla datazione dell'oggetto, parte di essa è tuttavia correttamente orientata ad un'esecuzione tra il 1320 ed il 1330.<sup>245</sup> Questa collocazione cronologica può essere precisata da un'analisi iconografica e stilistica dei mini.<sup>246</sup> Nella *Crocifissione* (fig. 304) Cristo è rappresentato secondo il tipo del *Crocifisso gotico doloroso*.

---

<sup>244</sup> Ringrazio la dott.ssa Antonella Brogioni del Polo Museale Fiorentino che mi ha consentito di fotografare l'altare portatile e di effettuare un attento sopralluogo.

<sup>245</sup> L. MORETTI, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno-30 settembre 1974), a cura di I. Furlan et Alii, Milano 1974, n. 80; HAHNLOSER, BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe* cit., p. 81, n. 10.

<sup>246</sup> SPIANDORE, *Miniature veneziane sotto cristallo* cit., pp. 37-40.

Come mi segnala Valeria Poletto, che ringrazio per l'indicazione, si tratta di un modello iconografico di origine nordica, volto ad esaltare il dolore e insieme l'umanità di Cristo, che ebbe una certa diffusione in pittura a Venezia nei primi due decenni del Trecento.<sup>247</sup> E' presente ad esempio nella splendida *Crocifissione* realizzata dal Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324 oggi nella chiesa serbo-ortodossa di Spalato, in due dossali conservati al Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst di Berlino e al Museo Correr di Venezia (Inv. Cl. I n. 381) attribuiti al Maestro dei dossali veneziani<sup>248</sup> e in una croce opistografa sempre al Correr (Inv. Cl. I n. 1891 e 1891 bis).<sup>249</sup> Nel *recto* di quest'ultima croce, in particolare, la scena è descritta realisticamente, sebbene privata di alcuni dei dettagli più cruenti che facevano parte della cultura figurativa oltremontana (fig. 305). Come nell'altare di Firenze, Cristo ha le braccia allungate e in tensione, con la muscolatura resa in evidenza mediante sottilissimi tratteggi. La testa è leggermente reclinata, il ventre contratto e dal costato sporgente esce un violento fiotto di sangue. Le fitte lumeggiature sono ancora un retaggio tardoduecentesco, mentre il perizoma trasparente è reso con pennellate fluide che rivelano la volumetria degli arti sottostanti. Le due opere sono molto vicine e non vanno collocate oltre la fine del terzo decennio del Trecento: la loro realizzazione infatti ben si spiega nel variegato panorama artistico di inizio secolo, che vede esempi improntati sulla tradizione duecentesca uniti a suggestioni giottesche e d'Oltralpe. Negli anni successivi dominerà invece l'elaborato linguaggio maturo del Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324 che vede uno smorzarsi dell'espressività in favore di un progressivo addolcimento dei tratti.<sup>250</sup> Esaminando lo stile, si nota nelle figure che animano la *Crocifissione* dell'altare (fig. 304) una resa energica e fortemente espressiva: i manti della Vergine e delle pie donne sono bordati da sottili linee di biacca dal profilo spezzato tracciate nervosamente ed i personaggi posti alla sinistra di Cristo comunicano tra loro con sguardi e gesti suggerendo una briosa atmosfera narrativa. Come visto nel precedente paragrafo, la vivacità di racconto aveva iniziato a permeare la miniatura lagunare già a partire della produzione letteraria di Marin Sanudo. Le illustrazioni addotte ai suoi scritti davano immagine, con ritmo disinvolto, al suo

<sup>247</sup> POLETTA, *Alle origini della pittura veneziana* cit., 2009-2010, pp. 68-74. Sull'iconografia cfr. G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte (Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana)", II (1938), pp. 143-261: 195.

<sup>248</sup> POLETTA, *Alle origini della pittura veneziana* cit., 2009-2010, pp. 69-72.

<sup>249</sup> Per la *Crocifissione* di Spalato cfr. C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano, F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 153-201: 165-166; per i due dossali S. BAGNAROL, *Due tavole veneziane del primo Trecento in San Giusto a Trieste*, in "Arte Veneta", LXI (2004), pp. 7-27: 22-23 e nota 19; sulla croce opistografa vedi L. MORETTI, in *Venezia e Bisanzio* cit., n.106; inoltre, per l'intero gruppo, rimando a POLETTA, *Alle origini della pittura veneziana* cit., 2009-2010, pp. 68-74 e nn. 38, 2, 61, 60.

<sup>250</sup> GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni* cit., 2007, pp. 153-177; POLETTA, *Alle origini della pittura veneziana* cit., 2009-2010, p. 75.

progetto di una nuova crociata in Terra Santa e si fondavano su importanti studi storici e scientifici del nobile veneziano e della sua cerchia di uomini. Tra costoro gravitava pure il più volte menzionato Pietro Vesconte, responsabile delle note carte-portolano ornate con simboli degli *Evangelisti* e *Santi*. Le figure dell'atlante al Correr, datato 1318, ed in particolare quelle dipinte agli angoli della carta nautica con il *Mar Nero*, *Mar di Azov* e *Mar di Marmara* (Venezia, Museo Correr, port. 28), mostrano alcune semplificazioni adottate anche dal miniatore del nostro altare. Mi riferisco alle arcate sopracciliari molto marcate, alle pupille a capocchia di spillo rivolte verso lo stesso lato, alle guance segnate da una macchia rossastra e al naso e alla bocca pronunciati del Santo non identificato nell'angolo in alto a destra (fig. 306). Questi caratteri definiscono anche il *san Matteo* di Firenze (fig. 290) nel quale, oltre alla medesima vivacità espressiva, si riscontra un finissimo tratteggio che annulla l'effetto plastico della figura. Nonostante le affinità con l'atlante Correr, la decorazione dell'altare fa trasparire un grado di raffinatezza leggermente superiore volgendo verso una resa più animatamente pittorica e pateticamente espressiva dei personaggi. Questi elementi di novità sono ripresi e sviluppati, con ben più alta capacità tecnica, in un importante codice del primo Trecento veneziano già precedentemente citato, il Graduale per il convento di San Domenico a Venezia (Museo Correr, Cl. V, 131) che si data per considerazioni liturgiche sul finire degli anni Venti.<sup>251</sup> Nelle raffigurazioni della prima sezione del corale (ff. 1r-60v) interviene una personalità protagonista di elevata cultura pittorica: in particolare la *Pentecoste* inserita nell'iniziale istoriata S (*Spiritus Domini replevit*) a f. 59r (fig. 307) dimostra la perizia del maestro nel coniugare un raffinato bizantinismo di stampo paleologo, che traspare dalle preziose lumeggiature delle vesti, con un tentativo di traduzione delle novità giottesche visibile nella nuova articolazione spaziale della scena. La profondità è qui suggerita non solo dalla disposizione degli Apostoli su diversi piani prospettici, ma anche e soprattutto dal complesso edificio architettonico posto sullo sfondo che presenta una trifora trilobata di gusto gotico al centro e ai lati due torrette a tetti spioventi con arcate a tutto sesto. Accostando la *santa Lucia* (fig. 300) dell'altare con la *Vergine* del Graduale (fig. 307) si osserva una certa conformità tra le due per la brillante qualità cromatica e la simile resa dei volti, sebbene sia chiaramente visibile la più coerente volumetria dei panneggi del Graduale rispetto al piatto manto blu della figura dell'altare. Sono perciò propensa ad ipotizzare che l'artefice della

---

<sup>251</sup> G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza 1978, p. 25; EADEM, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia* cit., 1992, p. 404 (con bibliografia); EADEM, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento* cit., 1995, p. 782 e S. DEGAN, *Il Graduale di San Domenico di Castello a Venezia (ms. cl. V, 131): un'opera del maestro del trittico di Santa Chiara e della sua bottega*, tesi di laurea, anno accademico 2006-2007, relatori proff. F. Toniolo e G. Trovabene, Università Ca' Foscari di Venezia.

decorazione del pezzo al Museo degli Argenti si trovi ad operare in un momento successivo alla realizzazione dei portolani Vesconte (1318-1321), poiché egli, nell'attingere alla loro figurazione sintetica, introduce un piglio narrativo originale e innovativo che prelude agli esiti preziosi raggiunti nel Graduale Correr. Che l'artista del manufatto fiorentino fosse già orientato verso i nuovi sviluppi che di lì a poco stavano per maturare nella miniatura lagunare lo testimonia l'anziana e canuta figura di profilo posta all'estremità destra della Crocifissione (fig. 308). La particolare lavorazione del volto, il taglio degli occhi ed il fine trattamento di barba e capelli sono caratteri che già preannunciano soluzioni adottate nelle due ante di trittico a Londra (fig. 309) intorno al 1330 e gli alti risultati del cosiddetto maestro dell'Epistolario marciano (fig. 310).

I primi anni Quaranta del Trecento costituiranno infatti per l'arte dell'illustrazione libraria un momento di esuberante maturazione, nel quale si colloca la commissione di un elegante trittico di codici comprendenti un Epistolario, un Evangelario ed un Messale (Venezia, Biblioteca Marciana, mss. Lat. I, 101 = 2260; Lat. I, 100 = 2089; Lat. III, 111 = 2116). Ben noti in letteratura già nella seconda metà del Novecento,<sup>252</sup> essi sono stati indagati a fondo dagli studi più recenti di Katzenstein, Marcon e Mariani Canova.<sup>253</sup> Per loro è stato ragionevolmente ipotizzato un inquadramento nel fiorentino periodo corrispondente alla fase conclusiva della procuratoria di Andrea Dandolo (1331-1342) o più probabilmente con l'inizio del suo dogado (1343-1354). Egli fece avviare nella basilica marciana una serie di interventi di abbellimento, chiamando le più qualificate maestranze artistiche a Venezia.<sup>254</sup> Tale processo di ammodernamento decorativo non poteva prescindere dalla predisposizione di nuovi libri liturgici: il fatto che i tre manoscritti siano tutti vergati da uno stesso copista permette di considerarli eseguiti prontamente in serie. Montati in preziose legature bizantine

---

<sup>252</sup> P. TOESCA, *Quelques miniatures vénitiennes du XIV siècle*, in "Scriptorium", I (1946-47), pp. 70-74; M. WALCHER CASOTTI, *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo*, Trieste 1962.

<sup>253</sup> R. A. KATZENSTEIN, *Three liturgical manuscripts from San Marco: art and patronage in mid-Trecento Venice*, thesis presented to The Graduate School of Arts and Sciences, Harvard University, 1987; G. MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici marciani*, in G. CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo: dal Graduale tropato del Duecento ai gradualis cinquecenteschi*, I, *Descrizione delle fonti*, Venezia 1990, pp. 151-189: 180-187; S. MARCON, *I codici della liturgia di San Marco*, in CATTIN, *Musica e liturgia* cit., 1990, pp. 191-257: 248-257 nn. 12-14; G. MARIANI CANOVA, *Le miniature medievali*, in *I libri di San Marco. I manoscritti liturgici della basilica marciana*, catalogo della mostra (Venezia, Libreria Sansoviniana, 22 aprile – 30 giugno 1995), a cura di S. Marcon, Venezia 1995, pp. 53-64: 63-64; S. MARCON, *L'Epistolario, l'Evangelario e il Messale. I tre volumi d'apparato e le loro legature bizantine. Due ulteriori legature preziose già del Tesoro*, in *I libri di San Marco* cit., 1995, pp. 127-136.

<sup>254</sup> Giovanni Bonesejna ed altri orafi furono incaricati tra il 1342 e il 1345 di restaurare la pala d'oro, contemporaneamente avvenivano la realizzazione da parte di Paolo Veneziano e figli della pala feriale e la decorazione a mosaico del Battistero. Cfr. MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici marciani* cit., 1990, p. 180.

oggi pure alla Marciana,<sup>255</sup> essi costituiscono forse il vertice della miniatura veneziana trecentesca. Oggi purtroppo il loro stato è pericolosamente compromesso dalla muffa, che non ha fortunatamente intaccato l'oro ed il colore ma ha provocato ingenti danni alla pergamena, nonché in alcuni casi sollevamenti e stacchi della miniatura.

Risente particolarmente di forti problemi di umidità l'**Evangelario marciano** (Lat. I, 100=2089), che inoltre appare considerevolmente mutilo. Le precarie condizioni conservative in cui versa (si veda in particolare f. 1v in figura 311, dove la muffa ha intaccato la quasi totalità del testo) hanno scoraggiato il compimento di una nuova campagna fotografica del codice, per il quale si dispone in gran parte di vecchio materiale in bianco e nero. Anche dalle immagini traspare la ricchezza dell'apparato decorativo, comprensivo di vignette poste in successione all'introito di ciascun Vangelo rappresentanti la *Vita di Cristo* su fondi dalle varie tipologie: in lamina d'oro (f. 71v, fig. 312), a tempera blu con profili in biacca (f. 53r, fig. 313), a *ramages* (f. 47r, fig. 314) o a quadrettature losangate da piccoli motivi floreali quadripetali (f. 54v, fig. 315). Ad esse si accompagnano iniziali ornate di elementi vegetali, animali e figurine umane ed opulenti fregi che corrono lungo tre lati del foglio, che uniti alla vignette conferiscono al manoscritto particolare sontuosità. Le scene cristologiche, che adornano non solo le pagine delle domeniche ma anche quelle dedicate alle feste dei santi, danno immagine ai miracoli compiuti dal Salvatore e alla sua predicazione. Ancora una volta si assiste ad un connubio prettamente veneziano fra tradizione bizantina e novità occidentali: la disposizione degli episodi entro riquadri e non all'interno di iniziali è ispirata alle miniature tabellari tipiche nei manoscritti greci, mentre la scelta di popolare le scene con numerosi personaggi saldamente costruiti deriva dalla conoscenza della lezione giottesca e delle innovazioni volumetriche messe in atto dagli *atelier* miniatori felsinei degli anni Quaranta. Venticinque ritagli e due fogli interi dell'Evangelario si conservano a Berlino (Kupferstichkabinett, invv. 1918-1920; 1922-1945, figg. 316-318),<sup>256</sup> altri cinque appartengono alla collezione Wildenstein esposta a Parigi (Musée Marmottan, invv. 6079-6083, figg. 319-323).<sup>257</sup> Come nel libro dei Vangeli marciano, gli episodi si svolgono entro quinte rocciose con pochi alberi o su sfondi cittadini ed i protagonisti sono analogamente disposti in gruppi compatti attorno alla figura di Cristo. A questi, ben noti alla critica, si sono

---

<sup>255</sup> MARCON, *L'Epistolario, l'Evangelario e il Messale* cit., 1995, pp. 129-130 n. 34; p. 132 n. 36; p. 134 n. 38. La legatura del Messale è stata di recente restaurata ed i risultati dell'intervento pubblicati in: M. L. SEBASTIANI, P. CRISOSTOMI, *Splendore marciano: il restauro della legatura già del codice lat. III, 111 (=2116) della Biblioteca Marciana di Venezia*, Padova 2012.

<sup>256</sup> P. WESCHER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig 1931, pp. 71-72.

<sup>257</sup> M. LEVI D'ANCONA, *Miniature venete nella collezione Wildenstein*, in "Arte veneta", X (1956), pp. 25-36.

aggiunti da poco ulteriori acquisizioni di cui dà notizia Helena Szepe:<sup>258</sup> un ritaglio con *Cristo che si rivolge agli Apostoli* battuto in un'asta Sotheby's del 1986 ed attualmente in collezione privata;<sup>259</sup> un cutting raffigurante *Cristo in preghiera con gli Apostoli* venduto alla Sam Fogg di Londra (fig. 324)<sup>260</sup> ed una pagina a Montreal (The Montreal Museum of Fine Arts, inv. 1947.1371).<sup>261</sup> Quest'ultima, acquisita dall'istituzione canadese dal 1947, ha misure coincidenti con quelle del volume marciano sia per quanto riguarda le dimensioni della pagina (282 x 199 mm) che per l'estensione del testo (135 x 115 mm). La vignetta ritrae *Cristo che si rivolge agli Apostoli* (fig. 325) secondo uno schema più volte impiegato nel corale marciano, e testimoniato anche in due ritagli del Marmottan, che vede Cristo all'estremità sinistra della vignetta ed il gruppo di discepoli di fronte a lui sulla destra. A partire dall'identificazione del contenuto testuale (Lc, 22: 24-30), la studiosa americana deduce che si tratti della pagina dedicata a San Bartolomeo (la cui festa cade il 24 Agosto), effettivamente mancante nell'Epistolario.<sup>262</sup> L'uniformità di stile e di formato di queste miniature staccate conferma anche secondo Szepe la presenza di un'unica mano responsabile dell'illustrazione del manoscritto. Lo stile pregno di bizantinismo ma declinato allo stesso tempo con una sensibilità ormai gotica trae le proprie radici nella lezione del maestro attivo nel Graduale Correr, qui resa in maniera più corsiva ed enfaticamente espressionista. La collocazione agli anni '40 proposta dalla critica trova giustificazione nell'analisi del linguaggio figurativo, che proprio in tale momento si apriva a nuove modernità nel contesto dell'importante rinnovo artistico pensato per la basilica di San Marco. Anche la foggia dei costumi conferma tale datazione: il tipo di scollo usato per la veste del giovinetto a f. 71v (fig. 312), la cintura abbassata ed i lunghi manicotti sono elementi in voga nella moda del quinto decennio.

Come già osservava Mariani Canova, lo splendore dell'oro e l'intensità dei colori conferiscono alla pergamena una lucentezza quasi di smalto e si ha l'impressione che l'illustratore avesse familiarità con la tecnica della miniatura sotto cristallo.<sup>263</sup> L'illustratore dell'Evangelario dovette probabilmente formarsi, a mio avviso, nella bottega che intorno al

<sup>258</sup> H. K. SZEPE, *Doge Andrea Dandolo and Manuscripts Illumination*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola* cit., 2013, pp. 158-162: 158. Ringrazio la professoressa per aver discusso con me le tematiche qui affrontate e per aver condiviso il materiale in suo possesso.

<sup>259</sup> Testo al verso: Gv, 16: 26-28. Venduto per conto di un collezionista privato a Bernard Quaritch, cfr. SOTHEBY'S LONDON, *Western Manuscripts and Miniatures*, asta del 24 giugno 1986, London 1986, p. 19 n. 18; SZEPE, *Doge Andrea Dandolo* cit., p. 158 nota 18.

<sup>260</sup> Testo al verso: Mt, 5: 4-12. London, Sam Fogg Ltd., cat. 12507003. Cfr. SZEPE, *Doge Andrea Dandolo* cit., p. 158 nota 18.

<sup>261</sup> E. LEESIT, *Les manuscrits liturgiques du Moyen Âge: une exposition itinérante*, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1987, pp. 28-29; SZEPE, *Doge Andrea Dandolo* cit., pp. 158-159 e nota 19.

<sup>262</sup> SZEPE, *Doge Andrea Dandolo* cit., p. 159 e nota 20. Una lista dei fogli mancanti dell'Evangelario si trova in S. MARCON, *I codici della liturgia di San Marco*, in CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco* cit., 1990, pp. 191-257: 250.

<sup>263</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici marcani* cit., 1990, p. 180.

1330 si occupa delle miniature poste nel dittichetto di Londra (Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 143-1869) e nei tondi del reliquiario di Salisburgo (Convento di Nonnberg). Il primo oggetto (cat. 25) si compone di due pannelli lignei affiancati e congiunti mediante un paio di cerniere metalliche. Entrambe le ante, rettangolari e terminanti in un frontone triangolare alla sommità, sono impreziosite dalla presenza di sei miniature sotto cristallo di rocca. Le scene raffigurate sono a tematica cristologica: la lettura parte dal *Cristo deriso* (fig. 326) e prosegue con la *Flagellazione* (fig. 327), affiancate nei riquadri rettangolari superiori; mentre in basso si svolgono la *Deposizione* (fig. 328) ed il *Compianto sul Cristo morto* (fig. 329). Quest'ultima scena è leggermente rovinata, sia per l'appannamento del cristallo che per l'alterazione dei colori della miniatura: i manti originariamente blu sono infatti virati verso il nero. Nei timpani all'estremità superiore stanno infine le scene dell'*Ascensione* (fig. 330) e della *Pentecoste* (fig. 331).<sup>264</sup>

Accogliendo la corretta ipotesi formulata da Colding ed in seguito assunta pure da Staub e da Degen,<sup>265</sup> in origine l'oggetto era ideato come un trittico, di cui quelle rimaste sono le ante destra e centrale. A sostegno di tale proposta sta la presenza, lungo la cornice esterna dell'attuale sportello sinistro, di fori e di residui metallici. Inoltre risulta sospetta, in un ciclo dedicato alla *Vita di Cristo*, la mancanza della *Crocifissione* che doveva presumibilmente collocarsi nella terza anta assieme a due ulteriori episodi della *Passione di Cristo* (fig. 332). Nella struttura formale delle scene si avverte un ancor vivo riferimento agli aulici modelli bizantini, ma le figurazioni umane si fanno più saldamente vigorose secondo l'influsso di quel realismo gotico che in quei tempi andava sviluppandosi in ambiente bolognese. La forte enfasi impressa a lineamenti e gesti dei personaggi, l'energica volumetria delle vesti che conferisce animazione ai corpi e l'andamento spezzato degli orli profilati di bianco sono caratteristiche di questa bottega, che qui inizia a muovere i primi passi prima di giungere a completa maturità nell'Evangelionario marciano.

Ad una medesima fase sono da assegnare le miniature poste entro tondi a corredo figurativo di una **tavola** conservata al **monastero di Nonnberg a Salisburgo** che assieme ad

---

<sup>264</sup> Ringrazio la dott.ssa Bryony Bartlett-Rowlings, Assistant Curator della sezione dipinti del V&A Museum, che mi ha disponibilmente assistita nello studio dell'oggetto fornendomi materiale bibliografico e concedendomi l'autorizzazione a scattare le foto qui pubblicate. Gli studi precedenti dedicati all'oggetto londinese presentavano una documentazione fotografica in bianco e nero che non solo non permetteva un'adeguata analisi delle miniature, ma oltretutto non lasciava presagire il loro quasi perfetto stato conservativo.

<sup>265</sup> T. H. COLDING, *Aspects of miniature painting*, Copenhagen 1953, p. 46; B. STAUB, *Zerlegt, neukombiniert, restauriert. Eine venezianische Altartafel der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern*, in "Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", V (1998), pp. 40-59: 56-59; DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, pp. 470-471.



altre due prive di miniature andava a comporre un sontuoso **reliquiario** (cat. 26).<sup>266</sup> Esse rappresentano figure di *Santi* e *vescovi* della diocesi austriaca, ciascuno riconoscibile per l'iscrizione lungo la cornice: *sant'Ermete martire* (*SANTI HERMETIS MARTIRIS*, fig. 333); *santo Stefano protomartire* (*S [AN] C [T] I STEFANI PROTOMARTIRIS*, fig. 334); *Maria Maddalena* (*S [AN] C [T] A MARIA MAGDALENA*, fig. 335), *santa Radegonda* (*SANTE [RADEG] UNDIS REGINE*, fig. 336); *sant'Erentrude* (*SANTE ERNTRUDIS VIRGINIS*, fig. 337); il committente dell'opera *Cesarius*, citato nei documenti di Nonnberg tra il 1321 ed il 1342, nell'atto di presentare l'oggetto (*HOC PATRUIT OPUS CESARIUS P [RE] SPITER*. La seconda parte dell'iscrizione è di difficile decifrazione: *IMUS COS LUNBCH* (?), fig. 338); *san Ruperto vescovo* (*SANTI RUPERTI EPISCOPI*, fig. 339); *san Virgilio vescovo* (*SANTI VIRGILII EPISCOPI*, fig. 340); *san Giovanni Battista* (*S. IOHANES. BAPTISTA*. Gli ultimi quattro segni non sono comprensibili, fig. 341); *san Mattia apostolo* (*SANTI MATHIS APOSTOLI*, fig. 342); *san Matteo evangelista* (*S [ANC] TI MATHEI EVANGELISTE*, fig. 343).

La costruzione delle figure è abbastanza rispondente a quella del codice marciano, anche se meno sostenuta. Nelle prove londinese e salisburghese la mano è meno sicura di quanto risulterà nel posteriore libro dei Vangeli di San Marco, sebbene raggiunga in alcuni punti particolare perizia. È il caso ad esempio del *San Ruperto vescovo* del tondo salisburghese (fig. 339) descritto con una competenza pittorica che già anticipa il rinnovato gusto del Messale marciano (f. 139r, fig. 344).

Il **Messale (Venezia, Biblioteca marciana, ms. Lat. III, 111=2116)** della basilica di San Marco è cronologicamente assai vicino al già visto Evangelionario e appare miniato da maestranze molto affini, eppure già modernamente orientate. Esso costituisce il terzo elemento del trittico liturgico marciano predisposto dal doge Andrea Dandolo assieme ad un Epistolario (Venezia, Biblioteca marciana, ms. Lat. I, 101=2260), meno sfarzoso e caratterizzato da un linguaggio schiettamente bolognese che lo rende pertanto meno rilevante ai fini dei nostri studi (f. 40v, fig. 345). Il libro per la messa è invece contraddistinto da un sistema illustrativo perfettamente conforme a quello dell'Evangelionario poiché reca al principio di ogni celebrazione una vignetta. Le dimensioni dei riquadri variano a seconda dell'importanza della festa e dell'episodio narrato: nelle domeniche si dà immagine alla scena cristologica ricordata nel testo, mentre nel Santorale sono narrati i fatti della passione dei santi

---

<sup>266</sup> Essendo quello di Nonnberg un monastero femminile di clausura, è severamente interdetta ogni ammissione di utenti esterni. Grazie all'intervento della dott.ssa Gerlinde Lerch del *Bundesdenkmalamt* austriaco (l'ufficio nazionale per la salvaguardia dei monumenti), che gentilmente ha preso in carico le mie richieste intercedendo con le suore del convento, è stato possibile richiedere una campagna fotografica delle miniature che qui si pubblica.

di cui si celebra la commemorazione. Nella sezione iniziale dedicata al Proprio del tempo i fregi fogliacei sono molto simili a quelli dell'Evangelario, sebbene più asciutti e con un bestiario più rarefatto; nel Proprio dei Santi essi si fanno più ricercati e compositi, articolandosi in forme geometriche e clipei atti ad ospitare mezzi busti di santi. Come notava Mariani Canova, l'assetto decorativo discende chiaramente dalle formule dell'Evangelario, ma l'esuberanza del prototipo si disperde in favore di soluzioni più disinvolte e diradate.<sup>267</sup> Varia pure la gamma coloristica, che abbraccia tonalità meno squillanti, e nelle figure si stempera la forte tensione espressiva volgendo verso un *ductus* più goticamente narrativo: alle scene corali dei Vangeli subentrano infatti episodi con poche figure portate in primo piano.

L'individuazione di due mani distinte ma appartenenti alla stessa bottega operata da Mariani Canova è sicuramente valida: l'artefice attivo nel Temporale possiede un linguaggio puntualmente ripreso da quello dell'Evangelario e potrebbe trattarsi forse dello stesso maestro, che in questa fase leggermente posteriore ha imparato ad alleggerire certe asperità lineari tipiche del suo stile. A f. 7r (fig. 346) il codice si apre mostrando un'innovativa tipologia di cornice lungo i quattro lati della pagina: formata dall'alternanza di formelle quadrilobe, rombiche e mistilinee, essa presenta una serie di santi a mezzo busto. In basso campeggiano in proporzioni maggiori la *Vergine col Bambino*, *San Marco* e *San Giovanni Evangelista*. Ai quattro angoli sono posti i *simboli degli Evangelisti* e lungo il bordo superiore *Cristo passo* tra la *Vergine* e *San Giovanni*. Verticalmente si affrontano *San Giovanni Battista*, *San Nicola*, *San Giorgio*, *San Teodoro*, *San Pietro*, *San Paolo*, *San Domenico*, *San Francesco*, *San Pietro Martire* e *San Tommaso d'Aquino*, che ben preannunciano il carattere fortemente agiografico della decorazione del corale. Le iniziali A (*Ad te levavi*) ed E (*Excita Domine*) vedono rispettivamente la doppia rappresentazione di re David, giovane e vecchio, nell'atto di porgere l'animula al Salvatore e Cristo benedicente con il libro. Le seguenti vignette illustrano gli episodi evangelici ricordati nelle varie domeniche e le grandi feste cristiane, cui è dato maggiore spazio. Le figure derivano sia per iconografia che per stile da quelle dell'Evangelario, da cui sono perpetuati il solido impianto volumetrico e le ampie vesti sottilmente ornate in corrispondenza delle pieghe (si veda ad esempio la *Natività* a f. 14r e l'*Ascensione* a f. 51v, figg. 347-348). Di notevole importanza, ed emblematiche della maturazione di stile, le rappresentazioni della *Crocifissione* (f. 115, fig. 349) e dell'*Offerta dell'ostia* (f. 116r, fig. 350). Alla prima è riservato lo spazio di un'intera pagina, preziosamente racchiusa da una cornice a profili poligonali con le immagini di profeti, evangelisti e simboli mistici (l'agnello ed il pellicano). Qui si coglie particolarmente la

---

<sup>267</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici marciani* cit., 1990, p. 184.

maturazione del miniatore nella dilatazione dei volumi e nell'addolcimento dei personaggi, resi con pennellate più ampie e distese. L'ambivalente atteggiamento di continuità col linguaggio sin qui delineato, da un lato, e allo stesso tempo di attenzione verso le nuove ricerche naturalistiche che andavano attuandosi in ambito padano, soprattutto bolognese, nel secondo quarto del Trecento è esemplificato nella vignetta dell'*Offerta dell'ostia* (fig. 350). L'episodio sacro dà occasione al miniatore di descrivere minuziosamente una scena di vita contemporanea soffermandosi con particolare attenzione e fedeltà sui dettagli dell'abbigliamento e dell'arredo liturgico.

La seconda mano inizia ad intervenire nella sezione del Santorale, nelle cui vignette si ritraggono fatti delle vite dei Santi, legati soprattutto ai miracoli compiuti o ai martiri subiti. L'illustrazione prevede l'inserimento di poche grandi figure in primo piano dalle quali emergono la ricchezza di invenzioni del miniatore ed il timbro realistico di sapore gotico che lo contraddistingue. L'eleganza e la modernità di tale personalità sono dimostrate nella pagina d'apertura a f. 129r (fig. 351). Egli mantiene il caratteristico fregio abitato, che qui appare tuttavia più studiato e in ordine. In basso trovano posto le figure della *Vergine* e dei santi *Marco* e *Giovanni Battista*, agli angoli i quattro *evangelisti* e tutt'intorno *santi* ed *elementi vegetali*. L'iniziale M (*Michi autem...*) ospita il *Martirio di Sant'Andrea*: il santo è raffigurato, secondo l'iconografia di origine bizantina, legato al crocifisso con una fune che gli stringe tutto il corpo. I personaggi che assistono alla scena indossano abiti e cappelli di fattura tipicamente occidentale che seguono la moda degli anni Quaranta.

La decorazione che segue nel Proprio dei Santi mette l'accento sulle celebrazioni delle figure più care all'ambiente lagunare, come testimoniano le scene del *Miracolo di San Nicola* (f. 130r, fig. 352), il *martirio di santa Lucia* (f. 131r, fig. 353) e la *lotta di san Giorgio contro il drago* (f. 141r, fig. 354). Non mancano riferimenti alla vita degli Apostoli, soprattutto a *san Pietro* (f. 136v, fig. 355) e *san Paolo* (f. 133r, fig. 356), e agli *Evangelisti*: originale in particolare l'immagine di *San Luca intento a dipingere il ritratto della Vergine* (f. 166v, fig. 357). Si dà inoltre risalto alle grandi feste di Cristo e della Vergine inserite nella liturgia del Santorale, come si vede nella *Presentazione al tempio* (f. 135v, fig. 358) e nell'*Annunciazione* (140r, fig. 359).

Nonostante l'intervento di alcuni collaboratori verso la fine del volume,<sup>268</sup> il maestro riesce a fondere il peculiare bizantinismo dell'Evangelario con il gusto bolognese dell'Epistolario

---

<sup>268</sup> Ad esempio nelle vignette con la *Nascita del Battista* a f. 146v, nella *Nascita della Vergine* a f. 159v e nella *Decollazione di santa Caterina* a f. 174v; cfr. MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici* cit., 1990, p. 186.

inaugurando una linea di gusto che nella seconda metà del Trecento sarà portata avanti dal cosiddetto Giustino del fu Gherardino da Forlì.

Nota per aver firmato e datato 1365 il Graduale per la Scuola di Santa Maria della Carità di Venezia (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. II, 119=2426), la figura di tale miniatore ha iniziato ad acquisire spessore in letteratura a partire dal pioneristico studio di Mirella Levi d'Ancona<sup>269</sup> e si è in seguito ulteriormente precisata grazie ad una serie di contributi tra cui quelli di Giordana Mariani Canova,<sup>270</sup> Federica Toniolo<sup>271</sup> e la recente tesi di Francesca Gamba,<sup>272</sup> che hanno riconosciuto la sua mano in alcuni cuttings sparsi in diverse collezioni. La peculiare corrente stilistica che prende avvio nei due codici marciani, successivamente perseguita ed aggiornata in senso gotico da Giustino, appare maggiormente comprensibile alla luce di alcune miniature sotto cristallo realizzate nel quarto decennio del Trecento, nelle quali appaiono alcune soluzioni che fanno capire la successiva evoluzione della miniatura nel terzo quarto del secolo.

Il pezzo storicamente più importante, perché permette di ancorare tutto il gruppo ad una medesima datazione, è la **croce nel Tesoro della Basilica di San Francesco di Assisi** (cat. 27). La sua menzione in un inventario del 1338 consente infatti di stabilire un valido termine *ante quem* per l'oggetto e per tutta la serie ad esso affine.<sup>273</sup> La decorazione miniata coinvolge sia la tabella centrale che il massiccio piede della croce. Quest'ultimo vede l'inserimento di tre slanciate pergamene di forma trapezoidale, campite su fondo oro e contornate da una linea rossa impreziosita da puntini bianchi ravvicinati. Ognuna di esse accoglie una coppia di santi ed è sormontata da corposi fregi fogliacei avviluppati. Nella prima (fig. 360) si incontrano *San Domenico*, con il manto nero e la veste bianca, recante un giglio nella mano destra ed un libro rilegato di rosso nella sinistra. Alla sua destra *San Francesco* con il saio lacerato sul costato che lascia scorgere le stimmate; anch'egli porta nella mano sinistra un libro con la coperta dello stesso colore. La seconda miniatura del piede

---

<sup>269</sup> M. LEVI D'ANCONA, *Giustino del fu Gherardino da Forlì e gli affreschi perduti del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia*, in "Arte Veneta", XXI (1967), pp. 34-44.

<sup>270</sup> G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza 1978, pp. 24-28.

<sup>271</sup> F. TONIOLO, *Due ritagli di Giustino di Gherardino da Forlì al Saint Louis Art Museum*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. Saccomani, Padova 2007, pp. 33-38.

<sup>272</sup> F. GAMBA, *Il cosiddetto Giustino del fu Gherardino da Forlì e i cuttings della Fondazione Giorgio Cini a Venezia*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte, Università degli Studi di Padova, relatrice prof.ssa Federica Toniolo, anno accademico 2013-2014.

<sup>273</sup> La croce è identificabile infatti con quella così descritta al n. 27 dell'inventario del tesoro francescano: "*Item una crux de cristallo, sollempnis et magna cum ymagine Crucifixi ex una parte et ex altera beate Virginis, ornata de argento, cum pede de diaspero et cristallis, cum multis ymaginibus de opere veneto*" (Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, cfr. L. ALESSANDRI, F. PENNACCHI, *Inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi*, Assisi 1920, p. 12). La conferma che si tratti proprio di quell'oggetto giunge dall'analisi di documenti seriori riportati alla scheda n. 27 del presente catalogo, alla quale rimando per ulteriori approfondimenti.

(Fig. 69) vede *San Giovanni Battista*, con la caratteristica pelle di cammello e con l'indice della mano destra puntato al cielo. Nell'altra mano tiene un rotulo svolto su cui si legge l'iscrizione "EGO VOS CLAMA(N)TIS". Egli è accompagnato da *San Giovanni Evangelista* con la veste bianca ed il manto blu pure con un testo rivestito di rosso. L'ultima pergamena della base raffigura infine *San Paolo* con la spada ed un libro, alla sua destra *San Pietro* con le chiavi (fig. 362). Le figure sono ben costruite e godono, come correttamente osservava Giordana Mariani Canova, di "una struttura formale evoluta nella quale un realismo di tempera bolognese si salda ad una scioltezza bizantineggiante con effetti che preludono a quelli dell'Evangelario".<sup>274</sup> L'andamento verticale dei personaggi e la sapiente resa pittorica delle pieghe, quest'ultima evidente nella veste del Battista, mi sembra possano essere visti come precursori degli esiti visibili in un foglio proveniente dalla Mariiegola della scuola di San Giovanni Evangelista oggi a Cleveland (The Cleveland Museum of Art, inv. 59.128, fig. 363).<sup>275</sup> Il maestro attivo nel ritaglio è certamente più tardo e raffinato, forse lo stesso operante nel Santorale del Messale marciano, ma mostra una medesima cultura di fondo basata sull'assimilazione del linguaggio del Graduale Correr.

Il riquadro principale, posto all'intersezione degli assi in cristallo vede ritratta sul *recto* la *Vergine in trono con il Bambino* tra *Santa Caterina* e *San Nicola* (fig. 364). Lo scranno architettonico si compone di un'arcata trilobata, inscritta in frontone cuspidato, da cui scende un drappo a righe verticali azzurre e gialle decorato da motivi di tre puntini e da una scritta orizzontale a caratteri pseudo-cufici. I braccioli del trono fungono da base per due colonnine tortili azzurre con venature bianche a simulare il marmo sormontate da capitelli pseudo-ionici. Su questi poggiano due edicole a bifore ornate alla sommità da gattoni gotici. La costruzione del trono è ben articolata, benché ancora prospetticamente incerta, come sarà anche nelle successive prove del Messale (fig. 355) e del cosiddetto Giustino, in un ritaglio con *Presentazione al tempio* (La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, fig. 366).<sup>276</sup> La Vergine coronata e nimbata è assisa su di un pulvino verde decorato lungo i bordi da motivi imitanti caratteri cufici, che tornano pure nel manto di colore blu. I lineamenti marcati, la posa di

---

<sup>274</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici* cit., 1990, p. 181.

<sup>275</sup> Altri due fogli provenienti della stessa mariiegola si conservano a Parigi (Musée Marmottan, Collection Wildenstein, inv. M. 6098/80) e a Venezia (Fondazione Cini, inv. 22041), cfr. L. HUMPHREY, *The Illumination of Confraternity and Guild Statutes in Venice, ca. 1260-1500: Mariiegola production, iconography and use*, doctoral dissertation, 2007, pp. 356-372 nn. 10.1, 10.2, 10.3 (con ampia bibliografia); EADEM, *Detached manuscripts illuminations from the Scuola di San Giovanni Evangelista of Venice and the confraternity's mariegole in the Archivio di Stato di Venezia*, in *Libri miniati per la chiesa, per la città, per la corte in Europa: lavori in corso*, Atti del Convegno, Padova, 2-4 dicembre 2010, a cura di G. Mariani Canova, A. Perriccioli Saggese, in corso di stampa.

<sup>276</sup> Quest'ultimo è citato in M. BOLLATI, in *Miniature. La Spezia. Museo Civico Amedeo Lia*, a cura di F. Todini, La Spezia 1996 (I cataloghi del Museo Civico Amedeo Lia, 1), pp. 140-142.

profilo e l'ombreggiatura sotto lo zigomo che rende più scarno il volto sono elementi che diventeranno caratteristici nella miniatura lagunare del terzo quarto del secolo, come dimostra un altro cutting, pure attribuibile al cosiddetto Giustino, raffigurante la *Natività della Vergine* in iniziale O (*Odie nata est beata Virgo ...*) conservato in Fondazione Cini (Inv. 22190, fig. 367).<sup>277</sup> Il Bambino è appoggiato sul suo braccio destro e porta una veste rossa profilata di bianco sui polsi, sulle spalle e lungo il bordo inferiore. Egli si volge in direzione della santa alla sua destra, verso cui allunga il braccio per infilarle l'anello al dito indice. Un'iscrizione sopra al nimbo permette di riconoscere in lei *Santa Caterina*, dall'abito scarlatto ed il manto celeste lungo fino a terra. Si tratta perciò della rappresentazione dello *Sposalizio di Santa Caterina*. In posizione a lei simmetrica si trova la figura di *San Nicola*, come indica la scritta, con un manto verde, *omophorion*, mitria e veste bianca.

La stessa mano pesante, ed incline a certe deformazioni espressive dei volti, si occupa della *Crocifissione sul verso* (fig. 368). Questa si imposta sugli stessi modelli giotteschi cui attinge il maestro del Messale (fig. 349), ripresi tuttavia "in chiave più arcaizzante ed acre".<sup>278</sup> In posizione centrale campeggia Cristo crocifisso con gli occhi chiusi e la testa leggermente reclinata verso destra. Il corpo è rigidamente saldato alla croce e dal costato sgorga un fiotto di sangue prontamente raccolto da un angelo. Sotto al ventre rigonfio è annodato un candido perizoma bordato di rosso annodato sul fianco sinistro. Altri due angeli volano sopra la traversa orizzontale della croce, mentre ai lati di Cristo assistono alla scena il gruppo della Vergine svenuta con le pie donne e San Giovanni, circondato da un gruppo di soldati, posti in verticale su due registri.

Ripete le medesime iconografie dell'esemplare assisiato, benché in chiave più semplificata, la **croce** conservata nella **chiesa di Nôtre Dame a Tongeren** (cat. 28), in Belgio. La tabella centrale dell'oggetto, che presenta evidenti integrazioni posteriori nel piede e nella struttura portante,<sup>279</sup> è originale e mantiene le pergamene trecentesche. Esse recano sul *recto* la *Vergine col Bambino* assisa su di un elegante scranno architettonico (manca il riferimento allo Sposalizio mistico di Santa Caterina, fig. 369) e sul *verso* la *Crocifissione* con la Vergine e San Giovanni, epurata dei personaggi accessori (fig. 370). Le caratteristiche stilistiche sono le medesime, in particolare il volto della Vergine presenta affinità con quello nell'*Annunciazione* dell'Evangelionario marciano (f. 64v, fig. 371) per il fare grossolano nella resa dei volti, l'accentuata fisionomia ed i nasi pronunciati e sporgenti. Per il Bambino torna

---

<sup>277</sup> MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale* cit., 1978, pp. 25-26 n. 47; GAMBA, *Il cosiddetto Giustino del fu Gherardino* cit., 2013-2014, pp. 56-59.

<sup>278</sup> MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici* cit., 1990, p. 185.

<sup>279</sup> Per una descrizione dettagliata del pezzo rimando alla scheda n. 28 del presente catalogo.

nuovamente utile il confronto con il ritaglio di Giustino a La Spezia (fig. 366), dove si vede un'analogia tendenza ad insistere sui lineamenti del viso.

L'abbinamento delle due scene diventa una formula decorativa vincente per il periodo, che si ripete pure nella **croce di Erfurt (Tesoro del Duomo di Santa Maria, cat. 29)**. Questa, restaurata nel 2011,<sup>280</sup> prevede un comparto centrale rettangolare in cui ritornano la *Crocifissione* del tipo a tre figure sul *verso* (fig. 372) e la *Vergine col Bambino* sul *recto* (fig. 373). In quest'ultima scena i preziosi dettagli del trono e le caratteristiche di morbidezza e volumetria che emana la veste lasciano presupporre l'intervento di una mano qualitativamente capace. Meno sostenuti gli esiti del *verso*, dove la Vergine assume una deformazione espressiva che poi sarà esasperata nell'*Annunciazione* del Messale marciano (fig. 359).<sup>281</sup>

Nel manufatto tedesco le pergamene non si limitano alla tabella principale, ma coinvolgono anche i partiti inferiori. L'impugnatura cilindrica in cristallo, contiene al proprio interno un'anima di diametro minore interamente rivestita da pergamena, dove trovano posto le figure di *San Pietro* e *San Paolo* (fig. 374). Lo zoccolo in legno dorato della base è inoltre suddiviso in campi rettangolari di diversa grandezza alternativamente riempiti da diaspro, agata e miniature sotto cristallo. Di queste ultime, che in origine dovevano essere quattro, si conserva solo la figura di un pontefice in pluviale e tiara che per l'iscrizione *S [ANCTUS] CLIMĒTUS* si può forse riconoscere in *San Clemente (?)* (fig. 375).

L'ultima **croce** della serie è quella dei **Musei Civici di Udine** (inv. 133, cat. 30), che dal punto di vista della decorazione miniata si può considerare una versione "semplificata" di quelle sin qui elencate. Il settore principale all'incontro dei bracci è infatti costituito da un castone rettangolare, stonato lungo il lato interno superiore, con una pergamena solo sul *recto* dalle dimensioni inferiori rispetto alle precedenti (fig. 376). Essa raffigura la *Vergine* con manto azzurro e il *Bambino* in tunica rossa su fondo oro entro due spesse linee di contorno degli stessi colori delle vesti. Pur nel precario stato di conservazione dell'immagine, che non permette di formulare un giudizio definitivo, l'immagine sembra appartenere alla medesima temperie culturale e derivare, in particolare, dall'analogo soggetto di Tongeren (fig. 369).

Rientrano da ultime in questo raggruppamento le miniature inserite nel lato del *backgammon* della **scacchiera al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. KK 144, cat.**

---

<sup>280</sup> In seguito a tale intervento è stato predisposto per il manufatto un allestimento che non consente di vederne la parte posteriore. Desidero ringraziare il dr. Falko Bornschein della diocesi di Erfurt che mi ha fornito materiale bibliografico e fotografico estremamente utile per l'analisi della croce. Per approfondimenti rimando ancora una volta alla scheda 29 del catalogo.

<sup>281</sup> Levi d'Ancona riconosce in tale vignetta, forse non a torto, l'operato del maestro di Giustino. Cfr. LEVI D'ANCONA, *Giustino del fu Gherardino* cit., 1967, p. 38.

31). I ventiquattro triangoli complessivi che costituiscono le “punte” del gioco<sup>282</sup> ospitano alternativamente miniature a fondo oro protette da lastre di cristallo e tasselli di diaspro rosso. Le dodici pergamene ritraggono un drago, una figura per metà umana e per metà animale, dei viticci, un musico, altri tralci, un soggetto non identificato, un ulteriore drago, una figura umana che alza le mani al cielo, ancora un drago ed infine una figura umana maschile per metà umana e per metà ferina (figg. 377-378). Si tratta di creature fantastiche, che spesso caratterizzavano i racconti della letteratura cavalleresca. L’analisi stilistica dei fregi vegetali e delle figure a sembianza umana consente una datazione alla prima metà del quarto decennio del Trecento: la conformazione dei volti, infatti, risulta confacente soprattutto agli esiti di Assisi (figg. 364, 368) e di Erfurt (fig. 372).

In conclusione, ciò che colpisce, in questa fase finale della miniatura sotto cristallo che precede la caduta in disuso della tecnica, è l’emergere di un più robusto senso dello spazio, unito ad un vivace realismo narrativo di fondo. I personaggi sono contestualizzati entro quinte architettoniche ben congegnate e descritti mediante una forte animazione espressiva. Quest’ultima sfocia per certi versi in un’enfasi espressiva che tradisce un modo di fare grossolano, evidente soprattutto nei nasi e nelle bocche molto pronunciati.

Si fa strada in miniatura, tra 1330 e 1335 circa, una ricerca di movimento e di concitato racconto che dovette influenzare non solo le successive botteghe dedicate all’illustrazione libraria, ma anche altre forme di artigianato artistico.

Dichiarano infatti un’affine temperie culturale gli intagli della cornice lignea atta a custodire il Velo della Veronica nel Tesoro di San Pietro (fig. 379)<sup>283</sup> e gli appena restaurati rilievi fittili del tavoliere viennese ora citato. La donazione del primo dei due oggetti è segnata in un registro della basilica vaticana: tale fonte ricorda che il 9 maggio 1350, anno giubilare, tre nobili veneziani offrirono al capitolo della chiesa la “*pulcherrimam et mirabilem tabulam de cristallo, pulcris laminis argenti deaurati in quodam ligno quadrato manentem*” per preservare la preziosa reliquia.<sup>284</sup> Il fianco destro della cornice è percorso da otto tondi con busti di Santi in legno intagliato sotto lamine di cristallo (fig. 380), la cui dipendenza dalla cultura del Messale marciano era già stata rilevata da Lino Moretti<sup>285</sup> e che alla luce delle immagini presentate non può che essere confermata.

---

<sup>282</sup> Per maggiori dettagli si veda la scheda 31 del catalogo.

<sup>283</sup> L. CARDILLI ALOISI, in *Roma 1300-1875. L’arte negli anni santi*, catalogo della mostra (Roma Palazzo Venezia, 20 dicembre 1984 – 5 aprile 1985), a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Milano 1984, pp. 142-143 n. III.3.3. Ringrazio monsignor Giuseppe Bordin, canonico camerlengo del capitolo di San Pietro in Vaticano, per aver autorizzato ed agevolato l’esame dal vivo del prezioso manufatto.

<sup>284</sup> Per l’intera citazione si veda CARDILLI ALOISI, in *Roma 1300-1875* cit., 1984, pp. 142-143.

<sup>285</sup> L. MORETTI, in *Venezia e Bisanzio* cit., 1974, n. 81.



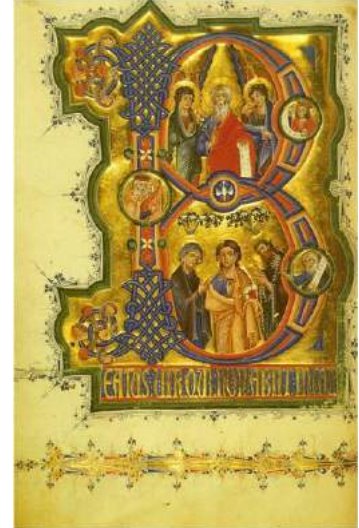
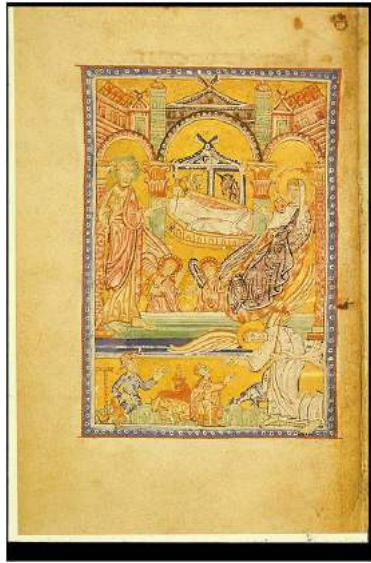
Meritano di essere citate in chiusura le variegate rappresentazioni poste nei riquadri in argilla della scacchiera viennese, maggiormente apprezzabili dopo il recentissimo restauro.<sup>286</sup> Esse attingono ai principali *topoi* della letteratura cortese e cavalleresca e ritraggono un centauro dotato di arco e freccia (fig. 381), due figure che si affrontano (fig. 382), un animale fantastico (drago o basilisco, fig. 383), una ragazza in abito cortese sotto un albero con un falco bianco sulla mano sinistra ed un cane ai propri piedi (fig. 384), un musico nell'atto di suonare un salterio (fig. 385), una donna dai lunghi capelli e con una veste blu (fig. 386), una figura femminile più anziana che ammira la propria immagine riflessa in uno specchio (fig. 387), una danzatrice (o forse l'incostanza secondo l'iconografia giottesca negli affreschi Scrovegni, fig. 388), un'altra donna allo specchio (fig. 389), un mostro fantastico (fig. 390), una ragazza dalla veste a strisce che reca un oggetto non riconoscibile in mano (forse un fuso, fig. 391), un musicista che suona un flauto doppio (fig. 392), un ragazzo che solleva un volatile bianco sul proprio pugno sinistro (fig. 393), un altro giovane che sta leggendo un rotulo (fig. 394) ed infine un uomo dal mantello di pelliccia con un mazzo di fiori in mano (fig. 395).

L'intento è quello di ritrarre, episodi di vita cortese forse emblematici di particolari vizi o virtù,<sup>287</sup> secondo la volumetrica condotta pittorica che abbiamo visto essere in voga a partire dal quarto decennio.

---

<sup>286</sup> Ringrazio il dr. Paulus Rainer del Kunsthistorisches Museum di Vienna ed il restauratore George Prast per avermi fornito tutte le informazioni del restauro nonché le immagini qui pubblicate, che derivano dalla campagna fotografica condotta durante l'intervento conservativo.

<sup>287</sup> Secondo quanto ipotizzato da Degen, il cane sarebbe simbolo di fedeltà, il centauro dell'amor cortese, il basilisco della lussuria e la donna allo specchio della vanità. Cfr. R. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen* cit., 2003, p. 586 e scheda 31 del presente catalogo.



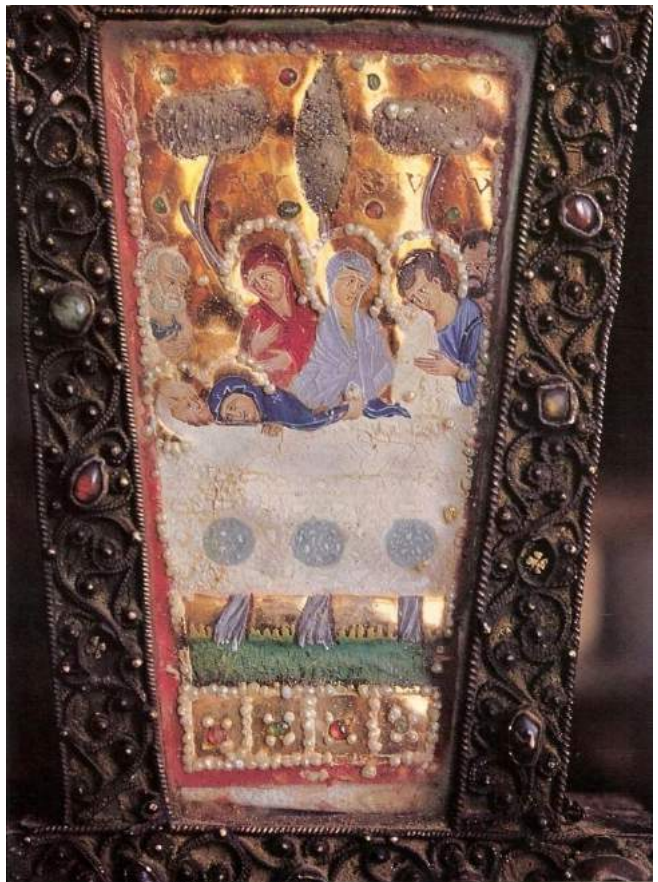
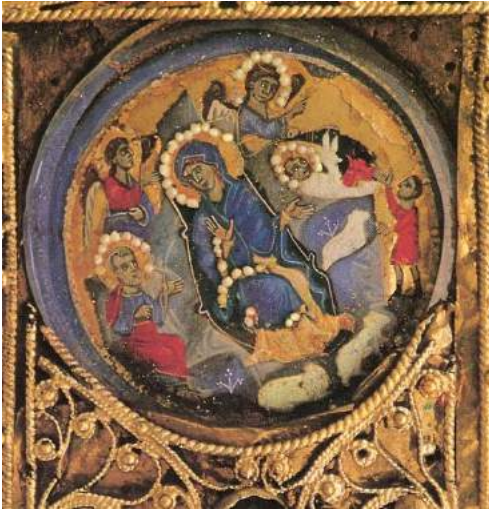
1. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2, *Epistolario*, f. 2v, *Natività*
2. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 1, *Evangelistario*, f. 1v, *Natività e Annuncio ai pastori*
3. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z 506 = 1611, *Tractatus in Evangelium Sancti Marci*, f. 20v, iniziale *E*
4. Ubicazione ignota, già Basilea, collezione Von Hirsch, *Dittico*
5. Lisbona, Museo Gulbenkian, ms. La 222, *Messale di Admont*, f. 202v, iniziale *F*, *Natività, Tronco di Isesse*
6. Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 36.1950, *Salterio*, f. 23v, iniziale *B*, *Trinità e Deesis con Profeti*
- 7-9. Monte Athos, Monastero di San Paolo, *Tavoletta votiva*, intero e particolari del *Cristo Pantocratore* e dei *Dolenti*



10. Kraljevo, Monastero di Zica, *Affresco, Crocifissione*  
11. Londra, Victoria & Albert Museum, National Art Library, ms. Reid 65, *Messale, f. 27r, Crocifissione*  
12. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2, *Epistolario, f. 90v, Sante Vergini*  
13-17. Monte Athos, Monastero di San Paolo, *Dittico, intero e particolari di Annunciazione, Natività, Battesimo e Resurrezione di Lazzaro*



- 18-21. Monte Athos, Monastero di San Paolo, *Dittico*, particolari di *Entrata in Gerusalemme*, *Ascensione*, *Pentecoste*, *Evangelisti* entro losanghe  
22. Monte Athos, Monastero di San Paolo, *Croce "a gocce"*, particolare dell'*Annunciazione*  
23. Monte Athos, Monastero di Chilandar, *Dittico*, particolare dell'*Annunciazione*



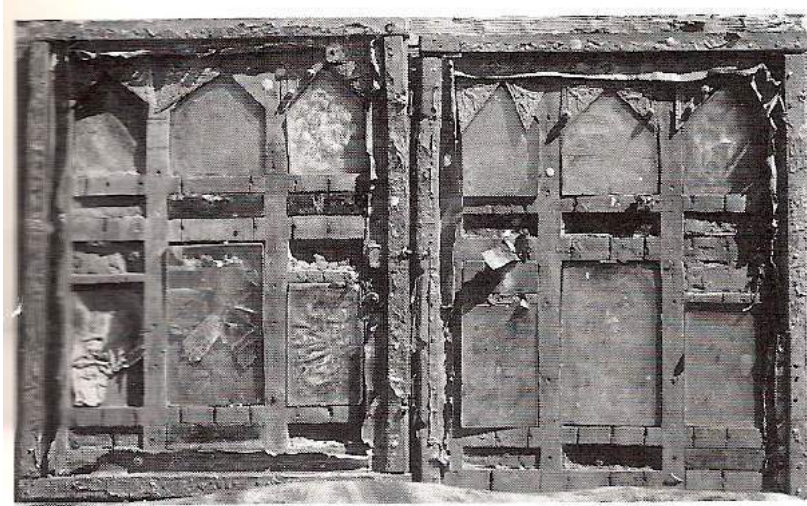
24. Monte Athos, Monastero di Chilandar, *Dittico*, particolare della *Natività*

25. Berna, Museo Storico, *Dittico*, particolare della *Natività*

26-27. Monte Athos, Monastero di San Paolo, *Croce "a gocce"*, intero e particolare del *Compianto sul Cristo morto*

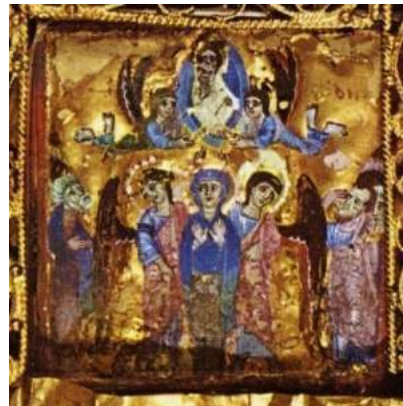
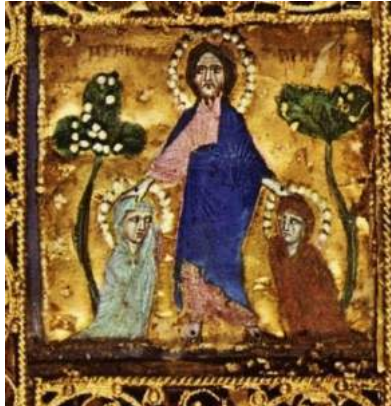
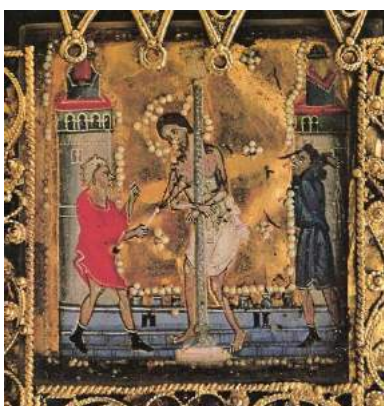
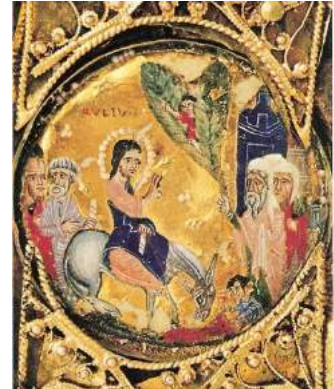
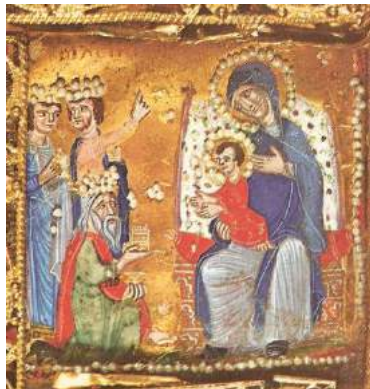
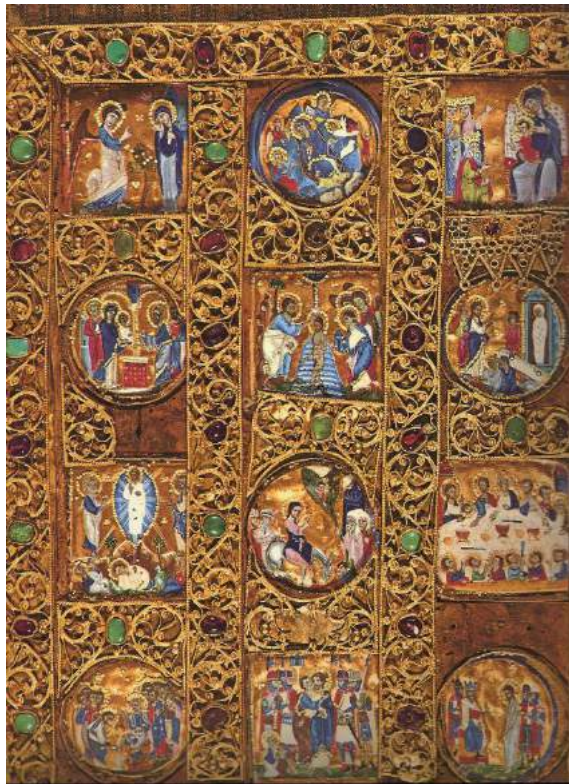


28-30. Monte Athos, Monastero di San Paolo, Croce "a gocce", particolari di *Discesa al Limbo*, *Battesimo* e *Crocifissione*



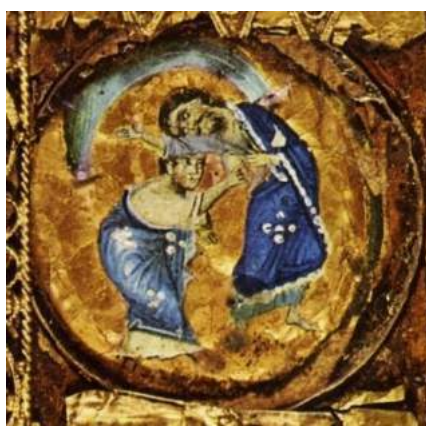
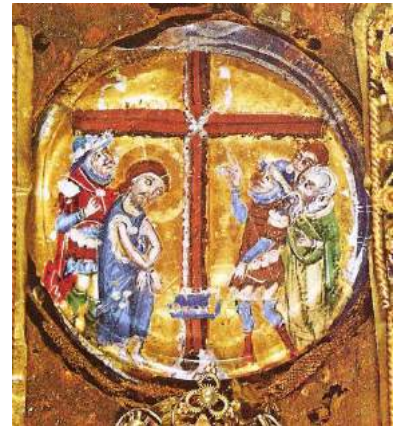
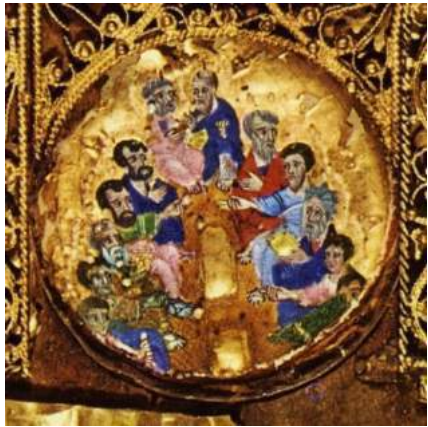
31. Ubicazione incerta, già Ianache (Georgia), chiesa parrocchiale, *Dittico*

32-33. Mestia (Georgia), Museo Statale di Storia ed Etnografia della Svanezia, Croce "a gocce", intero e particolare della *Deposizione*



34-41. Monte Athos, Monastero di Chilandar, *Dittico*, anta sinistra, anta destra e particolari di *Annunciazione*, *Presentazione ai Magi*, *Entrata in Gerusalemme*, *Flagellazione*, *Apparizione alle pie donne*, *Ascensione*





42-50. Monte Athos, Monastero di Chilandar, *Dittico*, particolari di *Pentecoste*, *Derisione di Cristo*, *Esaltazione della croce*, *Crocifissione*, *Deposizione*, *Pie donne al sepolcro*, *Cristo al Limbo*, *Incredulità di Tommaso*, *Missione ai discepoli*



51. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2, *Epistolario*, f. 48v, *Pie donne al sepolcro*  
 52. Sinai (Egitto), Monastero di Santa Caterina, *Doppia icona della Crocifissione e dell'Anastasis, recto*  
 53-58. Monte Athos, Monastero di Chilandar, *Dittico*, particolari di *Natività, Presentazione al tempio, Battesimo di Cristo, Trasfigurazione, Resurrezione di Lazzaro, Ultima Cena*



59-61. Monte Athos, Monastero di Chilandar, *Dittico*, particolari di *Lavanda dei piedi*, *Tradimento di Giuda*, *Gesù davanti a Erode*

62. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo XXV.3, *Supplicationes Variæ*, particolare della *Trasfigurazione*

63. Celano (L'Aquila), Museo d'arte sacra della Marsica, *Trittico d'Alba Fucense*, anta destra, particolare



64-68. Celano (L'Aquila), Museo d'arte sacra della Marsica, *Trittico d'Alba Fucense*, particolari della *Vergine col Bambino*, un *Arcangelo*, la *Vergine* ed un *Angelo*, *Sante Margherita e Lucia*, *Trasfigurazione*

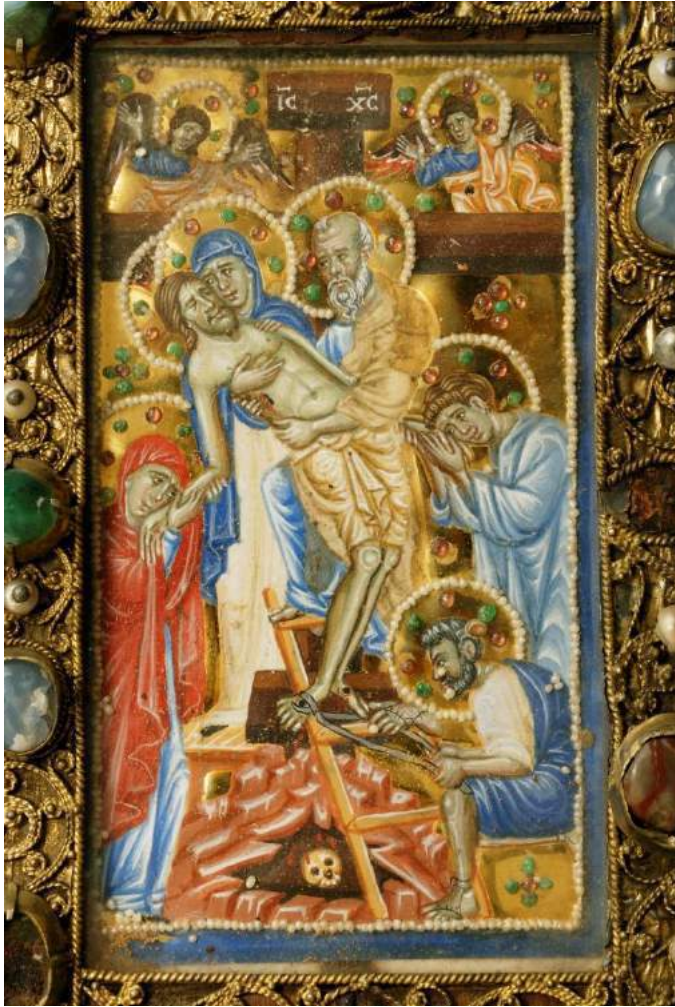


69-70. Ubicazione ignota, già Roma, collezione Schiff Giorgini, *Due ante di trittico*  
 71. Madrid, Thyssen Bornemisza Collection, *Tavola dipinta, Crocifissione*  
 72. Padova, chiesa di Santa Sofia, *Affresco, Vergine col bambino*



73. Padova, chiesa di San Benedetto, *Affresco, Depositione*

74-75. Berna, Museo Storico, *Dittico*, particolari dell'Ascensione e dell'Incredulità di Tommaso



76. Berna, Museo Storico, *Dittico*, particolare della *Deposizione*

77. Maidstone, Maidstone Museum and Bently Art Gallery, *Tavola dipinta*, *Deposizione*

78-79. Parigi, Bibliothèque Nationale, Frammenti di Antifonario, f. 30, iniziale *D* con *Cristo benedicente* e *San Giovanni*; iniziale *B* con *Cristo benedicente* e re  *Davide*



80. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. NAL 2557, *Frammenti di Antifonario*, f. 30, iniziale P con *Dio padre parla a Giuda Maccabeo*

81. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Lat. 5232, *Canzoniere provenzale A*, f. 11r, iniziare con ritratto di un poeta

82-85. Atri, Museo Capitolare, *Croce reliquiario*, particolari del *Cristo benedicente*, della *Vergine*, di *San Giovanni* e di *San Francesco*





86. Atri, Museo Capitolare, *Croce reliquiario*, particolare del comparto centrale con reliquie della Vera Croce e quattro Angeli

87. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, *Croce reliquiario*, particolare della *Crocifissione*



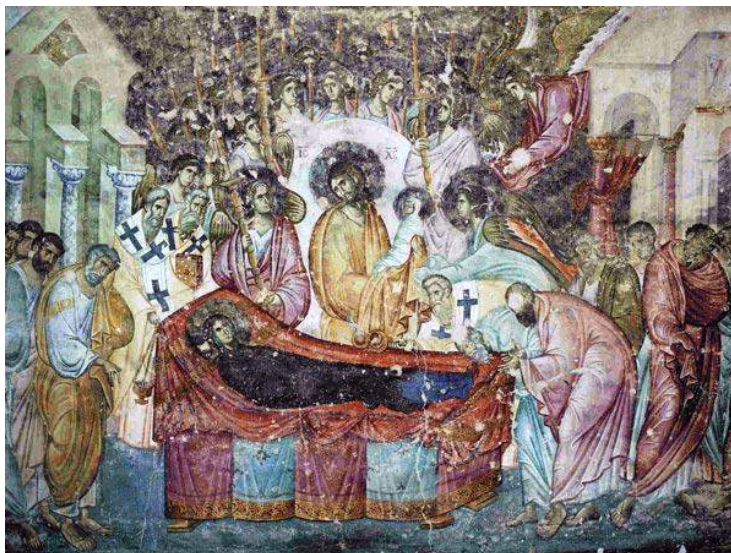
88-94. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, *Croce reliquiario*, particolari dell'Assunzione della Vergine, degli Evangelisti Matteo e Luca, San Francesco, della teca centrale con reliquie della Vera Croce, Angeli e i due dolenti (con dettaglio della Vergine) e dell'Ascensione di Cristo



95-97. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, *Croce reliquiario*, particolari degli *Evangelisti Marco e Giovanni* e di *Sant'Antonio*



98-100. Offida, Chiesa di Sant'Agostino, *Croce reliquiario, recto, verso* e particolare della teca centrale con reliquie della Vera Croce, *Angeli* e i due *dolenti*  
 101. Vodnjan/Dignano (Istria), Chiesa di San Biagio, *Reliquiario*, particolare degli *Apostoli*



102. Vodnjan/Dignano (Istria), Chiesa di San Biagio, *Reliquiario*, particolare dell'apostolo Matteo

103. Sopočani, Chiesa della Santa Trinità, *Affresco*, particolare della *Dormitio Virginis*

104-107. Gazzada (Varese), Collezione Cagnola, *Croce opistografa*, *recto*, *verso* e particolari dei tabelloni con i *dolenti*



- 108-109. Milano, Chiesa di Sant'Eustorgio, *Croce dipinta*, intero e particolare del volto di *Cristo*  
110. Madrid, Collezione Thyssen Bornemisza, *Tavola dipinta*, *Crocifissione*  
111. Venezia, Chiesa dei Frari, *Croce dipinta*, intero

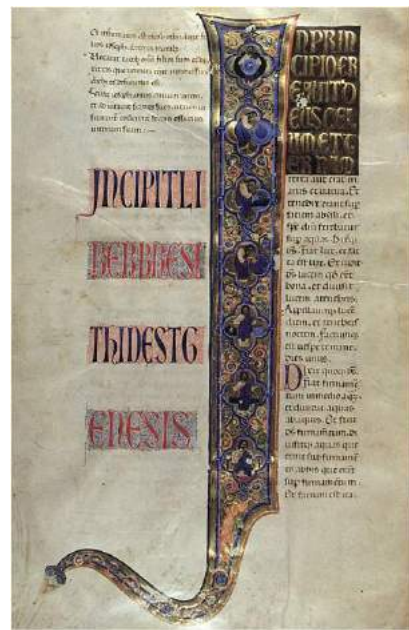


- 112. Collezione privata, *Tavoletta dipinta con Crocifissione e San Francesco*
- 113. Gerona, Biblioteca Capitolare della Cattedrale, ms. 10, *Bibbia vulgata (Bibbia di Carlo V)*
- 114. Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 346, *Salterio*, f. 13v, *Crocifissione*
- 115. Los Angeles, The Paul Getty Museum, ms. Ludwig VI 6, 83.MH.89, *Antifonario*, f. 2r, iniziale A, *Cristo in trono con angeli*



116. Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 18, *Biblia sacra*, f. 1v, iniziale *I* con scene della *Creazione*, della *Genesis* e dell'*Esodo* e busti di personaggi non identificabili  
 117-120. Bari, Tesoro della Basilica di San Nicola, *Reliquiario*, particolari delle miniature del piede con *elementi vegetali* e figure di *volatili*



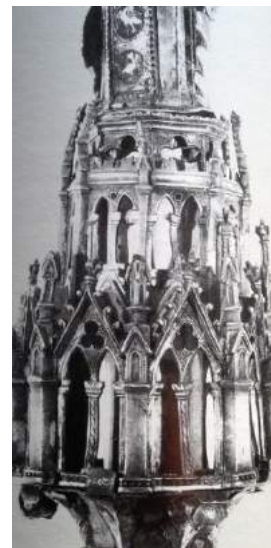


121-122. Bari, Tesoro della Basilica di San Nicola, *Reliquiario*, particolari delle miniature del vertice con *elementi vegetali* e figure di *volatili*

123. Venezia, Tesoro della Basilica di San Marco, *Candeliere*, particolare del piede

124. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I, 1 = 2108, *Bibbia*, f. 1r, iniziale *I* con scene della *Creazione*

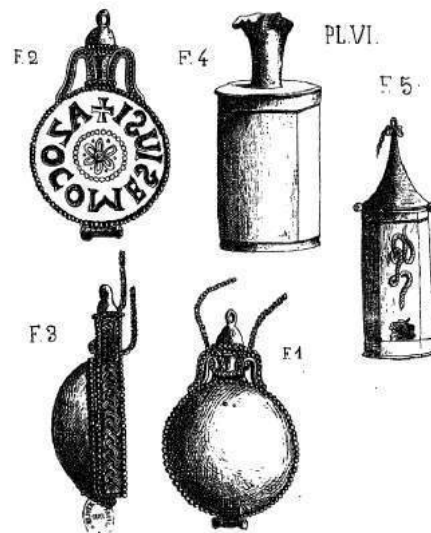
125-126. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I, 3 = 2110, *Bibbia*, f. 257r, iniziale *A* con *Giuditta*; f. 26v, iniziale *B* con Cristo benedicente e re Davide



127. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III, 98 = 2427, *Omeliario*, f. 160r, iniziale decorata *B*  
 128. Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 74, *Descriptio Terrae Sanctae*, f. 1r, fregio sul *bas de page*  
 129. Charroux, Abbaye de Saint Sauveur, *Reliquiario*, particolare  
 130. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, *Pastorale*, particolare  
 131. Londra, Victoria & Albert Museum, *Ostensorio*  
 132. La Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni, *Ostensorio*  
 133. Venezia, Basilica di San Marco, *Portale di Sant'Alipio*, particolare



- 134-135. Charroux, Abbaye de Saint Sauveur, *Reliquario*, particolari di due miniature con lacerti di una figura umana e brandelli di panneggio
- 136-139. Charroux, Abbaye de Saint Sauveur, *Reliquario*, particolari degli smalti con l'Arcangelo Gabriele, la Vergine Annunciata, la Vergine col Bambino e Cristo risorto
140. Londra, British Museum, *Reliquario di Thomas Becket*
141. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, *Pastorale di San Galgano*, particolare



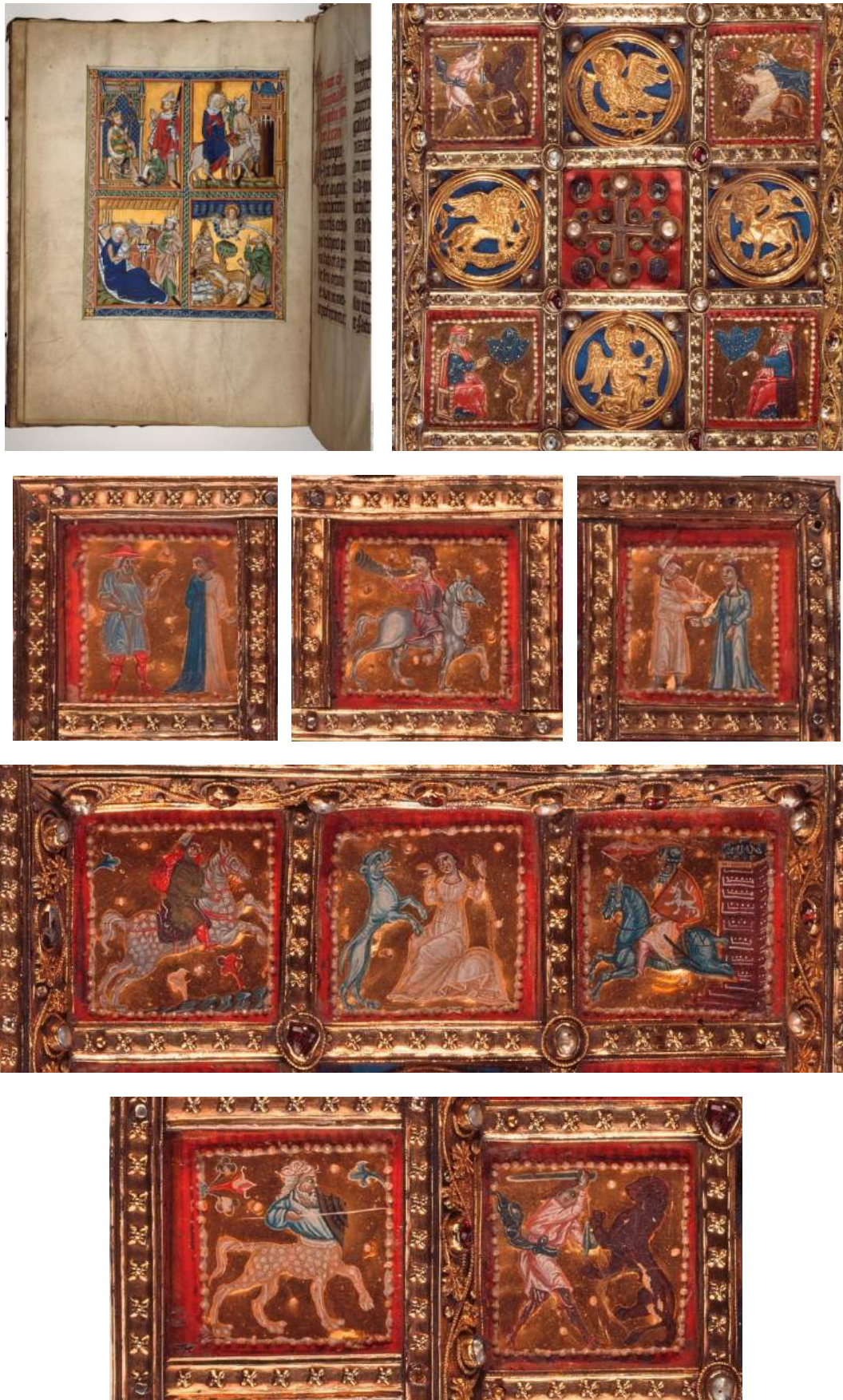
142-143. Charroux, Abbaye de Saint Sauveur, *Reliquiario*, particolari del piede in *opus duplex*

144. Pistoia, Museo Capitolare, *Croce di Sant'Atto*, particolare del piede

145. Praga, Tesoro del Duomo, *Reliquiario di San Nicola*, particolare del piede

146. Londra, Victoria & Albert Museum, *Fibula*

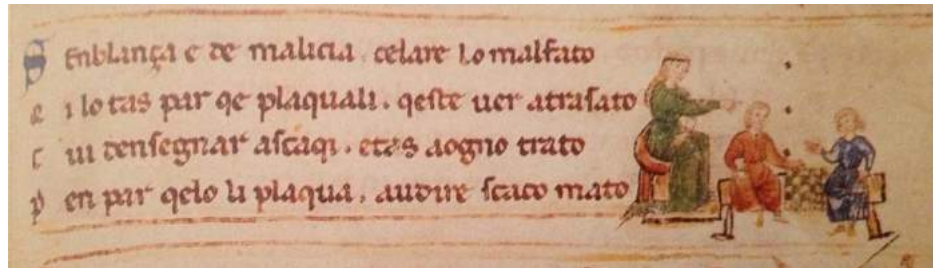
147. Disegno degli oggetti rinvenuti assieme al reliquiario nella medesima cassetta lignea, da Brouillet, 1857, p. 217



148-154. Berlino, Kunstgewerbemuseum, *Vangelo Plenario di Ottone il Mite e relativa sovracoperta*, particolari dell'illustrazione del codice e della legatura



155-158. Berlino, Kunstgewerbemuseum, *Coperta di codice*, particolari della decorazione miniata  
247



- 159-161. Berlino, Kunstgewerbemuseum, *Coperta di codice*, particolari della decorazione miniata  
 162. Berlino, Staatsbibliothek, ms. Hamilton 390 (ex Saibante), *Codice miscellaneo*, f. 104r, particolare con scena di gioco a scacchi  
 163-164. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. Lat. 5232, *Canzoniere provenzale A*, f. 172r, *Bartolomeo Zorzi in prigione*; f. 167v, *la contessa de Dia*  
 165. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I, 3 = 2110, *Bibbia*, f. 26v, iniziale *B* con Cristo benedicente e re Davide  
 166-167. Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 12473, *Canzoniere provenzale K*, f. 1r, *Peire d'Alverne*; f. 82r, *Bartolomeo Zorzi*  
 168. Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 854, *Canzoniere provenzale I*, f. 98v, *Bartolomeo Zorzi*  
 169. Verona, Biblioteca Capitolare, ms. DVIII, 387, *Trésor di Brunetto Latini*, f. 26v, *la contessa de Dia*



- 170-172. New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 819, *Canzoniere N*, f. 71v, *Riçard de Barbasil e la sua amata*; f. 189r, *Giraut de Burnel e la sua amata*, f. 63v, *Folchetto di Marsiglia e la sua amata*
173. Collezione privata, *Antifonario di San Marco*, f. 16r, *Profeta*; New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 819, *Canzoniere N*, f. 111v, *Gan Selm faidit*
174. Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2, *Epistolario*, f. 90v, *le Sante Vergini*
175. Berlino, Kunstgewerbemuseum, *Coperta di codice*, particolare di un *musico che suona per una dama di corte*
176. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. Lat. 5232, *Canzoniere provenzale A*, f. 168v, *na Castelloza e un giovane*
177. Berlino, Kunstgewerbemuseum, *Coperta di codice*, particolare di *donna assalita da una belva*
178. New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 819, *Canzoniere N*, f. 189v, *Giraut de Burnel di fronte a una regina*







183-184. Lisbona, Museu Nacional de Arte Antigua, *Croce*, particolari della tabella centrale, *Crocifissione* e *Cristo in mandorla sorretto da quattro angeli*

185-186. Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, *Croce*, *Crocifissione* e *Dormizione di Maria*

187-189. San Candido, Museo della Collegiata, *Croce*, particolari



190-193. San Candido, Museo della Collegiata, *Croce*, particolari della teca centrale con *Crocifissione* e capsella reliquiaria e del piede con i *santi Bartolomeo e Giacomo; Nicola e Andrea*



194. San Candido, Museo della Collegiata, *Croce*, particolare del piede con *sant'Agnese e santa Caterina*  
 195. Cividale del Friuli, Museo archeologico Nazionale, ms. LXXXVI, *Messale*, f. 166v, *Crocifissione*  
 196. Lisbona, Museo Calouste Gulbenkian, ms. La 222, *Messale di Admont*, f. 118v, *Crocifissione*  
 197. Venezia, Biblioteca Correr, ms. Cl. IV, 83, *Mariogola della Scuola Grande di San Marco*, *San Marco benedice i confratelli*  
 198-201. Trogir/Traù, Tesoro della Cattedrale, *Mitria*, particolari dei tondi con *San Marco e San Matteo* (prima del restauro), *San Luca e Cristo benedicente* (dopo il restauro)



202. Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra, *Croce*, particolare della teca centrale con *Crocifissione*  
 203-208. Allariz, Real Monasterio de Santa Clara, *Croce*, particolari della teca centrale con *Vergine col Bambino*, *Santo francescano* e *Cristo crocifisso a fusione*, i due *dolenti*, *figure decorative*, *Angeli* e *piede con Crocifissione e santi*



209-214. Allariz, Real Monasterio de Santa Clara, *Croce*, particolari della *Crocifissione*, dell'*Ascensione* originaria, dell'aspetto originario del lato del piede con *Ascensione* e *Santi* (da Juaristi, 1933, tav. XIII) e con la *Trasfigurazione* e santi (da Ross, 1933, p. 59) ed aspetto attuale

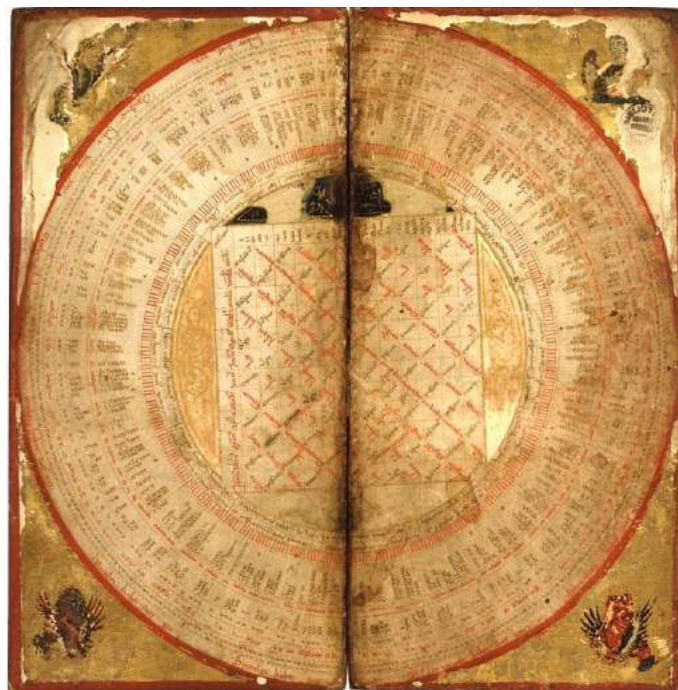


215-221. Mdina (Malta), Museo della Cattedrale, *Altare portatile*, particolari della *Presentazione al Tempio*, *Annunciazione*, *Crocifissione*, *Natività* e gli Apostoli *Andrea*, *Giacomo*, *Pietro*



222-228. Mdina (Malta), Museo della Cattedrale, *Altare portatile*, particolari degli Apostoli Filippo, Paolo, Bartolomeo, degli Evangelisti Matteo, Luca, Giovanni e della Vergine col Bambino

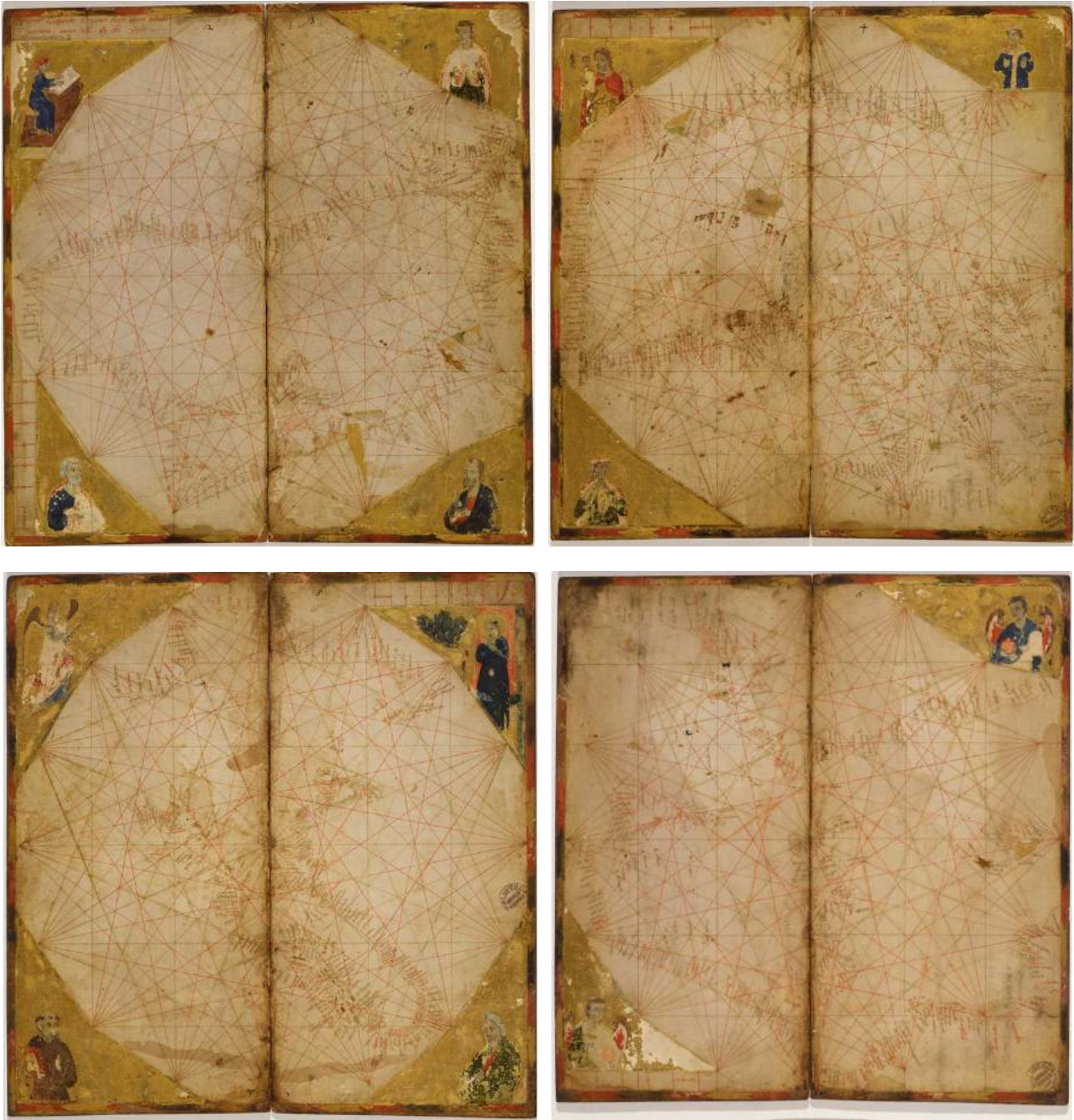




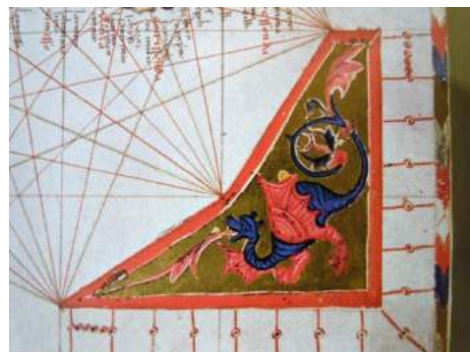
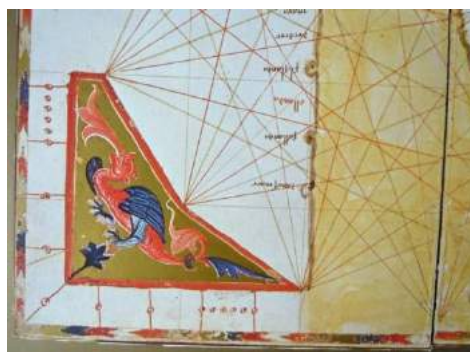
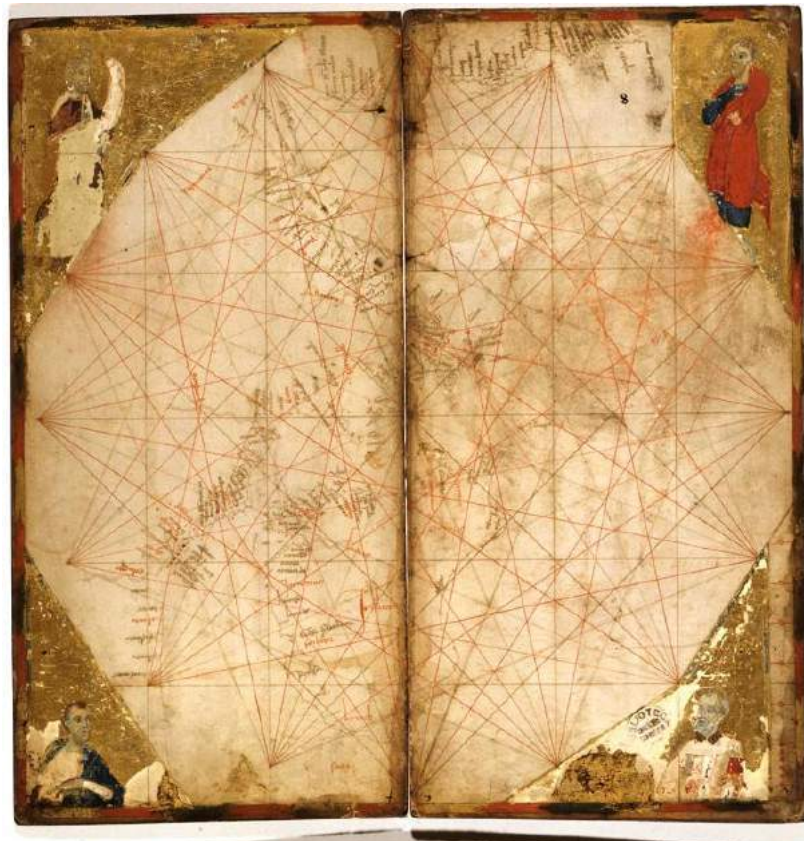
229; 231. Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1601, *Codice miscellaneo*, f. 1r, *Crocifissione*; f. 167v, iniziale *M*, *San Bernardo*

230. Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1601, *Codice miscellaneo*, f. 5r, iniziale *D*, *Cristo e due dottori della legge*; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. Lat. 5232, *Canzoniere provenzale A*, f. 167v, *la contessa de Dia*

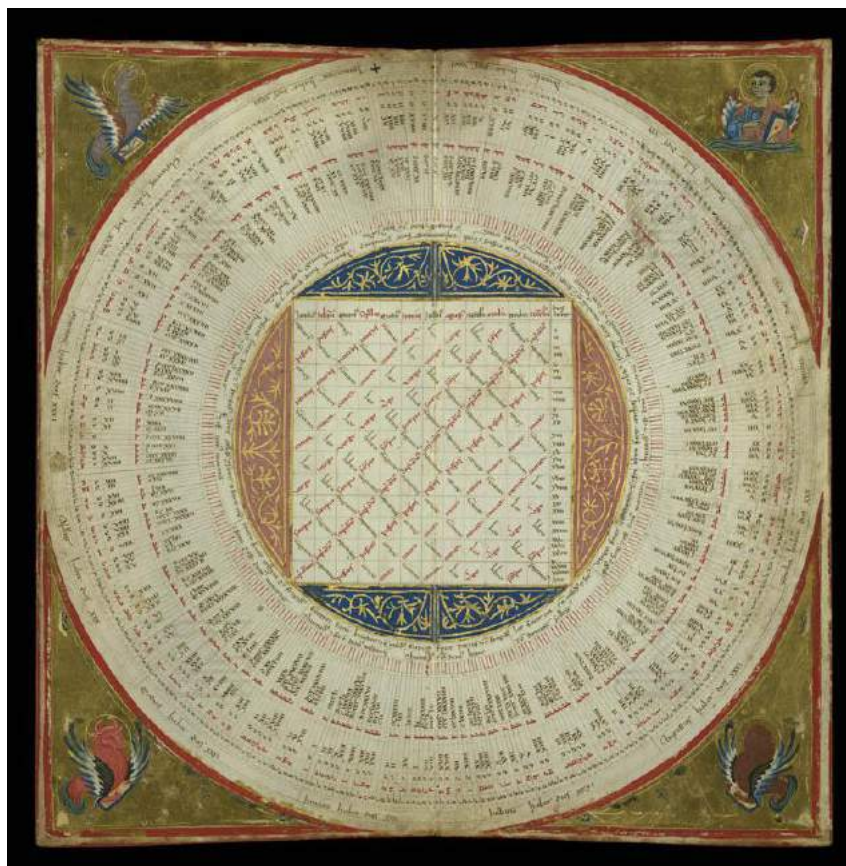
232. Venezia, Biblioteca Correr, port. 28, *Atlante Nautico*, *Calendario astronomico circolare* con i simboli degli *Evangelisti* agli angoli



233-236. Venezia, Biblioteca Correr, port. 28, *Atlante Nautico*, *Carta nautica del Mar Nero, Mar di Azov e mar di Marmara con Pietro Vesconte, Pietro, Paolo ed un altro santo agli angoli*; *Carta nautica dell'Egeo e del Mediterraneo orientale con San Cristoforo e due sante coronate agli angoli*; *Carta nautica del Mediterraneo centrale con Annunciazione, San Francesco ed un profeta*; *Carta nautica del Mediterraneo centrale con due Arcangeli*

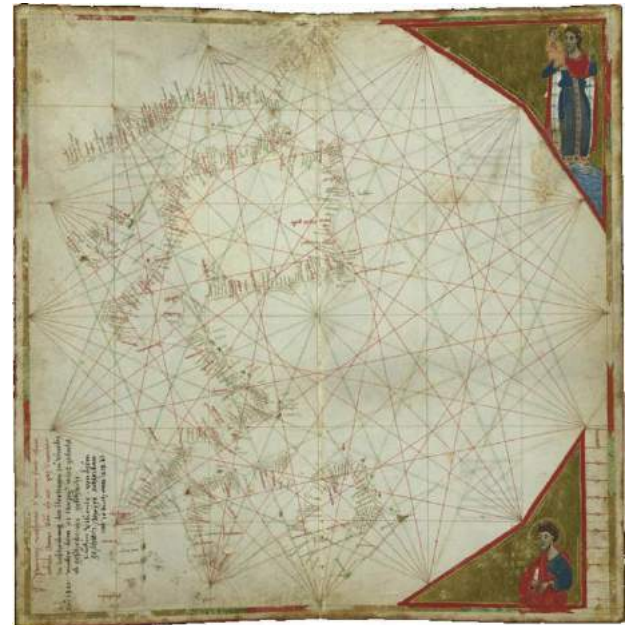
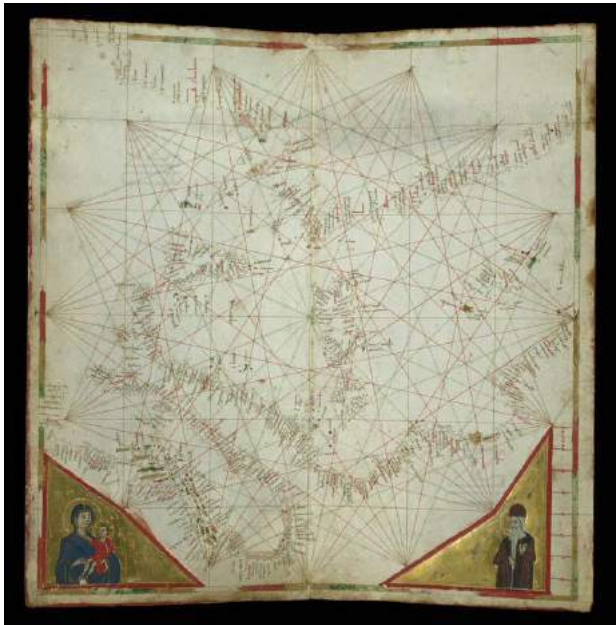
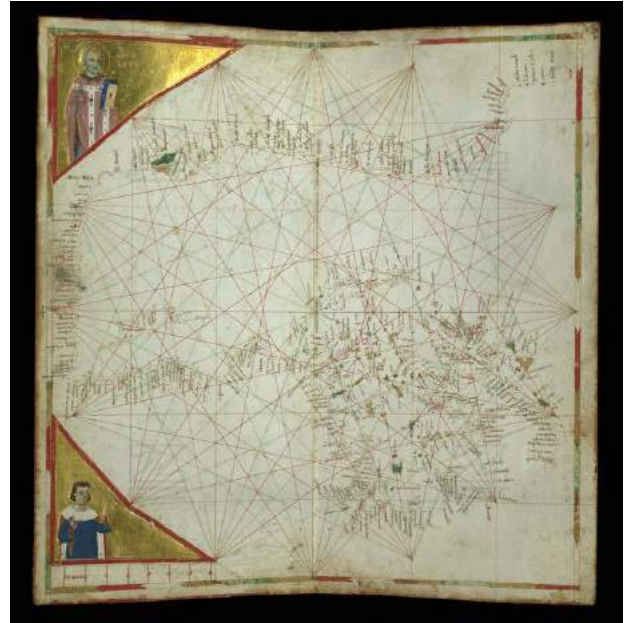
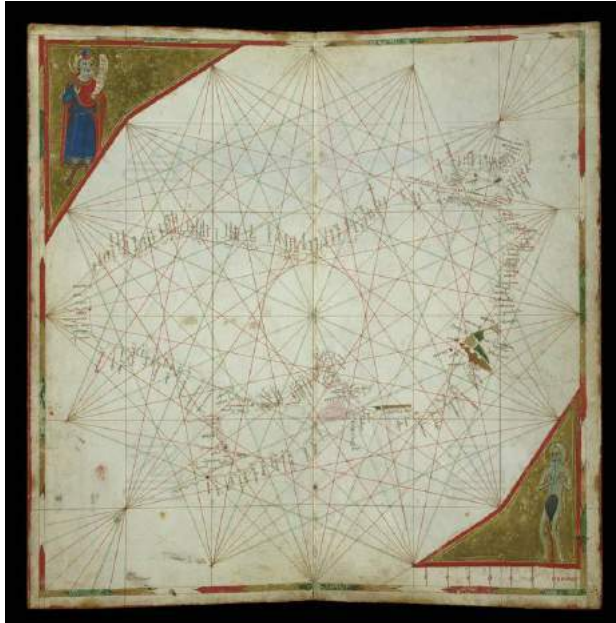


237-239. Venezia, Biblioteca Correr, port. 28, *Atlante Nautico*, *Carta nautica della coste iberica ed africana noroccidentale*, particolari di *San Domenico* e di un *santo martire*; *Carta nautica delle coste settentrionali e della Gran Bretagna con San Marco, San Nicola, un santo ed un profeta*  
241-242. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 594, *Atlante Nautico*, particolari della decorazione agli angoli delle carte nautiche

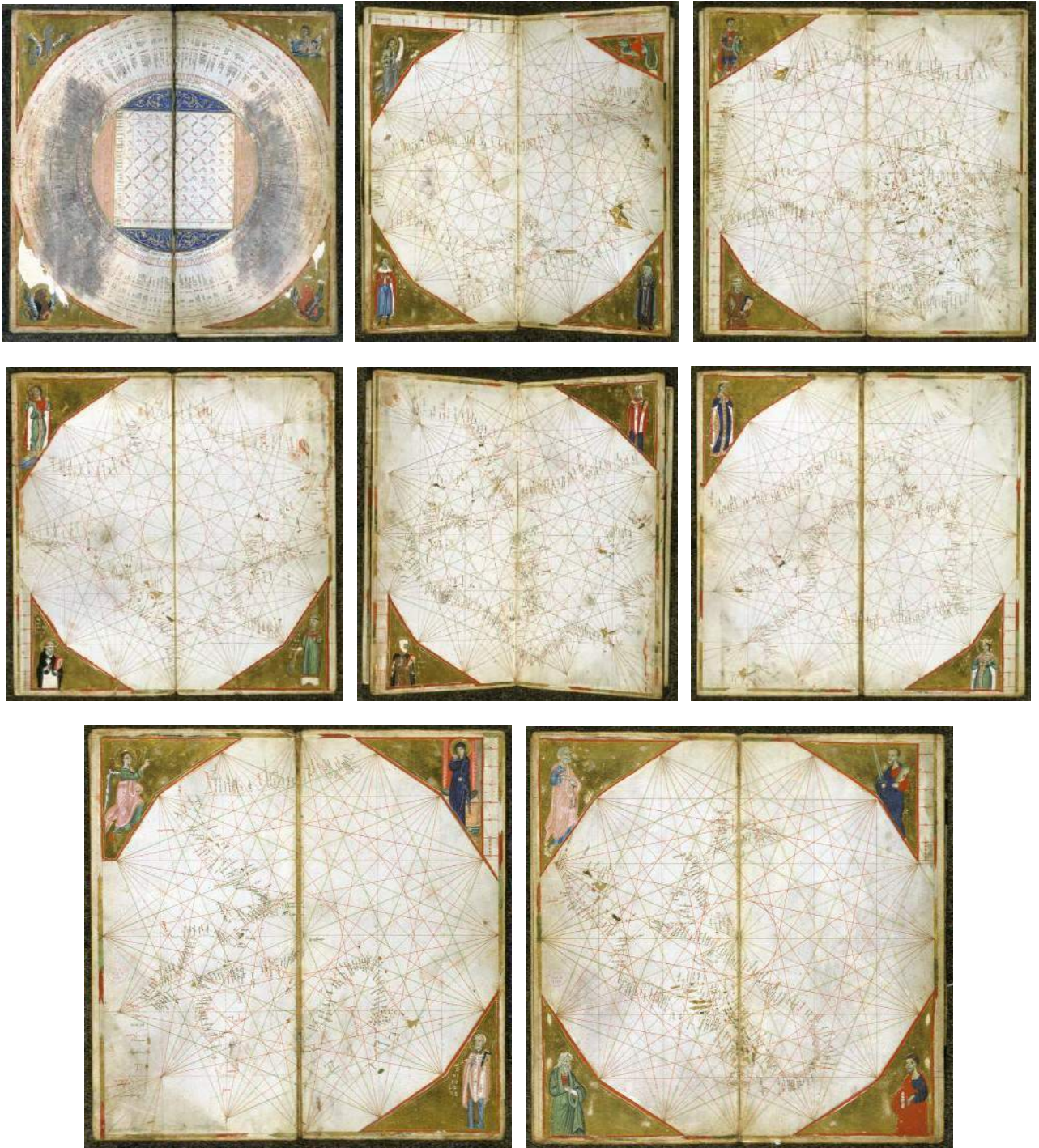


240. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 594, *Atlante Nautico*, *Calendario astronomico circolare* con i quattro *Evangelisti* agli angoli

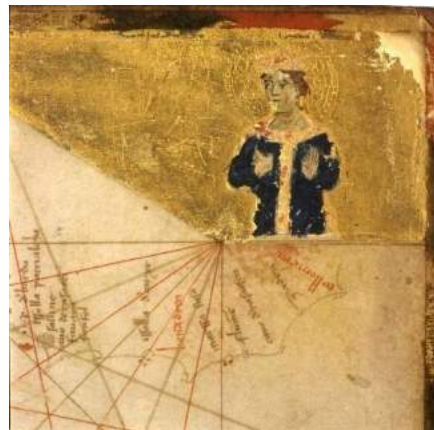
243. Zurigo, Zentralbibliothek, ms. RP 4, *Atlante Nautico*, *Calendario astronomico circolare* con i quattro *Evangelisti* agli angoli



244-248. Zurigo, Zentralbibliothek, ms. RP 4, *Atlante Nautico*, *Carta nautica del Mar Nero, Mar d'Azov e Mar di Marmara con sant'Elia e Sant'Illarione*; *Carta nautica dell'Egeo e del Mediterraneo orientale con San Nicola e San Giuliano*; *Carta nautica del Mediterraneo centrale con la Vergine col Bambino e sant'Antonio abate*; *Carta nautica del Mediterraneo occidentale con i santi Cristoforo e Bartolomeo*.



248-255. Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. 175, Atlante nautico, *Calendario astronomico circolare* con i quattro *Evangelisti* agli angoli; *Carta nautica del Mar Nero, Mar di Azov e mar di Marmara* con *San Giovanni Battista*, un *drago alato*, *sant'Antonio abate* e *San Giuliano*; *Carta nautica dell'Egeo e del Mar di Creta* con *San Giorgio* e *San Francesco*; *Carta nautica del Mediterraneo centrale* con *San Cristoforo*, *San Domenico* e *san Lorenzo*; *Carta nautica del Mediterraneo centrale* con *santa Chiara* e *sant'Erasmo*; *Carta nautica del Mediterraneo occidentale* con *sant'Elena* e *santa Lucia*, *Carta nautica dei litorali nordeuropei* con *Annunciazione* e *San Nicola*; *Carta nautica del Mar Adriatico e di Sicilia* con i santi *Pietro*, *Paolo*, *Andrea* e *Bartolomeo*



256. Zurigo, Zentralbibliothek, ms. RP 4, *Atlante Nautico*, *Carta nautica del Mar Nero, Mar d'Azov e Mar di Marmara*, particolare di *sant'Elia*
257. Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1601, *Codice miscellaneo*, f. 5r, iniziale *D*, *Cristo e due dottori della legge*
258. Venezia, Biblioteca Correr, port. 28, *Atlante Nautico*, *Carta nautica dell'Egeo e del Mediterraneo orientale*, particolare di *San Cristoforo*
259. San Candido, Museo della Collegiata, Croce, particolare di *San Bartolomeo*
260. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 17805, *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, f. 12v
261. Venezia, Biblioteca Correr, port. 28, *Atlante Nautico*, *Carta nautica dell'Egeo e del Mediterraneo orientale*, particolare di *una santa*



262-263. Motovun/Montona (Istria), Chiesa di Santo Stefano, *Reliquiario*, particolare delle miniature con *armigeri*  
 264-265. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z 547 = 1924, *Conditiones Terrae Sanctae*, f. 3r, *Cristo risorto, Santo Sepolcro in rovina e allegoria dell'embargo*; f. 4r, *Cristo giudice, Arrivo dei crociati via mare, attacco della cavalleria del sultano inseguita dall'esercito dei tartari*





266-269. Città del vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Vat. Lat. 2972, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 7v, *Allegoria dell'embargo e attacco al sultano*, f. 14v, *Situazione del regno cristiano d'Armenia*; f. 15v, *Scena di battaglia*; f. 93r, *Controllo della Terrasanta dopo la conquista*

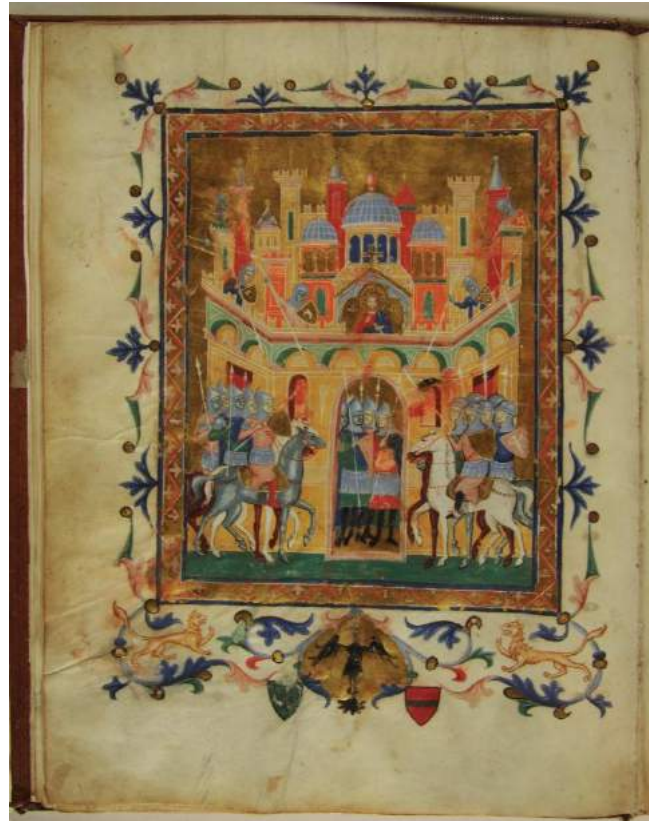


270. Oxford, Bodleian Library, ms. Tanner 190, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 15r, iniziale I con Cristo che cammina sulle acque, iniziale Q con tre infedeli col turbante e rovine nell'angolo in alto a destra

271-273. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9404-05, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 11v, iniziale A con l'agnello mistico, tre infedeli e allegoria dell'embargo; f. 18r, Cristo giudice e doppio attacco al sultano, f. 12r, Santo Sepolcro in rovina e iniziale I con Cristo risorto



274-275. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9404-05, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 139r, castelli di Terrasanta; f. 73r, iniziale P con l'agnello mistico e Pietro l'Eremita  
 276. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9347-48, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 55r, iniziale C con scena di predicazione ed episodi di combattimenti  
 277. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 237, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 15v, Cristo giudice e attacco al sultano (foto scattata durante il restauro del codice)



278. Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 237, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 15v, particolare del *bas de page*

279. Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Plut. 61.10, *Histoire d'Outremer* di Guglielmo di Tiro, f. 336v, *partenza di Luigi IX per la crociata*

280. Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 74, *Descriptio Terrae Sanctae* di Burcardo da Monte Sion, f. 13v, *Gerusalemme assediata dai crociati*

282. Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 74, *Descriptio Terrae Sanctae* di Burcardo da Monte Sion, f. 13v, *Gerusalemme assediata dai crociati*, particolare; Motovun/Montona, Chiesa di Santo Stefano, *Reliquiario*, particolare delle miniature con *armigeri*



281. Oxford, Bodleian Library, ms. Laud. Misc. 587, *Conquête de Constantinople*, f. 1r, *scena di predicazione ed arrivo dei crociati*

283. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9404-05, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 12r, *particolare di Cristo*

284. Venezia, Biblioteca Correr, ms. Cl. V, 131, *Graduale*, f. 119r, *iniziale D, Cristo benedicente*



285. Venezia, Biblioteca Correr, ms. Cl. V, 131, *Graduale*, f. 1r, particolare del *bas de page* con il *doge Marino Zorzi*, *San Domenico* ed un altro *frate dell'ordine* entro medaglioni  
 286. Motovun/Montona, Chiesa di Santo Stefano, *Reliquiario*, particolare di un *armigero*  
 287. Venezia, Biblioteca Correr, ms. Cl. V, 131, *Graduale*, f. 1r, iniziale *R* con *Cristo risorto*  
 288. Bruxelles, Bibliothèqne Royale, ms. 9404-05, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 12r, particolare di *Cristo*  
 289. Foligno, Museo Capitolare, *Croce*, particolare di *San Matteo*  
 290. Firenze, Museo degli Argenti, *Altare portatile*, particolare di *San Matteo*



291. Firenze, Museo degli Argenti, *Altare portatile*, particolare della Vergine col Bambino tra i santi Pietro e Paolo  
 292. Foligno, Museo Capitolare, *Croce*, particolare di *San Marco*  
 293. Firenze, Museo degli Argenti, *Altare portatile*, particolare di *San Marco*  
 294. Venezia, Museo Correr, ms. port. 28, *Atlante nautico*, particolare di *San Marco*  
 299. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9404-05, *Liber secretorum fidelium crucis*, f. 18r, particolare di una fiera metà leone metà lupo



295. Foligno, Museo Capitolare, *Croce*, particolare di *San Luca*  
 296. Firenze, Museo degli Argenti, *Altare portatile*, particolare di *San Luca*  
 297. Foligno, Museo Capitolare, *Croce*, particolare di *San Giovanni*  
 298. Firenze, Museo degli Argenti, *Altare portatile*, particolare di *San Giovanni*





300-304. Firenze, Museo degli Argenti, *Altare portatile*, particolare di *santa Lucia, santa Caterina, sant'Elena, sant'Agnese e la Crocifissione*  
 305. Venezia, Museo Correr, *Croce opistografa, recto*



306. Venezia, Biblioteca Correr, port. 28, *Atlante nautico*, *Carta con il Mar Nero, Mar di Azov, Mar di Marmara*, particolare di un *Santo*
307. Venezia, Biblioteca Correr, ms. Cl. V, 131, *Graduale*, f. 59r, iniziale istoriata *S*, *Pentecoste*
308. Firenze, Museo degli Argenti, *Altare portatile*, particolare della *Crocifissione*
309. Londra, Victoria and Albert Museum, *Due ante di trittico*, particolare della *Flagellazione*
310. Parigi, Musée Marmottan, collezione Wildenstein, inv. 6083, *Cutting dall'Evangelario marciano*, *Cristo tra i dicepoli*, particolare



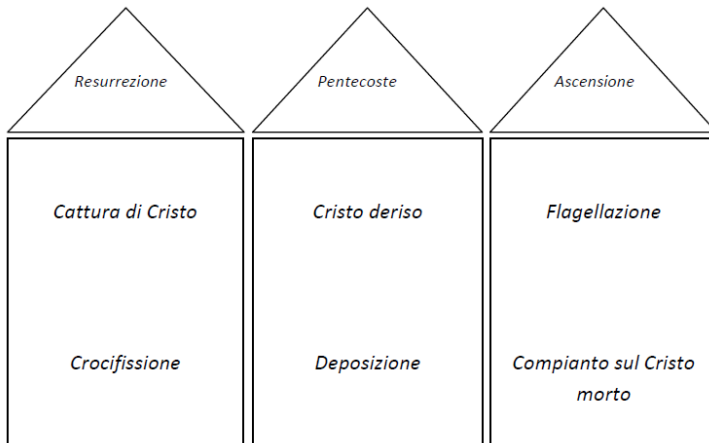
311-315. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I, 100 = 2089, *Evangelario*, f. 1v, *Nozze di Cana*; f. 71v, *Presentazione di Cristo al tempio*; f. 53r, *Gesù tra i discepoli e parabola delle nozze del figlio di re*; f. 47r, *Gesù tra i discepoli spiega il distacco dai beni terreni*; f. 54v, *Gesù con due discepoli parla ad un dignitario ed alla folla*  
 316. Berlino, Kupferstichkabinett, inv. 1925, *Cutting dall'Evangelario marciano, Fuga in Egitto*



317-318. Berlino, Kupferstichkabinett, invv. 1926-1927, *Cuttings dall'Evangelario marciano, Cristo tra i dottori, Decollazione di Giovanni Battista*  
319-323. Parigi, Musée Marmottan, collezione Wildenstein, *Cutting dall'Evangelario marciano, Natività, due scene di Cristo tra i discepoli, Annuncio ai pastori, Cristo tra i discepoli*  
324. Collezione privata, *Cutting dall'Evangelario marciano, Cristo tra i discepoli*



325. Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, inv. 1947.1371, *Pagina staccata dall'Evangelario marciano, Cristo tra i discepoli*  
 326-329. Londra, Victoria and Albert Museum, *Due ante di tritico*, particolari di *Cristo deriso, Flagellazione, Deposizione, Compianto*



330-331. Londra, Victoria and Albert Museum, *Due ante di trittico*, particolari di *Ascensione* e *Pentecoste*  
 332. Ricostruzione possibile assetto originario del trittico londinese  
 333-336. Salisburgo, Monastero di Nonnberg, *Tavola reliquiario*, particolari di *sant'Ermete martire*, *santo Stefano protomartire*, *Maria Maddalena*, *santa Radegonda*



337-343. Salisburgo, Monastero di Nonnberg, *Tavola reliquiario*, particolari di *sant'Erentrude*, *il committente Cesarius*, *san Ruperto vescovo*, *san Virgilio vescovo*, *san Giovanni Battista*, *san Mattia apostolo*, *san Matteo evangelista*

344. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III, 111 = 2116, *Messale*, f. 139r, *Martirio di un santo*



345. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I, 101 = 2116, *Epistolario*, f. 40v, *Cristo risorto*  
346-348. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III, 111 = 2116, *Messale*, f. 7r, *Giudizio Universale*, *Cristo benedicente e santi lungo la cornice*; f. 14r, *Natività*; f. 51v, *Ascensione*





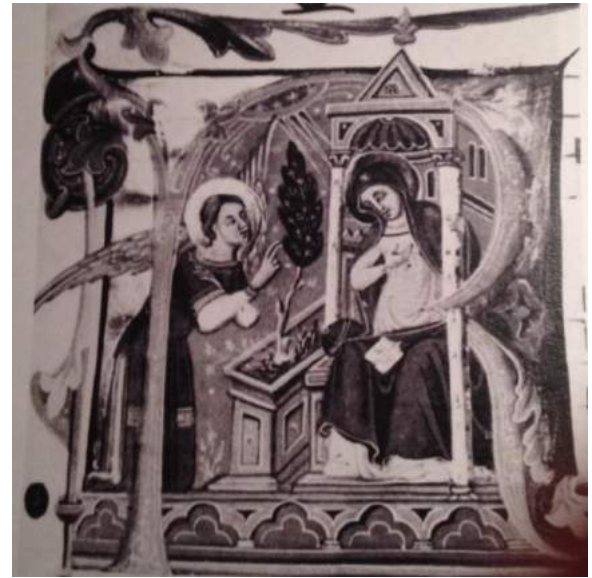
349-352. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III, 111 = 2116, *Messale*, f. 115r, *Crocifissione*, f. 116r, *Offerta dell'ostia*; f. 129r, *martirio di Sant'Andrea e busti di santi*; f. 130r, *miracolo di San Nicola*



353- 359. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III, 111 = 2116, *Messale*, f. 131r, *Martirio di santa Lucia*; f. 141r, *san Giorgio e il drago*; f. 136v, *san Pietro in cattedra*; f. 133r, *conversione di San Paolo*; f. 166v, *san Luca esegue il ritratto della Vergine*; f. 135v, *Presentazione al tempio*; f. 140r, *Annunciazione*



360-362. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, *Croce*, particolare delle miniature del piede, *san Domenico e san Francesco*, *san Giovanni Battista e san Giovanni Evangelista*, *san Paolo e san Pietro*  
 363. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 59.128, *Foglio staccato dalla Mariiegola della scuola di San Giovanni Evangelista*, *Cristo tra la Vergine, San Giovanni e gli angeli venerato dai confratelli*



364. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, *Croce*, particolare della tabella centrale, Vergine in trono col Bambino tra santa Caterina e san Nicola

365. Giustino del fu Gherardino da Forlì, Venezia, Biblioteca marciana, ms. Lat. II, 119 = 2426, *Graduale della Scuola della Carità*, f. 14r, *Annunciazione*

366. Giustino del fu Gherardino da Forlì, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, *Cutting*, *Presentazione al tempio*

367. Giustino del fu Gherardino da Forlì, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, *Cutting*, *Natività della Vergine*



368. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, *Croce*, particolare della tabella centrale, Crocifissione  
 369-370. Tongeren, Chiesa di Nôtre Dame, *Croce*, particolari della tabella centrale, Vergine in trono col Bambino e Crocifissione  
 371. Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I, 100 = 2089, *Evangelario*, f. 64v, *Annunciazione*



372-375. Erfurt, Tesoro del Duomo di Santa Maria, *Croce*, particolari delle miniature, *Crocifissione*, *Vergine in trono col Bambino*, *san Pietro*, *san Clemente* (?)

376. Udine, Musei Civici, *Croce*, particolare della tabella centrale con *Vergine con il Bambino*

377. Vienna, Kunsthistorisches Museum, *Scacchiera*, particolare delle miniature sul lato del backgammon



378. Vienna, Kunsthistorisches Museum, *Scacchiera*, particolare di una miniatura, figura maschile  
379-380. Città del Vaticano, Museo del Tesoro di San Pietro, *Cornice del sacro Velo della Veronica*, intero e particolare dell'intaglio con figure di *santi*



381-389. Vienna, Kunsthistorisches Museum, *Scacchiera*, particolare dei rilievi in terracotta sul lato della scacchiera, un centauro, due figure che si affrontano, un animale fantastico, una ragazza con un falco ed un cane, un musico mentre suona un salterio, una figura femminile, una signora allo specchio, una danzatrice (?), un'altra figura femminile allo specchio





390-395. Vienna, Kunsthistorisches Museum, *Scacchiera*, particolare dei rilievi in terracotta sul lato della scacchiera, un mostro fantastico, una ragazza con un fuso (?), un musicista con un flauto doppio, un ragazzo con un volatile sul pugno sinistro, un giovane che legge un rotolo, un uomo con un mazzo di fiori

1620

A. BEATILLO, *Historia della vita, miracoli, traslatione e gloria dell'illustrissimo confessore di Christo S. Nicolo arcivescouo di Mira, e patrono della città di Bari*, Napoli 1620

1845

F. BONAINI, *Chronica antiqua conventus S. Catharinae de Pisis*, in "Archivio Storico Italiano", I serie, tomo 6, parte II (1845), 3, pp. 399-593

1856

*Compendio storico religioso del sacro monte dell'Alvernia in cui si descrivono tutti i santuarj e luoghi devoti ivi esistenti, i prodigj, e fatti più notabili e maravigliosi, quivi accaduti dal tempo del padre s. Francesco fino al nostro secolo*, Firenze 1856

1857

P. A. BROUILLET, *Description des reliquaires trouvés dans l'ancienne abbaye de Charroux*, in "Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest", 1857, pp. 173-183

1870

C. ROHAULT DE FLEURY, *Mémoire sur les instruments de la Passion de N.-S. J.-S.*, Paris 1870

1871

E. H. J. REUSENS, *Eléments d'archéologie chrétienne*, I, Louvain 1871

1882

D. BARTOLINI, *Su l'antica Basilica di San Nicola di Bari nelle Puglie*, Roma 1882

1883

*Testamento di Pietro Vioni veneziano fatto a Tauris in Persia*, in "Archivio Veneto", XIII (1883), tomo 26, pp. 161-165

1884

X. BARBIER DE MONTAULT, *L'église royale et collégiale de Saint-Nicolas à Bari*, in "Revue de l'Art Chrétien", XXVII (1884), pp. 34-59.

H. SALADIN, *L'Art du Moyen-Age dans la Pouille*, in "Gazette des Beaux-Arts", LV (1884), pp. 504-521

1886

E. H. J. REUSENS, *Eléments d'archéologie chrétienne*, II, Louvain 1886

1888

F. SCHNEIDER, *Der Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn (1290-1301)*, in "Zeitschrift für christliche Kunst", I (1888), pp. 89-94

J. STAMMLER, *Der sogenannte Fedaltar Karls des Kühnen von Burgund im Historischen Museum zu Bern. Eine alt-venezianische Altartafel (Diptychon) aus dem Nachlasse der Königin Agnes von Ungarn und ihr Werth für Kunst und Geschichte*, Bern 1888

1889

W. A. NEUMANN, *Beitrag zur Würdigung des Hausaltars König Andreas des III. von Ungarn*, in "Zeitschrift für christliche Kunst", II (1889), pp. 53-62

1890

X. BARBIER DE MONTAULT, *Le tableau de dévotion de la collection de Piolant à Poitiers*, in "Revue de l'Art Chrétien", XXXIII (1890), pp. 39-47.

*Trésor de l'église Notre-Dame à Tongres*, a cura di M. Collée, Tongeren 1890

1891

W. A. NEUMANN, *Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg*, Wien 1891

1894

P. PICCIRILLI, *Notizie artistiche e storiche di Albe Fucense*, in "Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti", IX, (1894), pp.201-218

1895

J. STAMMLER, *Der paramentenschatz im Historisches Museum zu Bern in Wort und Bild*, Berna 1895

1901

R. BRATTI, *Miniatori veneziani*, in "Nuovo Archivio Veneto", I (1901), pp. 70-94

J. VON SCHLOSSER, *Album aus gewählter Gegenstände der Kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1901

1902

E. ROGADEO, *Il Tesoro della regia chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV*, in "L'Arte", V (1902), pp. 320-333, 408-422

1904

E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, I, Paris 1904

V. LAZZARINI, *Il testamento del Doge Andrea Dandolo*, in "Nuovo Archivio Veneto", n. s., IV (1904), 7, pp. 139-148

P. PICCIRILLI, *La Marsica. Appunti di storia e d'arte*, Trani, 1904

1905

H. KRETSCHMAYR, *Geschichte von Venedig* (Allgemeine Staatengeschichte, Abteilung 1: Geschichte der Europäischen Staaten, 35), 1, Gotha 1905

J. A. RUSCONI, *Attraverso l'Abruzzo: Atri*, in "Emporium", XXI (1905), pp. 23-42

IDEM, *Attraverso l'Abruzzo: Alba Fucense*, in "Emporium", XXI, (1905), pp. 355-376

1907

R. BRATTI, *Arte retrospettiva: miniature veneziane*, in "Emporium", XXV (1907), pp. 187-199

M. FALOCI PULIGNANI, *Foligno*, Bergamo 1907

G. FOGOLARI, *La Prima Decade di Tito Livio illustrata nel Trecento a Venezia*, in "L'Arte", X (1907), pp. 330-345

J. VILLAAMIL Y CASTRO, *Mobiliario litúrgico de Galicia en la Edad Media*, Madrid 1907

1908

E. AGOSTINONI, *Il Fucino*, Bergamo 1908

1909

L. TESTI, *La storia della pittura veneziana*, I, Bergamo 1909

1910

A. VETTER, *Der Dom zu Augsburg: illustrierter Führer nebst Kurzer Baugeschichte*, Augsburg 1910

1911

F. CARABELLESE, *Carlo d'Angiò nei rapporti politici e commerciali con Venezia e l'Oriente*, Bari 1911

A. MAGNOCAVALLO, *Marin Sanudo il vecchio e il suo progetto di crociata*, Bergamo 1911

J. PAQUAY, *Monographie illustrée de la Collegiale Notre-Dame à Tongres*, Tongeren, 1911

H. TIETZE, *Oesterreichische Kunsttopographie*, VII, Vienna 1911

1913

H. J. R. MURRAY, *A History of Chess*, Oxford 1913

P. ZEFFIRINO LAZZERI, *San Luigi re di Francia e una reliquia della Verna*, in "La Verna – Studi francescani", XI (1913), pp. 24-31

1914

L. ALESSANDRI, F. PENNACCHI, *I più antichi inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi (1338-1473) (Bibl. Com. di Assisi, cod. 337)*, estratto dal periodico "Archivum Franciscanum Historicum", VII (1914), 1-2, Quaracchi 1914

G. BRAUN, *I paramenti sacri. Loro uso e simbolismo*, Torino 1914

G. MONTICOLO, E. BESTA, *I Capitolari delle Arti veneziane sottoposte alla giustizia e poi alla giustizia vecchia dalle origini al 1330*, III, Roma 1914

1915

L. ARNTZ, *Der Fedaltar in Vergangenheit und Gegenwart*, in “Zeitschrift für christliche Kunst”, XXVIII (1915), pp. 89-105

F. HERMANIN, *Gli oggetti d'arte nelle regioni colpite dal terremoto*, in “Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, IX, 1915, pp. 42-50

N. P. KONDAKOV, *Ikonomografija Bogomateri*, II, Petrograd 1915

1916

P. DIRR, *Das Maximilians-Museum in Augsburg: amtlicher Führer*, Augsburg 1916

1917

H. FOLNESICS, *Die illuminierten Handschriften in Dalmatien*, Leipzig 1917

1920

L. ALESSANDRI, F. PENNACCHI, *Inventari della sacristia del Sacro Convento di Assisi*, Assisi 1920

H. KRETSCHMAYR, *Geschichte von Venedig* (Allgemeine Staatengeschichte, Abteilung 1: Geschichte der Europäischen Staaten, 35), 2, Gotha 1920

1921-22

U. GNOLI, *Il Tesoro di San Francesco di Assisi I*, in “Dedalo”, II (1921-22), 1, pp. 421-441

U. GNOLI, *Il Tesoro di San Francesco di Assisi II*, in “Dedalo”, II (1921-22), 9, pp. 555-579

1924

H. BROCKAUS, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1924

P. SATURNINO MENCHERINI, *Codice diplomatico della Verna e delle SS. Stimmate di San Francesco d'Assisi nel settimo centenario del gran prodigio*, Firenze, 1924

1925

F. HERMANIN, *Il Palazzo di Venezia: museo e grandi sale. Descrizione e catalogo dell'appartamento di Paolo II*, Bologna 1925

1926

G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, Venezia 1926

1927

C. GRADARA PESCI, *Bibliografia artistica dell'Abruzzo*, Roma 1927

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino 1927

1928

H. J. HERMANN, *Die Italienischen Handschriften des Dugento und Trecento, 1. Bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich)*, Leipzig 1928

B. KLEINSCHMIDT, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, III, Berlino 1928

1929

K. BECKER, M. BRÜCKNER, E. HAETGE, L. SCHÜRENBERG, *Die Stadt Erfurt*, Burg 1929 (Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen, 1)

*El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, catalogo dell'Exposición Internacional del 1929 (Barcelona, Museo del Palacio Nacional, 1929) a cura di M. Gómez-Moreno, Barcelona 1929

E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929

1930

P. CIRO CANNAROZZI, *Dialogo del sacro Monte della Verna di fra Mariano da Firenze*, Pistoia 1930

*Der Welfenschatz*, catalogo della mostra (Berlin, Schlossmuseum), Berlin 1930

*Kirchliche Kunstschatze aus Bayern*, catalogo della mostra (Monaco, Residenzmuseum, Giugno - Settembre 1930), München 1930

O. VON FALKE, R. SCHMIDT, G. SWARZENSKI, *Der Welfenschatz. Der Reliquienschatz des Braunschweiger Domes aus dem Besitze des herzoglichen Hauses Braunschweig-Lüneburg*, Frankfurt am Mein, 1930

1933

S. BETTINI, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri*, Padova 1933

V. JUARISTI, *Esmaltes. Con especial mencion de los españoles*, Barcelona 1933

M. C. ROSS, *O esmalte cloisonné da crús de Allariz*, in "NÓS: boletín mensual da cultura galega", XV, 1933, 112, pp. 58-60

1934

M. ACCASCINA, *L'oreficeria italiana*, Firenze 1934

H. KRETSCHMAYR, *Geschichte von Venedig*, 3, Gotha 1934 (Allgemeine Staatengeschichte, Abteilung 1: Geschichte der Europäischen Staaten, 35)

A. LENSÍ, *La Verna: stato di consistenza delle fabbriche e dei terreni. Descrizione delle cose d'arte e delle memorie storiche*, Firenze 1934

1935

J. PAQUAY, *Tongeren. Gids en Oudheidkundige Inventaris*, Tongeren 1935

L. PLANISCIG, E. KRIS, *Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Wien 1935

A. I. RUSCONI, *Il Museo degli Argenti in Firenze*, Roma 1935 (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia, 42)

A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte e d'antichità d'Italia, Provincia di Pola*, Roma 1935

1936

E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte medievale*, Torino 1936

A. MORASSI, *Antica oreficeria italiana. Quaderni della Triennale*, catalogo della Triennale di Milano (Milano, agosto 1936), Milano 1936

F. NITTI DI VITO, *Le pergamene di San Nicola di Bari. Periodo angioino (1266-1309)*, Trani 1936 (Codice diplomatico barese, vol. XIII)

A. SANTANGELO, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Cividale*, Roma 1936, pp. 139-141

E. ZOCCA, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia, Assisi*, Roma 1936

1938

G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in "Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", II (1938), pp. 143-261

1939

F. NITTI DI VITO, *La Basilica di S. Nicola di Bari: guida storico-artistica*, Bari 1939

1940

J. BRAUN, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg im Breisgau, 1940

1941

H. J. R. MURRAY, *The Mediaeval Game of Tables*, in 'Medium Aevum', X (1941), pp.57-59

F. NITTI DI VITO, *Le pergamene di San Nicola a Bari. Periodo angioino (1309-1343)*, Trani 1941 (Codice diplomatico barese, XVI)

1942

W. G. MACKAY THOMAS, *Old English Candlesticks and their Venetian Prototypes*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXX (1942), 471, pp. 145-151

1943

F. DÖLGER, E. WEIGAND, A. DEINDL, *Monchsland Athos*, Munchen 1943

1945

*Cinque secoli di pittura veneta*, a cura di R. PALLUCCHINI, Venezia 1945

G. LORENZETTI, *Libri miniati veneziani*, in *Cinque secoli di pittura veneta*, a cura di R. Pallucchini, Venezia 1945, pp. 155-164

R. PALLUCCHINI, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945

1946-47

P. TOESCA, *Quelques miniatures vénitiennes du XIV siècle*, in "Scriptorium", I (1946-47), pp. 70-74

1947

C. DA SILVA LOPES, *La cruz processional de Santa Clara de Vila do Conde*, in "Boletim do Museo nacional de Arte Antiga", I (1947), 2, pp. 95-99

W. F. VOLBACH, *Venetian-Byzantine Works of Art in Rome*, in "The Art Bulletin", XXVII (1947), pp. 86-94

1949

E. B. GARRISON, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Firenze 1949

1950

F. ARCANGELI, *Paolo da Venezia: due miniature*, in "Paragone", I (1950), 3, pp. 44-48

L. M. J. DELAISSE, *À la recherche des origines de l'office du Corpus Christi dans les manuscrits liturgiques*, in "Scriptorium", IV (1950), pp. 220-239

F. NITTI DI VITO, *Le pergamene di San Nicola di Bari. Periodo angioino (1343-1381)*, Trani 1950 (Codice diplomatico barese, XVIII)

1951

W. D. MILLICHEN, *A Venetian Illuminated Miniature*, in "The bulletin of the Cleveland Museum of Art", XXXVIII (1951), pp. 230-232

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino 1951

P. TOESCA, *Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Duecento*, in "Arte Veneta", V (1951), pp. 15-20

1952

H. J. R. MURRAY, *A History of Board-Games other than Chess*, Oxford 1952

*Trésors d'art du Moyen Age en Italie*, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais, maggio-luglio 1952), a cura di A. Chamson, M. L. Jondot et Alii, Parigi 1952

1953

T. H. COLDING, *Aspects of miniature painting*, Copenhagen 1953

G. MUZZIOLI, *Mostra storica nazionale della miniatura*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 1953), Firenze 1953

1954

H. R. HAHNLOSER, *Das Venezianer Kristallkreuz in Bernischen Historischen Museum*, in "Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern", XXXIV (1954), pp. 35-47



H. R. HAHNLOSER, *Das Werkstattproblem*, in E. MAURER, *Das Kloster Königsfelden* (Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, 3), Basel 1954

V. LASAREFF, *Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo*, in "Arte Veneta", VIII (1954), pp. 77-89.

E. G. LEONARD, *Les Angevins de Naples*, Paris 1954

E. MAURER, *Das Kloster Königsfelden* (Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, 3), Basel 1954

I. TOESCA, *Alcune illustrazioni lombarde del 1377*, in "Paragone", V, 49, 1954, pp. 23-26

1955

S. RADOJČIĆ, *Umetnički spomenici manastira Hilandara*, in "Srpska Akad. Nauka/Zbornik Radova (Vizantoloski Institut), III (1955), p. 193

1956

G. FIOCCO, *A proposito di occhiali e di cristalli*, in "Arte Veneta", X (1956), pp. 213-214

G. FIOCCO, *Trésors d'art des églises de Paris*, in "Arte Veneta", X (1956), pp. 232-236

H. R. HAHNLOSER, *Scola et artes cristellariorum de Veneciis 1284-1319. Opus venetum ad filum*, in *Venezia e l'Europa*, Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia 1956, pp. 157-165

M. LEVI D'ANCONA, *Miniature venete nella collezione Wildestein*, in "Arte Veneta", X (1956), pp. 25-36

S. RADOJČIĆ, *Miniature d'origine veneziana nel monastero di Hilandar sul monte Athos*, in *Venezia e l'Europa*. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia 1956, p. 166

C. SOMEDA DE MARCO, *Il Museo Civico e le Gallerie d'Arte Antica e Moderna di Udine*, Udine 1956

*Venezia e l'Europa*. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte, Venezia 12-18 settembre 1955, Venezia 1956

1957

G. COOR-ACHENBACH, *Two Trecento Paintings in the Church of Saint-Nicolas-des-Champs*, in "Gazette des Beaux-Arts", XCIX (1957), pp. 8-11

1958

R. FATTINGER, *Dizionario tecnico pratico di liturgia*, Roma 1958

G. MARCHETTI, *L'oreficeria medievale in Friuli e i reliquiari di Pordenone*, in "Il Noncello", XI (1958), pp. 3-40

G. MARIONI, C. MUTINELLI, *Guida storico-artistica di Cividale*, Udine 1958

P. TOESCA, *Miniature di una collezione veneziana*, Venezia 1958

1959

H. R. HAHNLOSER, *Ein arabischer Kristall in venezianischer Fassung aus der Wiener Geistlichen Schatzkammer*, in *Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. Januar 1959*, a cura di O. Benesch, O. Demus, K. M. Swoboda, Wien 1959, pp. 133-140

S. RADOJČIĆ, *Hilandarski diptih. Novi prilog poznavanju mletačke minijature kasnog XIII veka*, in "Glas", Classe des Sciences Sociales, VII (1959), 234, pp. 3-8

1960

*Bayerische Frömmigkeit. 1400 Jahre christliches Bayern*, catalogo della mostra (Monaco, 1960), München 1960

J. COUTO, A. M. GONÇALVES, *A ourivesaria em Portugal*, Lisboa, 1960

J. DURIC, *Mletačke, Minijature Pod Kristalom u Trogiru i Zadru*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", XII (1960), pp. 131-146 (con riassunto in francese *Antiquités byzantines et italo-byzantines en Dalmatie*, pp. 145-146)

G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux 14., 15. et 16. siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Parigi 1960

1961

P. V. ALCE, P. A. D'AMATO, *La biblioteca di S. Domenico a Bologna*, Firenze 1961

*Biblia, Patres, Liturgia*, catalogo della mostra (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, aprile 1961), a cura di T. Gasparrini Leporace, Venezia 1961

*El Arte Románico*, catalogo della mostra (Barcelona, Santiago de Compostela, 10 luglio – 10 ottobre 1961), a cura di J. M. Ruiz Morales, G. Nieto Gallo, M. Gómez-Moreno, Madrid 1961

A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961

E. B. GARRISON, *A Giant Venetian Bible of the earlier Thirteenth Century*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, I, Roma 1961, pp. 363-390

M. WALCHER CASOTTI, *Il Trittico di Santa Chiara di Trieste e l'orientamento paleologo dell'arte di Paolo Veneziano*, Trieste 1961

K. WEITZMANN, *Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai*, in "The Art Bulletin", XLV (1963), pp. 179-203

W. D. WIXOM, *A Venetian Mariogola Miniature*, in "The bulletin of the Cleveland Museum of Art", XLVIII (1961), pp. 206-211

W. D. WIXOM, *The Mariegola of the Scuola di San Giovanni Evangelista*, in “Bollettino dei Musei Civici Veneziani”, XIV (1961), pp. 14-25

1962

E. G. GRIMME, *Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst*, Aachen 1962 (Aachener Kunstblätter, 26)

M. WALCHER CASOTTI, *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo*, Trieste 1962

1963

A. MORASSI, *Il Tesoro dei Medici: oreficerie, argenterie, pietre dure*, Milano 1963

*Oreficeria sacra in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, Museo diocesano d'arte sacra, 9 novembre – 1 dicembre 1963), a cura di P. Bertolla, G. C. Menis, Udine 1963

D. J. A. ROSS, *Alexander historiatus. A guide to medieval illustrated Alexander literature*, London 1963

1964

H. FILLITZ, *Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, I Teil: Mittelalter*, Vienna 1964

*Mostra dell'arte in Puglia. Dal tardoantico al rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, luglio-dicembre 1964) a cura di M. D'Elia, Roma 1964

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964

I. PETRICIOLI, *Triptihiz Ugljana*, in “Peristil”, VI-VII (1964-1965), pp. 29-35

1965

S. BETTINI, *Le opere d'arte importate a Venezia durante le crociate*, in *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, a cura del Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Firenze 1965 (Storia della civiltà veneziana, 11)

A. FROLOW, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965 (Archives de l'Orient chrétien, 8)

I. HUECK, *De opere duplici venetico*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XII (1965/66), 1/2, pp. 1-30

V. LASAREFF, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese (I)*, in “Arte Veneta”, XIX, 1965, pp. 17-31

*Les trésors des églises de France*, catalogo della mostra (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, 1965), Paris 1965

M. LEVI D'ANCONA, *La Mariegola della Scuola Grande di San Marco al Museo Correr*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", I-II, 1965, pp. 2-20

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, I, ristampa della prima edizione, Torino 1965

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, II, ristampa della prima edizione, Torino 1965

*Venezia dalla prima crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, a cura del Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Firenze 1965 (Storia della civiltà veneziana, 11)

1966

V. FORTUNATI, *Bari: San Nicola*, Bologna 1966 (Tesori d'arte cristiana, 33)

A. LIPINSKY, *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Dante e l'Italia meridionale*, Atti del Congresso Nazionale di Studi danteschi, Caserta-Benevento-Cassino-Salerno-Napoli, 10-16 ottobre 1965, a cura del Seminario di Studi danteschi di Caserta, Firenze 1966, pp. 169-215

R. PALLUCCHINI, *Paolo Veneziano e il suo tempo*, "I Maestri del colore", n. 241, Milano 1966

E. PIRANI, *La miniature gotica*, Milano 1966

K. WEITZMANN, *Icon painting in the Crusader Kingdom*, in "Dumbarton Oaks Papers", 20, 1966, pp. 51-83

A. XYNGOPUOLOS, *Les miniatures du Roman d'Alexandre le Grand dans le manuscrit de l'Institut hellénique de Venise*, Atene-Venezia 1966

1967

W. KERMER, *Studien zum Diptychon in der Sakralen Malerei von den Anfängen bis zur mitte des sechzehnten Jahrhunderts mit einem Katalog*, Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Hohen Philosophischen Fakultät, Universität zu Tübingen, 1967

V. LASAREFF, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967

M. LEVI D'ANCONA, *Giustino del fu Gherardino da Forlì e gli affreschi perduti del Guariento nel Palazzo Ducale di Venezia*, in "Arte Veneta", XXI (1967), pp.34-44

K. MATCHABELI, *La Svanetie, gardienne de trésors*, in "Bedi Kartlisa. Revue de kartvéologie (Le Destin de la Georgie)", XXIII-XXIV (1967), 52-53, pp. 80-82

R. PALLUCCHINI, *Considerazioni sulla mostra "Paolo Veneziano e la sua cerchia" di Zagabria*, in "Arte Veneta", XXI (1967), p. 256

1968

C. BELLINATI, S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968

S. BETTINI, *Le miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana nella storia della pittura veneziana del Duecento*, in C. BELLINATI, S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, pp. 71-120

A. LIPINSKY, *Die Goldschmiedekunst im Königreich Neapel zur Zeit der Anjou und Aragon*, I, in "Das Münster", XXI (1968), 4, pp. 257-272

*Miniature italiane della Fondazione Giorgio Cini dal Medioevo al Rinascimento*, catalogo della mostra (Venezia, San Giorgio Maggiore, Fondazione Cini, 1968), a cura di P. Toesca, G. Fiocco, Vicenza 1968

*Mostra dei Paramenti ed Arti Minori nelle Chiese del Casentino*, catalogo della mostra, Poppi, Castello dei Conti Guidi 21 luglio – 1 settembre 1968, a cura di G. Cantelli, Firenze 1968

C. PIACENTI ASCHENGREEN, *Il museo degli Argenti a Firenze*, Milano 1968

1969

O. BEIGBEDER, *Lexique des symboles*, Saint Léger Vauban 1969 (Introduction à la nuit des temps, 5)

C. BERTELLI, *Traversie della tomba di Clemente IV*, in "Paragone", XII (1969), pp. 53-63

P. BRIER, M. MEISS, CH. S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I, Princeton, 1969

F. GUALDI, *Marino Sanudo illustrato*, in "Commentari", XX (1969), pp. 162-198

P. HUBER, *Athos: Leben, Glaube, Kunst*, Zürich 1969

M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano 1969

1970

M. BECK, P. FELDER, E. MAURER, D. SCHWARZ, *Königsfelden. Geschichte, Bauten, Glasgemälde, Kunstschatze*, Olten-Fribourg en Brisgau 1970

A. BELTING, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970

C. BERTELLI, *Vetri italiani a fondo d'oro del secolo XIII*, in "Journal of Glass Studies", XII (1970), pp. 70-80

A. LAIOU, *Marino Sanudo Torsello, Byzantium and the Turks: the background to the Anti-Turkish-League of 1332-1334*, in "Speculum", XLV (1970), pp. 374-392

1971

H. BUCHTAL, *Historia Troiana: studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, Londra 1971

H. R. HAHNLOSER, *Opere occidentali dei secoli XII-XIV*, in *Il Tesoro di San Marco*, II, *Il Tesoro e il Museo*, a cura di H. R. Hahnloser, Firenze 1971, pp. 131-174

*Il Tesoro di San Marco*, II, *Il Tesoro e il Museo*, a cura di H. R. Hahnloser, Firenze 1971

I. PETRICIOLI, *L'oreficeria di Zadar*, 1971

D. J. A. ROSS, *Illuminated medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands*, Cambridge 1971

I. TOESCA, *La croce di fra Mansueto*, in "Paragone", XXII (1971), 255, pp. 21-33

1972

A. CONTI, *Recensione a Menis-Bergamini, Miniatura (1972)*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 3° serie, II (1972), 2, p. 1051

G. CUSCITO, *Recensione a Menis-Bergamini (1972)*, in "Atti e memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", XII-XIII (1972-1973), p. 448

A. DEL CASTILLO LOPEZ, X. FILGUEIRA VALVERDE, *Inventario de la Riqueza Monumental y Artística de Galicia*, Santiago de Compostela 1972 (Enciclopedia Gallega, III)

M. M: GAUTHIER, *Emaux du moyen-âge occidental*, Fribourg 1972

M. KRLEŽA, M. GRGIĆ, *Oro ed argento di Zadar e di Nin*, Zara 1972

*La miniatura in Friuli*, a cura di G. C. Menis, G. Bergamini, Milano 1972

M. MURARO, *Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento*, Venezia 1972

*Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, catalogo della mostra (Colonia, 14 maggio- 23 luglio 1972; Bruxelles 15 settembre – 31 ottobre 1972) a cura di A. Legner, Colonia 1972

J. B. RIETSTAP, *Armorial général. Précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, Baltimore 1972

I. TOESCA, *La croce della Verna*, in "Paragone", XXIII (1972), 265, pp. 61-69

F. ZULIANI, *La mostra della miniatura in Friuli – I codici medievali*, in "Arte Veneta", XXVI (1972), p. 287

1973

*Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I convegno sulle arti minori in Toscana, Arezzo 11-15 maggio 1971, a cura dell'Istituto di Storia dell'arte di Siena, Firenze 1973

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIV (1973), pp. 3-137

E. G. GRIMME, *Der Aachener Domschatz*, Düsseldorf 1973 (Aachener Kunstblätter, 42)

H. R. HAHNLOSER, *Opere di tagliatori veneziani di cristallo di rocca e pietre dure dal Medioevo in Toscana*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, Atti del I convegno sulle arti minori in Toscana, Arezzo 11-15 maggio 1971, a cura dell'Istituto di Storia dell'arte di Siena, Firenze 1973, pp. 155-159

C. M. KAUFFMANN, *Catalogue of foreign paintings. Victoria and Albert Museum, I, Before 1800*, London 1973

D. KÖTZSCHE, *Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum*, Berlin 1973

F. ZUFFEREY, *Autour du chansonnier provençal A*, in "Cultura neolatina", XXXIII (1973), pp. 147-160

1974

S. BETTINI, *Saggio introduttivo*, in *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno- 30 settembre 1974), a cura di I. Furlan et Alii, Venezia 1974, pp. 17-88

E. CARLI, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974

*Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno – 4 novembre 1974), a cura di L. Grossato, Milano 1974

G. GAMULIN, *La pittura su tavola nel tardo Medioevo sulla costa orientale dell'Adriatico*, in *Venezia e il Levante fino al XV secolo*, Atti del I Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana, Venezia, 1 - 5 giugno 1968, a cura di A. Pertusi, II, *Arte, letteratura, linguistica*, Firenze 1974 (Civiltà veneziana/Studi, 27, 2), pp. 181-209

P. HENDY, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston 1974

*Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 8 giugno- 30 settembre 1974), a cura di I. Furlan et Alii, Venezia 1974

*Venezia e il Levante fino al XV secolo*, Atti del I Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana, Venezia, 1 - 5 giugno 1968, a cura di A. Pertusi, II, *Arte, letteratura, linguistica*, Firenze 1974 (Civiltà veneziana/Studi, 27, 2)

1975

P. HUBER, *Image et message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurigo 1975

A. LIPINSKY, *Oro, argento, gemme e smalti. Tecnologia delle arti dalle origini al Medioevo*, Firenze 1975

G. MARIANI CANOVA, *Manoscritti miniati veneti delle biblioteche di Cambridge e Boston*, in "Arte Veneta", XXIX (1975), pp. 97-104

S. M. PELEKANIDIS, P. C. CHRISTOU, CH. TSIUMIS, S. N. KADAS, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts: miniatures-headpieces-initial letters, II, The Monasteries of Iveron, St. Panteleimon, Esphigmenon and Chilandari*, Athens 1975

1977

G. BERGAMINI, *Cividale del Friuli. L'arte*, Udine 1977

A. DA MOSTO, *I Dogi di Venezia*, Firenze 1977

G. MARIANI CANOVA, *Miniature bolognesi a Venezia*, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, a cura di E. Bordignon Favero et Alii, Torino 1977, pp. 26-28

L. MIRKOVIC, *Les miniatures des Antiphonaires et des Graduels du Monastère de st. François d'Assise à Zadar*, Belgrado 1977

G. PEROCCO, R. ZORZI, *I cavalli di San Marco a Venezia*, Milano 1977

1978

H. BELTING, *Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLI (1978), pp. 217-257

D. BOGDANOVIĆ, V. J. DURIC, D. MEDAKOVIĆ, *Chilandar on the Holy Mountain*, Belgrade 1978

A. CALECA, *Il Museo Nazionale di San Matteo: opere d'arte fino al XV secolo. Bozze di stampa*, Pisa 1978

G. MARIANI CANOVA, *Miniature dell'Italia settentrionale nella Fondazione Giorgio Cini*, Vicenza 1978

1979

H. BUCHTAL, *The «Musterbuch» of Wolfenbüttel*, Vienna 1979

*Fondi antichi della Biblioteca Universitaria di Padova. Mostra di manoscritti e libri a stampa in occasione del 350 anniversario della fondazione*, catalogo della mostra (Padova, 9-18 dicembre 1979), Padova 1979

S. KADAS, *Mount Athos: an illustrated guide to the monasteries and their history*, Athens 1979

E. MORANDO DE CUSTOZA, *Libri d'arme di Venezia*, Verona 1979



S. M. PELEKANIDIS, P. C. CHRISTOU, CH. TSIUMIS, S. N. KADAS, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts: miniatures-headpieces-initial letters*, III, *M. Megister Lauras, M. Pantokratoros, M. Docheiariou, M. Karakalou, M. Philotheu, M. Hagiou Paulou*, Athens 1979

THEOPHILUS, *The various art. De diversibus artibus*, a cura di C. R. Dodwell, New York 1979

1980

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, II, *Venedig. Addenda zu Süd und Mittelitalien*, 1, *Katalog 636-664. Venedig 1300-1400*, Berlin 1980

*Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto et alii, Assisi-Firenze 1980 (Il miracolo di Assisi, 3)

D. LISCIA BEMPORAD, *Oreficerie e avori*, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto et alii, Assisi-Firenze 1980 (Il miracolo di Assisi, 3), pp. 87-93

G. MARIANI CANOVA, *Contributo alla iconografia antoniana: antiche immagini miniate di S. Antonio*, in *I volti antichi e attuali del Santo di Padova*, Atti del secondo Colloquio interdisciplinare, Padova 9-11 aprile 1979, in "Il Santo", XIX (1980), pp. 471-480

*Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, catalogo della mostra (Firenze 1980) a cura di P. Barocchi, C. Adelson et alii, Firenze 1980 (Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, 2)

1981

F. BRUNELLO, *Arti e mestieri a Venezia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Vicenza 1981

A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981

E. COZZI, *Gli affreschi della "cappella angelorum" agli Eremitani di Padova*, in "Arte Veneta", XXXV (1981), pp. 27-40

G. GALIAZZO, *I cavalli di San Marco*, Treviso 1981

M. M. GAUTHIER, *Emaux gothiques*, in "Revue de l'art", LI (1981), pp. 31-41

G. MARIANI CANOVA, G. CATTIN, *Un prezioso Antifonario veneziano del Duecento: miniature, liturgia, musica*, in "Arte Veneta", XXXV, 1981, pp. 9-26

1982

H. BELTING, *Die Reaktion der Kunst des 13 Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 10-18 settembre 1979, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 35-53

M. M. GAUTHIER, *Reliquaires du XIII siècle entre le Proche Orient et l'Occident latin*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso

internazionale di storia dell'arte, Bologna 10-18 settembre 1979, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 55-69

*Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 10-18 settembre 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982

M. JACOFF, *The Bible of Charles V and related Works: Bologna, Byzantium and the West in the late thirteenth century*, in *Il Medioevo e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte (Bologna 10-18 settembre 1979), a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 163-171

A. E. LAIOU, *Venice as a centre of trade and of artistic production in the thirteenth century*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 10-18 settembre 1979, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 11-26

M. LEITHE-JASPER, R. DISTELBERGER, *Kunsthistorisches Museum Wien. Schatzkammer und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe*, Monaco 1982

A. NEFF, *A new Interpretation of the Supplicationes Variae Miniatures*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 10-18 settembre 1979, a cura di H. Belting, Bologna 1982, pp. 173-179

1983

C. GELAO, *Il Museo di San Nicola: breve guida storico-artistica*, Bari 1983

J. HARTHAN, *An introduction to illuminated manuscripts*, London 1983

1984

F. AVRIL, M.T. GOUSSET, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque National: Manuscrits enluminés d'origine italienne, II, XIII siècle*, Parigi 1984

M. BOSKOVITS, *The painters of the miniaturist tendency*, Firenze 1984

M. S. CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984

O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice, 2, The Thirteenth Century, I*, Chicago 1984

*Der Schatz von San Marco in Venedig*, catalogo della mostra (Köln, Römisch-Germanisches Museum, 24 ottobre 1984 – 27 gennaio 1985), a cura di H. Hellenkenper, M. Carrieri, Milano 1984

*Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVI siècles)*, catalogo della mostra (Paris, Galerie Mazarine, 8 marzo – 30 maggio 1984), a cura di Y. Zaluska, M. T. Gousset, Paris 1984

*Le Trésor de Saint-Marc de Venise*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 1984), a cura di D. Alcouffe, Milano 1984

M. LEITHE-JASPER, R. DISTELBERGER, W. PROHASKA, *Vienna: il Kunsthistorisches Museum: il tesoro e la collezione di scultura e arti decorative, la pinacoteca*, Firenze 1984

M. LEITHE-JASPER, R. DISTELBERGER, W. PROHASKA, *Vienne: le Kunsthistorische*, Parigi-Londra 1984

A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Venezia 1984

1985

M. ANDALORO, *Circolazione figurativa fra Oriente e Occidente nel XIII secolo*, dispense di Storia dell'arte medievale e moderna, a. a. 1984-85, a cura di M. L. Fobelli, Pescara 1985

P. BELLI D'ELIA, *La Basilica di S. Nicola a Bari: un monumento nel tempo*, Galatina 1985

M. BOSKOVITS, *The Martello collection: paintings, drawings and miniatures from the 14. to the 18. centuries*, Firenze 1985

P. M. DE WINTER, *The Sacral Treasure of the Guelphs*, Cleveland 1985

L. ELEEN, *A Thirteenth-Century Workshop of Miniature Painters in the Veneto*, in "Arte Veneta", XXIX (1985), pp. 9-21

H. R. HAHNLOSER, S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlino 1985

*La miniatura tra Gotico e Rinascimento*, Atti del II Congresso di Storia della miniatura italiana, a cura di E. Sesti, Firenze 1985

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura*, in *La pittura nel Veneto, Le origini*, a cura di F. Flores D'Arcais, Milano 1985, pp. 229-239

G. MARIANI CANOVA, *La mostra della miniatura in Friuli*, in "Arte Veneta", XXXIX (1985), pp. 231-233

*La Miniatura in Friuli*, catalogo della mostra (Udine 9 giugno – 27 ottobre 1985), a cura di G. Bergamini, G. C. Menis, Udine 1985

1986

D. BERTOLETTI, *Le miniature del Graduale trecentesco di S. Domenico a Venezia*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, anno accademico 1986-87

*Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 1984), Milano 1986

M. LUCCO, *Pittura del Duecento e del Trecento nelle province venete*, in *La pittura in Italia. 1, Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, pp. 113-149

M. LUCCO, *Pittura del Trecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. 1, Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, pp. 176-188

G. PEROCCO, *Sulla storia del Tesoro di San Marco*, in *Il Tesoro di San Marco*, catalogo della mostra, Milano 1986

F. ZULIANI, *Il Duecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 172-175

1987

M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Osservazioni sull'antifonario ms. XXXIII del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, in *Miniatura in Friuli. Crocevia di civiltà*, a cura di L. Menegazzi, Pordenone 1987, pp. 113-114

G. DOTOLI, F. FIORINO, *Storia e leggenda della Basilica di San Nicola a Bari*, Fasano 1987

R. A. KATZENSTEIN, *Three liturgical manuscripts from San Marco: art and patronage in mid-Trecento Venice*, thesis presented to The Graduate School of Arts and Sciences, Harvard University, 1987

*Miniatura in Friuli. Crocevia di civiltà*, a cura di L. Menegazzi, Pordenone 1987

1988

O. BEIGBEDER, *Lessico dei simboli medievali*, Milano 1988 (Già e non ancora: Arte, 90)

*Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, catalogo della mostra (Roma 20 giugno – 2 ottobre 1988), a cura di P. Amato, Roma 1988

E. LEHMANN, E. SCHUBERT, *Dom und Severikirche zu Erfurt*, Leipzig 1988

I. PETRICIOLI, *A thousand years of Art in Zadar*, Zara 1988

*Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 1988), a cura di M. Gambier, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani d'Arte e di Storia", XXX (1986), 1988, pp. 3-315

1989

M. CARVALE, *Della Marra (De Marra) Galgano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, pp. 94-96

*Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 29 giugno – 29 dicembre 1989) a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma 1989

D. OLTROGGE, *Die Illustrations zyklen zur "Histoire ancienne jusqu'à César" (1250-1400)*, Frankfurt/M. 1989

1990

M. BOSKOVITS, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian painting 1290-1470*, London 1990

M. S. CALÒ MARIANI, *Dall'età degli angioni all'età di Bona Sforza: l'età proto angioina*, in *Storia di Bari, 2 Dalla conquista normanna al ducato sforzesco*, a cura di F. Tateo, Bari 1990, II, pp. 392-

*Carte da navigar. Portolani e carte nautiche del Museo Correr 1318-1732*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 29 settembre – 9 dicembre 1990), a cura di S. Biadene, Venezia 1990

G. CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo: dal Graduale tropato del Duecento ai graduali cinquecenteschi*, I, *Descrizione delle fonti*, Venezia 1990

*Culture e lingue nel Veneto medievale*, a cura di G. Folena, Padova 1990

F. FLORES D'ARCAIS, *Elementi ornamentali di tipo arabo nelle miniature delle aree di Bologna e di Padova all'inizio del XIV secolo*, in *World Art, themes of unity in diversity*, Acts of the 26. International Congress of the History of Art, 2, a cura di I. Lavin, London 1990, pp. 354-356

*Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 6 ottobre – 25 novembre 1990), a cura di R. D'Amico, R. Grandi, M. Medica, Bologna 1990

S. MARCON, *I codici della liturgia di S. Marco*, in G. CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo: dal Graduale tropato del Duecento ai graduali cinquecenteschi*, volume I, *Descrizione delle fonti*, Venezia 1990, pp. 191-216

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici marciani*, in G. CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo: dal Graduale tropato del Duecento ai graduali cinquecenteschi*, I, *Descrizione delle fonti*, Venezia 1990, pp. 151-189

M. MEDICA, *Miniatori-pittori: il "Maestro del Gherarduccio", Lando di Antonio, il "Maestro del 1328" ed altri. Alcune considerazioni sulla produzione miniatorica bolognese del 1320-30*, in *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 6 ottobre – 25 novembre 1990), a cura di R. D'Amico, R. Grandi, M. Medica, Bologna 1990, pp. 97-124

*Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, a cura di K. A. Manafis, Atene 1990

*Sjaj Zadarskih Riznica: sacral naumjetnost napodručju Zadarske nadbiskupije od IV. do XVIII. stoljeća/The splendour of Zadar Treasuries: religious art in the archdiocese of Zadar*, catalogodellamostra (Zagreb, Muzejsko-Galerijski Centar, 03 maggio-01 luglio 1990) a cura di A. Sorić, T. Lukšić, Zagreb 1990

*Tesori delle Fondazioni artistiche italiane*, catalogo della mostra (Verona, Fondazione Museo Miniscalchi-Erizzo, 30 marzo – 1 maggio 1990) a cura di G. P. Marchini, Verona 1990

*World Art, themes of unity in diversity*, Acts of the 26. International Congress of the History of Art, 2, a cura di I. Lavin, London 1990

1991

M. LEITHE-JASPER, R. DISTELBERGER, *The Kunsthistorische Museum Vienna : the treasury and the collection of sculpture and decorative arts*, Firenze-Londra 1991

G. MAZZUCCO, *Ordini monastici, mendicanti e predicatori in diocesi di Venezia nel Medioevo*, in *Patriarcato di Venezia*, a cura di S. Tramontin, Padova 1991, pp. 253-278

*Ori e argenti dei Santi. Il tesoro del Duomo di Trento*, a cura di E. Castelnuovo, Trento 1991

*Preziosi. Oreficeria sacra e profana dai Civici Musei di Udine*, catalogo della mostra (Udine, Museo della città, 9 maggio – 26 giugno 1991), a cura di G. Bergamini, Udine 1991

M. RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharistic in late Medieval Culture*, Cambridge 1991

G. VALAGUSSA, *Alcune novità per il miniatore di Giovanni da Gaibana*, in "Paragone", XLII (1991), pp. 3-22

1992

M. BOSKOVITS, *The Martello collection: further paintings, drawings and miniatures 13.-18. centuries*, Firenze 1992

L. BOURDUA, *Committenza francescana nel Veneto*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 463-479

F. FLORES D'ARCAIS, *Venezia*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 17-87

G. FREULER, *Presenze artistiche toscane a Venezia alla fine del Trecento: lo scriptorium dei Camaldolesi e dei Domenicani*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 480-494

C. S. HOENIGER, *Le stoffe nella pittura veneziana del Trecento*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 442-462

*La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992

*Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani, G. G. Bertelà, Firenze 1992

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura degli Ordini mendicanti nell'Alto Adriatico all'inizio del Trecento*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti: gli Agostiniani e il cappellone di S. Nicola da Tolentino*, Atti del convegno (Tolentino, 1 – 4 settembre 1992), a cura del Centro Studi "Agostino Trapè", Roma 1992, pp. 165-184

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 383-408

G. MARIANI CANOVA, *Venezia secoli XII-XIII: Testo e immagine nei manoscritti liturgici marciari*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della miniatura, Cortona, 20-23 ottobre 1988, a cura di M. Ceccanti, M. C. Castelli, Firenze 1992, pp.

M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992

*Ori e tesori d'Europa. Mille anni di oreficeria nel Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Passariano, Villa Manin, 20 giugno – 15 novembre 1992), a cura di G. Bergamini, Milano 1992

*Schätze aus Erfurter Kirchen*, catalogo della mostra (Erfurt, Galerie am Fischmarkt, 20 giugno – 6 settembre 1992), a cura di J. H. Bruns, R. G. Lucke, K. H. Meißner, Erfurt 1992

A. SPIAZZI, *Padova*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 88-117

S. SPONZA, *Pittura e scultura a Venezia nel Trecento*, in *La pittura in Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, pp. 409-441

C. TRAVI, *Il Maestro del trittico di Santa Chiara. Appunti per la pittura veneta di primo Trecento*, in "Arte Cristiana", LXXX (1992), 749, pp. 81-96

1993

C. CATELLO, *Argenti italiani nell'Abbazia di Montecassino*, Sorrento 1993

*I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, a cura di L. Leonardi, Torino 1993  
(riedizione di S. D'ARCO AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961)

V. A. MELCHIORRE, *Il Tesoro della Basilica di S. Nicola di Bari*, Bari 1993

W. MELIGA, *I canzonieri trobadorici I e K*, in *La filologia romanza e i codici*, Atti del convegno, Messina, 19-22 dicembre 1991, a cura di S. Guida, F. Latella, Messina 1993, vol. 1, pp. 57-70

A. NEFF, *Miniatori e "arte dei cristallai" a Venezia nella seconda metà del Duecento*, in "Arte Veneta", XLV (1993), pp. 7-19

G. VALAGUSSA, *Il miniatore di Lanfranco de Pancis: un nuovo personaggio nella storia della miniatura duecentesca*, in "Arte cristiana", LXXXI (1993), 758, pp. 323-336

1994

J. M. MEHL, *I giochi nel Medioevo. Scacchi, carte e palloni*, in 'Storia e dossier', LXXXIII (1994), pp. 71-97

*Omaggio a San Marco: tesori dall'Europa*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, Appartamento del Doge, 8 ottobre 1994 – 25 febbraio 1995), a cura di H. Fillitz, G. Morello, Milano 1994

C. SANTINI, *Un'antologia pittorica del primo Trecento nella chiesa di San Francesco a Udine*, in "Arte Cristiana", LXXXII (1994), 762, pp. 185-187

C. TRAVI, *Su una recente storia della pittura del Veneto nel Trecento*, in "Arte Cristiana", LXXXII, 1994, 762 pp. 70-72

1995

D. A. CHEVALLEY, *Der Dom zu Augsburg* (Die Kunstdenkmäler von Bayern; 1), München 1995

*Cittadella nicolaiana. Un progetto verso il 2000*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 2 dicembre 1995 – 10 marzo 1996), a cura di M. D'Elia, Bari 1995

M. DE RIQUER, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona 1995

*Federico II. Immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 4 febbraio – 17 aprile 1995), a cura di M. S. Calò Mariani, Bari 1995

*I libri di San Marco: i manoscritti liturgici della Basilica Marciana*, a cura di S. Marcon, Venezia 1995

C. MALTESE, *Le tecniche artistiche*, Milano 1995

S. MARCON, *I codici della basilica di San Marco*, in *I libri di San Marco: i manoscritti liturgici della Basilica Marciana*, a cura di S. MARCON, Venezia 1995, pp. 13-28

G. MARIACHER, *Smalti e oreficerie*, in *Storia di Venezia, Temi, L'arte*, 2, a cura di R. PALLUCCHINI, Roma 1995, pp. 907-937



G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia dal Medioevo al Rinascimento*, in *Storia di Venezia, Temi, L'arte*, 2, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995, pp. 769-843

G. MARIANI CANOVA, *Le miniature medievali*, in *I libri di San Marco: i manoscritti liturgici della Basilica Marciana*, a cura di S. MARCON, Venezia 1995, pp. 53-64

S. SORRENTINO, L. ZAMBON, *Esposizione del restaurato trittico di Santa Chiara*, Trieste, Civico Museo Sartorio, 1995

*Storia di Venezia, Temi, L'arte*, 2, a cura di R. Pallucchini, Roma 1995

1996

M. COLLARETA, *Intorno alla Croce dei Principi del Tesoro del Duomo di Gorizia*, in "Bollettino d'Arte", supplemento al n. XCV: *Studi di oreficeria* a cura di A. R. Calderoni Mosetti, 1996, pp. 107-112

*Inventari medicei, 1417-1465: Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo*, a cura di M. Spallanzani, Firenze 1996

B. STAUB, *Eine venezianische Altartafel in der Abegg-Stiftung, Riggisberg*, Lizentiatsarbeit der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 1996

1997

G. CURZI, *Allegoria dell'embargo e propaganda per la crociata nelle opere di Marin Sanudo il vecchio*, in "Storia dell'arte", LXXXIX (1997), pp. 5-26.

C. SANTINI, *Un episodio della pittura veneziana di primo Trecento: il "Maestro dell'Incoronazione della Vergine di Washington"*, in "Il Santo", XXXVII (1997), pp. 123-145

*Treasures of Mount Athos*, catalogo della mostra (Tessalonica, Museo Byzantinu Politismu, 1 giugno – 31 dicembre 1997), a cura di B. Atsalos, A. Karakatsanes, Tessalonica 1997

1998

M. BUDDE, *Altare portatile: Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters 600-1600*, Münster 1998 (risorsa elettronica)

E. CIONI, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998

*Der Welfenschatz uns sein Umkreis*, a cura di J. Ehlers, D. Kötsche, Mainz 1998

J. M. FRITZ, *Der Rückdeckel des Plenars Herzog Ottos des Mildes von 1339 und verwandte Werke*, in *Der Welfenschatz uns sein Umkreis*, a cura di J. Ehlers, D. Kötsche, Mainz 1998, pp. 369-385.

*I manoscritti della biblioteca del Seminario Vescovile di Padova*, a cura di A. Donello, G. M. Florio et alii, Firenze, 1998

*La Collezione Cagnola, I, I dipinti dal 13. al 19. secolo*, a cura di M. Boskovits, G. Fossaluzza, Busto Arsizio 1998

M. LEITHE-JASPER, R. DISTELBERGER, *Il Kunsthistorisches Museum di Vienna: il tesoro imperiale*, Londra 1998

B. STAUB, *Zerlegt, neukombiniert, restauriert. Eine venezianische Altartafel der Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern*, in "Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich", V (1998), pp. 40-59

1999

*Cristalli e gemme: realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Loredan, 28 aprile – 25 maggio 1999) a cura di L. Dolcini, B. Zanettin, Venezia 1999

R. D'AMICO, *Tra Oriente ed Occidente attraverso l'Adriatico*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia: gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Freskana del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna, Ferrara e Bari 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 3-12

F. LOLLINI, *Il bizantinismo perenne. Appunti liberi*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia: gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Freskana del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna, Ferrara e Bari 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 229-?

E. MARCATO, *Affreschi bizantini e bizantineggianti in Emilia Romagna*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia: gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Freskana del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna, Ferrara e Bari 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 127-144

L. MARTINCIC, *Codici miniati del Museo Archeologico di Cividale*, in *Cividat*, a cura di E. Costantini, C. Mattaloni, M. Pascolini, Udine 1999, pp. 243-275

M. MEDICA, *Modelli bizantini nella miniatura bolognese del "secondo stile": iconografia e cronologia*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia, gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Freskana del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna, Ferrara e Bari, 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 145-161

M. MILELLA, *Puglia e Serbia. I contatti nella produzione e circolazione di immagini: l'interpretazione della Dormitio*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia: gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Freskana del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna, Ferrara e Bari 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 185-200

*Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra* (Padova, Palazzo della Ragione e Palazzo del Monte di Pietà; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo – 27 giugno 1999), a cura di G. Baldissin Molli, G. M. Canova, F. Toniolo, Modena 1999

S. PASI, *Sulle persistenze bizantine nella pittura italiana del Duecento: l'Italia settentrionale*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia: gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Freskana del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna, Ferrara e Bari 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 89-112

*Reliquie e reliquiari del tesoro della Basilica di S. Nicola nella storia*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo 10 marzo – 25 aprile 1999), a cura di G. Cioffari O. P., Bari 1999

R. RUSSO ROMITO, *La Puglia e i rapporti con l'Oriente balcanico tra 12. e 14. secolo*, in *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia: gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Freskana del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna, Ferrara e Bari 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999, pp. 165-184

*Tesori d'arte sacra a Pisa nel Trecento*, catalogo della mostra (Unna, Schloß Cappenberg, 18 marzo – 30 maggio 1999), a cura di M. Burrelli, Pisa 1999

F. TODINI, *Una collezione di miniature italiane: dal Duecento al Cinquecento*, Milano 1999

*Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia: gli affreschi medievali della Serbia nelle copie della Galerija Freskana del Narodni Muzej di Belgrado e i rapporti con l'Italia*, catalogo della mostra (Bologna, Ferrara e Bari 13 febbraio-15 aprile 1999), a cura di R. D'Amico, Ferrara 1999

2000

*Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo*, a cura di M. Righetti, Milano 2000

C. BORROMEI, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Libri II (1577), a cura di S. Della Torre, Città del Vaticano 2000

*Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000), a cura di M. Medica, Bologna 2000

*Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra, (Padova, 24 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di V. Sgarbi, Milano 2000

*La Basilica di San Nicola*, a cura di V. Pugliese, N. Fiore, S. D'Alessandro, N. Ermito, Bari 2000

M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000), a cura di M. Medica, Bologna 2000, pp. 109-140

M. MINAZZATO, *La miniatura a Padova nel Trecento*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra, (Padova, 24 novembre 2000 – 29 aprile 2001), a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 234-247

*Portable altars in Malta*, a cura di J. Azzopardi, La Valletta 2000

2001

*Dalla Valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, a cura di F. Aceto, E. Amorosi et Alii, Teramo 2001 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, V, 1)

P. L. DE CASTRIS, *Croce in cristallo e sua custodia. Museo Capitolare Atri*, in *Dalla Valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, a cura di F. Aceto, E. Amorosi et alii (Documenti dell'Abruzzo Teramano, V, 1), Teramo 2001, pp. 437-442

V. FRIEDRICH, *Der Domberg zu Erfurt*, Passau 2001

C. FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari 2001

*L'Europe des Anjou: aventure des princes angevins du XIII au XV siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, 15 giugno-16 settembre 2001), a cura di G. Massin Le Goff, D. Soulier, F. Aceto, Paris 2001

G. WILLIAMS, *Scacchi. La storia, i pezzi, i giocatori e la passione di 1000 anni*, Rimini 2001

2002

M. BELTRAMELLI, *L'iconografia dei trovatori*, tesi di laurea, relatore prof. G. Lachin, Università degli studi di Padova, anno accademico 2002-2003

L. CASELLI, *La croce di Chiaravalle Milanese e le croci veneziane in cristallo di rocca*, Padova 2002

I. FURLAN, *Duecento veneziano*, in *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto – 29 dicembre 2002), a cura di F. Flores D'Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo, Milano 2002, pp. 65-69.

*I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, a cura di M. Burrelli, L. Carletti, C. Giometti, Pisa 2002

*Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto – 29 dicembre 2002), a cura di F. Flores D'Arcais, G. Gentili, Cinisello Balsamo, Milano 2002

2003

L. CASELLI, *L'oreficeria veneziana del Duecento. Osservazioni intorno ad un oggetto esemplare*, in *L'arte preziosa nel Veneto e a Venezia: valorizzazione culturale e nuovi*

*progetti*, Atti del I Convegno di Storia dell'oreficeria, Venezia, 21 novembre 2002, a cura di R. Polacco, L. Caselli, Padova 2003, pp. 49-66.

M. COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca*, in *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, atti del convegno, Venezia, 28-30 aprile 1999, a cura di B. Zanettin, Venezia 2003, pp. 495-515

*Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Atti del convegno, Venezia, 28-30 aprile 1999, a cura di B. Zanettin, Venezia 2003

*Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio, M. Benetazzo, Padova 2003 (Centro Studi Antoniani 36)

R. DEGEN, *Venezianische Zimelien mit Miniaturen unter Bergkristall des 13. und 14. Jahrhunderts. Studien zu einer homogenen Werkgruppe*, Münster 2003

G. DELFINI FILIPPI, *Il Tesoro del Museo di Treviso: da Luigi Coletti al Museo Diocesano*, in *L'arte preziosa nel Veneto e a Venezia: valorizzazione culturale e nuovi progetti*, Atti del I Convegno di Storia dell'oreficeria, Venezia, 21 novembre 2002, a cura di R. Polacco, L. Caselli, Padova 2003

Z. DEMORI STANIČIĆ, *Prilozi o srednjevjekovnom tekstilu u Trogiru, prijedlog za lokalnu vezilacku radionicu*, in "Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji", XL (2003-2004), pp. 113-144 (con riassunto in italiano: pp.145-147)

*L'arte preziosa nel Veneto e a Venezia: valorizzazione culturale e nuovi progetti*, Atti del I Convegno di Storia dell'oreficeria, Venezia, 21 novembre 2002, a cura di R. Polacco, L. Caselli, Padova 2003

E. MERKEL, *Alcuni oggetti d'oreficeria veneziana nel Tesoro di San Marco recentemente restaurati*, in *L'arte preziosa nel Veneto e a Venezia: valorizzazione culturale e nuovi progetti*, Atti del I Convegno di Storia dell'oreficeria, Venezia, 21 novembre 2002, a cura di R. Polacco, L. Caselli, Padova 2003, pp. 27-40.

F. PEDROCCO, *Paolo Veneziano*, Milano 2003

*Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa, Arsenale Mediceo, 13 settembre – 9 dicembre 2003), a cura di M. Tangheroni, Milano 2003

F. TONIOLO, *L'iconografia francescana nei codici miniati della Biblioteca Antoniana*, in *Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, Padova, 24-26 maggio 2001, a cura di L. Baggio, M. Benetazzo, Padova 2003 (Centro Studi Antoniani 36), pp. 59-75

G. TROVABENE, *Il percorso artistico di Paolo Veneziano*, in *Artisti in viaggio, 1300-1450: presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, a cura di M. P. Frattolin, Udine 2003, pp. 55-72

2004

S. BAGNAROL, *Due tavole veneziane del primo Trecento in San Giusto a Trieste*, in “Arte Veneta”, LXI (2004), pp. 1-27

S. BAGNAROL, *Un contesto duecentesco per la Crocifissione miniata nel Messale di Santa Maria di Castello*, in “Ce fastu?”, Rivista della Società Filologica Friulana ‘Graziadio Isaia Ascoli’, LXXX (2004), 1, pp. 7-46

*Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 23 marzo – 4 luglio 2004), a cura di H. C. Evans, New York, 2004

A. CORTESE, *Per la miniatura veneziana del Duecento: un Trésor alla Biblioteca Capitolare di Verona*, in “Arte Veneta”, LIX (2004), pp. 7-21

*Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XIV*, a cura di M. Bollati, Milano 2004

I. FURLAN, *Venezia, Costantinopoli, Palestina. Aspetti e circolazione della pittura “crociata”*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, XXVIII (2004), pp. 15-32

I. PETRICIOLI, *Esposizione permanente d’arte sacra a Zara*, catalogo della collezione, Stalna Izložba Crkvene Umjetnosti Zadar Benediktinke Svete Marije, Zara 2004

*Umjetniča Baština Zadarske Nadbiskupije. Zlatarstvo*, a cura di N. Jakšić, Zadar 2004

2005

*Autour de Lorenzo Veneziano: fragments de polyptiques vénitiens du 14. siècle*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre 2005 – 23 gennaio 2006), a cura di A. De Marchi, C. Guarnieri, Cinisello Balsamo, Milano 2005

L. CASELLI, “*Opus veneticum ad filum*” e “*Opus duplex*”: *considerazioni su alcune opere di oreficeria veneziana del Duecento*, in *Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa, G. Trovabene, Venezia 2005, pp. 53-60

*Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra (Pisa, Museo nazionale di San Matteo, 25 marzo – 25 giugno 2005) a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Ospedaletto, Pisa, 2005

M. L. FOBELLI, *Circolazione artistica nel “golfo di Venezia”: la croce in cristallo di rocca del Museo Capitolare di Atri*, in *L’Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale (Chieti, 1-2 aprile 2004) a cura di D. Benati, A. Tomei, Milano 2005, pp. 167-179

*Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 – 28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Milano 2005

*L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale, Chieti, 1-2 aprile 2004, a cura di D. Benati, A. Tomei, Milano 2005

*La miniatura in Italia, I, Dal tardoantico al Trecento*, a cura di A. Putaturo Donati Murano, A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005

M. MINAZZATO, *Politici nelle miniature venete del Tre e Quattrocento*, in "Arte Veneta", LXII, 2005, pp. 15-25

*Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Boraccesi, Foggia 2005

M. PASTOREAU, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari 2005

*Il tesoro della Basilica di san Nicola di Bari*, catalogo della mostra (Mosca, Museo Storico di Stato, 22 giugno – 28 agosto 2005) a cura di G. Cioffari, M. Milella, Roma 2005

*Venezia. Arti e storia. Studi in onore di Renato Polacco*, a cura di L. Caselli, J. Scarpa, G. Trovabene, Venezia 2005

2006

J. F. AMELOT, M. T. CAMUS, *Sculptures gothiques de Saint-Sauveur de Charroux*, La Crèche, 2006

H. BELTING, *Dandolo's dream: Venetian State art and Byzantium*, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on late Byzantine art and culture*, a cura di S. T. Brooks, New Haven, 2006, pp. 138-153

*Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on late Byzantine art and culture*, a cura di S. T. Brooks, New Haven, 2006

L. CASELLI, *La Parousia dell'arcone centrale della basilica di San Marco: un "passante" per l'oreficeria, la miniatura sotto cristallo e la glittica veneziana del Duecento*, in *Florilegium Artium. Scritti in onore di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova 2006

*Florilegium Artium. Scritti in onore di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova 2006

*In hoc signo. Il tesoro delle croci*, catalogo della mostra (Pordenone-Portogruaro, 4 aprile – 31 agosto 2006), a cura di P. Goi, Milano 2006

S. KALOPISĒ-BERTĒ, *Patronage and artistic production in Byzantium during the palaiologan period*, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on late Byzantine art and culture*, a cura di S. T. Brooks, New Haven, 2006, pp. 76-97

*Letteratura, arte e cultura italiana tra le due sponde dell'Adriatico*, Atti della Giornata di studi (Padova, 28 ottobre 2005), a cura di L. Borsetto, Padova 2006

*Prvih Pet Stoljeća Hrvatske Umjetnost /The First Five Centuries of Croatian Art*, catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 19 settembre – 26 novembre 2006), a cura di N. Jakšić, Zagreb 2006

*San Nicola. Splendori d'arte tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 7 dicembre 2006-6 maggio 2007) a cura di M. BACCI, Milano 2006

N. P. ŠEVČENKO, *The monastery of Mount Sinai and the cult of Saint Catherine*, in *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspectives on late Byzantine art and culture*, a cura di S. T. Brooks, New Haven, 2006, pp. 118-137

M. SORANZO, *Iconografia del Battesimo di Cristo*, in "Vita Pastorale", 2006, 1 (Gennaio), disponibile in rete all'indirizzo: [http://www.jesus1.it/Pages/it\\_luca\\_storia\\_dell\\_iconografia\\_su\\_gesu.aspx?arg=29&rec=965](http://www.jesus1.it/Pages/it_luca_storia_dell_iconografia_su_gesu.aspx?arg=29&rec=965)

2006-2007

S. DEGAN, *Il Graduale di San Domenico di Castello a Venezia (ms. cl. V, 131): un'opera del maestro del trittico di Santa Chiara e della sua bottega*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2006-2007, relatori proff. F. Toniolo e G. Trovabene

2007

L. CASELLI, *L'ornamento dei Santi. Arte orafa e miniature sotto cristallo nel '200 e '300 veneziano*, in *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto. Un dialogo tra le arti figurative*, a cura di L. Caselli, E. Merkel, Treviso 2007 (Ateneo Veneto, Ricerche storiche, 8), pp. 85-101

C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007, pp. 153-201

C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, in "Arte Veneta", XXIV (2007), pp. 138-152

*Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. Valenzano e F. Toniolo, Venezia 2007

*Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto. Un dialogo tra le arti figurative*, a cura di L. Caselli, E. Merkel, Treviso 2007 (Ateneo Veneto, Ricerche storiche, 8)

B. VANIN, P. ELEUTERI, *Le Mariegole della Biblioteca del Museo Correr*, Venezia 2007

2008

S. BAGNAROL, *Un codice veneziano di inizi Trecento. Il Messale LXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, in "Vultus Ecclesiae", IX (2008), pp. 31-40



*Catalogo del Museo della Collegiata di San Candido*, a cura di E. Kühebacher, San Candido 2008

G. CIOFFARI, *Il Tesoro di San Nicola dai Normanni agli Angioini*, in *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, catalogo della mostra (Bari, Sala Murat, 5-31 maggio 2008) a cura di E. Scandale, Bari 2008, pp. 3-30

M. COLLARETA, *Verso la biografia d'artista:immagini del Medioevo all'origine di un genere letterario moderno*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni, 4a serie, XVI (2003), 2008, pp. 53-65

*Letteratura, arte, cultura tra le due sponde dell'Adriatico/ Knjizevnost, umjetnost, kultura, između dviju obala Jadrana*, Atti delle giornate di studio, Zara, Nona, 3-4 novembre 2006, a cura di G. Baldassarri, N. Jakšić, Ž. Nižić

*Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, catalogo della mostra (Bari, Sala Murat, 5-31 maggio 2008) a cura di E. Scandale, Bari 2008

G. MARIANI CANOVA, *Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, Atti del convegno, Venezia, 28 - 31 ottobre 2004, a cura di G. Lachin, Roma 2008, pp. 47-76

M. MILELLA, *Il Tesoro di San Nicola. Note sulla produzione orafa medievale*, in *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, catalogo della mostra (Bari, Sala Murat, 5-31 maggio 2008) a cura di E. Scandale, Bari 2008, pp. 31-37

S. PICCOLO PACI, *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione*, Milano 2008

C. PONCHIA, *Tre miniature veneziane della prima metà del Trecento in un codice Contarini*, in "Arte Veneta", LXV (2008), pp.120-125

*Segni di croce*, catalogo della mostra (Foligno, Museo Diocesano, 6 dicembre 2008 – 1 febbraio 2009), a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, Foligno 2008

*Splendori del Gotico nel Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 12 dicembre 2008 – 19 aprile 2009), a cura di M. Buora, Udine 2008

G. TEMPESTA, M. SANTIGLIANO, J. M. NSAKA, E. SCANDALE, *L'analisi e la caratterizzazione dei materiali di oggetti d'arte medievale del Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari: un esemplare caso di studio multidisciplinare*, in *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, catalogo della mostra (Bari, Sala Murat, 5-31 maggio 2008) a cura di E. Scandale, Bari 2008, pp. 39-52

2009

F. L. BOSSETTO, *Per il Maestro del Gaibana e il suo atelier: un gruppo di Bibbie*, in “Rivista di storia della miniatura”, XIII (2009), pp. 51-61

L. CASELLI, *Oro e cristallo. Arti preziose tra Venezia e Roma*, in *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, a cura di L. Caselli, Roma 2009, pp. 205-227

M. COLLARETA, *Vademecum per le arti sontuarie*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano d'Arte Sacra, 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia 2009, pp. 116-131

D. DAVANZO POLI, *Pietro e Marco nei ricami medievali*, in *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, a cura di L. Caselli, Roma 2009, pp. 185-203

*Le Mont Athos et L'Empire Byzantin. Trésors de la Sainte Montagne*, catalogo della mostra (Parigi, Petit Palais – Musée Des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 10 aprile – 5 luglio 2009), a cura di N. Bonovas, S. Chondorgiannis, Paris 2009

S. MARCON, «*Pax tibi Marce*». *Le miniature veneziane di soggetto marciano e petrino*, in *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, a cura di L. Caselli, Roma 2009, pp. 147-171

*San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, a cura di L. Caselli, Roma 2009

*Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano d'Arte Sacra, 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia 2009

G. WOLF, M. DE GIORGI, *I tempi e lo spazio delle immagini*, *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Diocesano d'Arte Sacra, 29 agosto 2009 - 10 gennaio 2010), a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia 2009, pp. 148-161

2009-2010

V. POLETTI, *Alle origini della pittura veneziana: maestri e botteghe tra XIII e XIV secolo*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, relatore prof. A. De Marchi, anno accademico 2009-2010

2010

L. CICHELLA, *Atri. La Croce pura*, in “Tesori d'Abruzzo”, V (2010), 18, pp. 8-15

*Medioevo adriatico. Circolazione di modelli, opere, maestri*, a cura di F. Toniolo, G. Valenzano, Roma 2010

*Schätze des Glaubens: Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*, catalogo della mostra (Berlino, Bodemuseum, 30 settembre 2010-30 settembre 2012) a cura di L. Lambacher, Regensburg 2010

*Treasures of heaven: saints, relics and devotion in medieval Europe*, catalogo della mostra (Cleveland, the Cleveland Museum of Art, 17 ottobre 2010-17 gennaio 2011; Baltimore, the Walters Art Museum, 13 febbraio-15 maggio 2011; Londra, the British Museum, 23 giugno-9 ottobre 2011), a cura di M. Bagnoli, H. A. Klein, C. Griffith Mann, J. Robinson, New Haven 2010

2010-2011

M. SANTANICCHIA, *La croce in cristallo di rocca del Duomo di Foligno e la circolazione di opere veneziane in Umbria nel Trecento*, in "Arte Medievale", IV serie, I (2010-2011), pp. 121-142

2011

M. AYMARD, *L'Europe, Venise et la Méditerranée*, in *Venise et la Méditerranée*, Atti del convegno *Venise et la Méditerranée. Rencontres européennes du patrimoine 2008*, Parigi, Auditorium Colbert, 30-31 ottobre 2008, a cura di S. G. Franchini, G. Ortalli, G. Toscano, Venezia 2011, pp. 3-11

L. CICHELLA, *Celano. Il gioiello sacro di Alba Fucens*, in "Tesori d'Abruzzo", VI (2011), 19, pp. 4-11

*Katalog Diözesanmuseum St. Afra*, a cura di M. Tierbach, R. Mäder, K. Rottmann, Augsburg 2011

G. MARIANI CANOVA, *Venezia 'quasi alterum Byzantium': dai manoscritti miniati 'mediterranei' al legato del cardinale Bessarione*, in *Venise et la Méditerranée*, Atti del convegno *Venise et la Méditerranée. Rencontres européennes du patrimoine 2008*, Parigi, Auditorium Colbert, 30-31 ottobre 2008, a cura di S. G. Franchini, G. Ortalli, G. Toscano, Venezia 2011, pp. 13-43

*Venise et la Méditerranée*, Atti del convegno *Venise et la Méditerranée. Rencontres européennes du patrimoine 2008*, Parigi, Auditorium Colbert, 30-31 ottobre 2008, a cura di S. G. Franchini, G. Ortalli, G. Toscano, Venezia 2011

2011-2012

L. DE MARCHI, *Navigare con arte. L'Atlante di Lione e gli esemplari di lusso nella Venezia di Pietro Vesconte*, tesi di laurea della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università degli Studi di Padova, relatore prof. ssa Federica Toniolo, anno accademico 2011-2012

2012

I. FURLAN, *Venise et son empire du levant: carrefour de circulation d'idées et d'oeuvres d'art au XIIIe siècle*, in *Orient et Occident méditerranéens au XIII siècle. Les programmes picturaux*, Actes du colloque international, Athènes, École française, 2-4 avril 2009, a cura di J. P. Caillet, F. Joubert, Paris 2012, pp. 177-196

*Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012

*Orient et Occident méditerranéens au XIII siècle. Les programmes picturaux*, Actes du colloque international (Athènes, École française, 2-4 avril 2009), a cura di J. P. Caillet, F. Joubert, Paris 2012

M. PASTOREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012

M. L. SEBASTIANI, P. CRISOSTOMI, *Splendore marciano: il restauro della legatura già del codice lat. III, 111 (=2116) della Biblioteca Marciana di Venezia*, Padova 2012

S. SPIANDORE, *Miniature veneziane sotto cristallo. L'altare portatile di Firenze e la croce di Foligno*, in "Rivista di Storia della miniatura", XVI (2012), pp. 35-45.

H. K. SZÉPE, *Doge Andrea Dandolo and manuscript Illumination*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 158-162.

F. TONIOLO, *Per la miniatura veneziana di inizio Trecento: il manoscritto 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, a cura di F. Toniolo, G. Toscano, Cinisello Balsamo 2012, pp. 151-157.

J. TRIPPS, *Ein Bücherschatz des Veneto in Leipzig: der Maestro di Giovanni da Gaibana und seine Bibeln aus dem Thomasstift*, in *3 x Thomas. Die Bibliotheken des Thomasklosters, der Thomaskirche und der Thomasschule im Laufe der Jahrhunderte*, catalogo della mostra (Leipzig, Bibliotheca Albertina, 18 ottobre 2012- 20 gennaio 2013), a cura di T. Fuchs, C. Mackert, Leipzig 2012, pp. 37-52.

2013

L. CICHELLA, *Alba Fucens. Il tesoro restituito*, in "Tesori d'Abruzzo" VIII (2013), 27, pp. 22-25

*Da Venezia alla Terrasanta. Il restauro del Liber secretorum fidelium Crucis di Marin Sanudo (Ricc. 237) della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura di G. Lazzi, Padova 2013

G. MARIANI CANOVA, *Il Liber secretorum fidelium Crucis nella storia della miniatura veneziana*, in *Da Venezia alla Terrasanta. Il restauro del Liber secretorum fidelium Crucis di Marin Sanudo (Ric. 237) della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura di G. Lazzi, Padova 2013, pp. 69-81.

## **TOMO II**

## **Catalogo**

## 1. Tavoletta devozionale

*Monte Athos, Monastero di San Paolo, Biblioteca (Inv. N. 10)*

Legno, argento, filigrana, vetro smaltato, perle, miniature su pergamena sotto lastre di cristallo di rocca

Misure:

Tavola: 35 x 27,5 cm

Riquadro centrale: 9,5 x 6,5 cm

Altezza comparto con Angeli miniati: 4,5 cm

Larghezza comparto con Vergine e San Giovanni miniati: 3,6 cm

1260-1265 circa

Nella biblioteca del monastero di San Paolo sul monte Athos è conservata una placca votiva rettangolare in legno decorata con miniature sotto cristallo, *verre eglomisé* e filigrana. Sebbene in passato siano state avanzate diverse proposte riguardanti la funzionalità dell'oggetto, siamo oggi più propensi a chiamarlo genericamente "tavola devozionale", concordando con Huber (1975, p. 141) e Degen (2003, p. 420) nell'ipotizzare un suo antico uso come icona portatile, piuttosto che come anta di dittico (Bettini, 1968, p. 109) o coperta di libro (Hahnloser, 1985, p. 84).

L'elemento caratteristico è costituito dal campo centrale in *verre eglomisé*, sull'origine e la natura del quale gli specialisti non sono sempre stati d'accordo (Huber, 1975, p. 141). Esso rappresenta un *Cristo Pantocratore* in trono che regge il globo terrestre con la mano sinistra e tiene la destra alzata nell'atto di benedire. Il Giudice dell'universo, che presenta anche l'iscrizione greca *I(HCOY)C X(PICTO)C* ai lati del volto, è color argento, il mantello dorato e il fondo violetto scuro. Dal momento che i punti dove si trovano l'oro e l'argento sembrano opachi e ruvidi al tatto mentre il fondo violetto è brillante, Huber (1975, p. 141) è propenso a considerarla una pittura realizzata su vetro, fuso incorporando l'oro e l'argento. A sostegno della sua ipotesi riporta l'opinione orale dello studioso Hans Swarzenski, secondo il quale si tratterebbe di una pittura sotto vetro (*Hinterglasmalerei*) prodotta in ambito veneto-adriatico, ma il cui stile tradisce l'influenza di opere mosane degli anni 1200-1230. Il riquadro centrale, leggermente incassato, è incorniciato da quattro lastre trapezoidali di puro cristallo di rocca (parzialmente perdute) tenute assieme da strisce di filigrana lavorate a giorno presentanti una decorazione a racemi e ornate con perle colorate. Le lamine di cristallo coprono miniature di fattura veneziana con le figure della *Vergine* e di *San Giovanni*, che vanno a comporre una *Deesis* ai lati del *Pantocratore*, e due *Angeli* nel riquadro soprastante (in quello inferiore purtroppo la decorazione è andata perduta). Il classico fondo oro delle miniature sotto cristallo prodotte a Venezia fra XIII e XIV secolo è qui sostituito dall'originale impiego di minuscole perline ravvicinate (Hahnloser, 1985, p. 84). La cornice più esterna presentava quattordici



medaglioni ottagonali realizzati con la stessa tecnica del riquadro centrale e intervallati da pietre preziose. Di questi restano ad oggi purtroppo solo i cinque raffiguranti gli apostoli *Tommaso, Giovanni, Simone, Taddeo e Filippo*, identificabili grazie alle iscrizioni ancora ben leggibili *S(anctus) THOMAS, S(anctus) IOH(anne)S, S(anctus) SIMEON, S(anctus) TADEUS, S(anctus) FILIPUS*.

Pochi e soprattutto brevi i contributi sull'oggetto: se Weigand (1943, p. 166) ne riteneva le miniature opera bizantina del X o dell'XI secolo, Radojčić (1956, p. 166) lo riconduce invece giustamente al gruppo di opere di oreficeria di origine veneziana conservate nei monasteri di Chilandar e di San Paolo sul monte Athos di cui fanno parte anche due dittici (catt. 2, 6) ed una croce "a gocce" (cat. 3). Da Bettini esso è denominato alternativamente dittico o altare portatile, il suo impianto aurificiario è considerato lavoro della Francia del Nord intorno al 1230. Secondo il suo pensiero, la tavola sarebbe arrivata a Venezia già con lo smalto *champlevé* rappresentante il *Cristo in trono*; i Veneziani avrebbero poi aggiunto le miniature sotto cristallo con la *Vergine, Giovanni e gli Angeli*. A suo dire, "l'epoca in cui avvenne codesto completamento si può dedurre anche da qualche indizio tecnico, che denota un'adesione ancor piena ai modi bizantini: per esempio le gemme sono incastonate, non sostenute da graffe, come avverrà più tardi; e pure la filigrana è semplice, di tipo appunto bizantino: il che indica un certo arcaismo. V'è poi lo stile delle miniature, fortemente bizantineggiante anch'esso, ma insieme non lontano da quello del Gaibana". Situa perciò l'opera appena dopo l'*Epistolario* miniato dal Maestro del Gaibana nel 1259 considerando che "l'allungamento delle figure dei dolenti, pur essendo motivato dal loro inserimento in stretti spazi trapezoidali, ha un accento prepaleologo più giustificabile negli ultimi decenni del secolo" (Bettini, 1968, p. 109). Si dilunga maggiormente Huber, che nel 1975 ne fornisce un'analisi molto approfondita. Dal punto di vista tecnico è in accordo con Bertelli (1969, p. 59; 1970, pp. 70-71) nell'osservare che la rara tecnica di vetro dorato e smaltato del riquadro centrale e dei cinque medaglioni ottagonali della cornice più esterna trova riscontro nelle immagini degli apostoli entro tondi che ornano la tomba di Clemente IV (1265/1268) nella chiesa di San Francesco a Viterbo (Huber, 1975, p. 142). I nimbi dorati presentano la stessa striatura, con la leggera differenza che a Viterbo i raggi dell'aureola terminano in spigoli vivi mentre nell'opera di San Paolo sono arrotondati. Considera dunque la decorazione del riquadro centrale e della cornice esterna originarie dall'Italia del Nord. Per contro le miniature su pergamena sarebbero nettamente di tipo comneno, il che porterebbe a suo avviso ad una datazione al primo quarto del XIII secolo.

Hahnloser porta lo stesso confronto con la tomba di Papa Clemente IV, optando per un'origine veneziana e per una datazione tra 1260 e 1270 per l'intero manufatto, che pure ritiene vincolato a modelli mosani e della Francia del Nord del 1230 (Hahnloser, 1985, pp. 84-85). Nel 1997 la tavoletta partecipa, assieme al dittico conservato nello stesso monastero di San Paolo (cat. 2) e a quello di Chilandar (cat. 6), alla mostra *Treasures of Mount Athos* tenuta a Salonicco. Ballian ne redige la scheda di catalogo in cui data il manufatto all'ultimo quarto del XIII secolo. Egli osserva che la tecnica del vetro dorato impiegata per il riquadro centrale era conosciuta nel mondo bizantino e islamico già da tempo, mentre in Italia fece la sua comparsa intorno alla metà del XIII secolo (per esempio nei medaglioni della tomba di Clemente IV già citati dalla critica precedente). L'iconografia del Cristo in trono con il globo nella mano sinistra deriverebbe da modelli nordeuropei; le miniature sono invece assegnate a Venezia poiché in esse si riscontra la caratteristica tipicamente lagunare di sottolineare i bordi delle vesti con una sottile linea bianca, presente anche nei mosaici della Basilica di San Marco (A. Ballian, in *Treasures of Mount Athos*, 1997, p. 328). Furlan prospetta un'origine lagunare di tutto il manufatto, anche della placca centrale. Questa sarebbe stata realizzata a Venezia utilizzando del vetro dipinto e fuso incorporando oro e argento seguendo però, dal punto di vista iconografico, modelli oltrealpini, evidenti nella tipologia del *Pantocratore* e nell'andamento del pannello. Le miniature della cornice più interna paleserebbero invece stile e iconografia tardocomneni quali vediamo nella *Crocifissione* di Zica, mentre il tipo di filigrana è di tipo più semplice rispetto a quanto visto ad esempio nel dittico del monastero di Chilandar. Per tutti questi motivi colloca l'opera nel secondo quarto del Duecento, ipotizzandone una realizzazione a Venezia da parte di quel *Gerardus* orafo seguace di Nicolas de Verdun, attivo a Costantinopoli all'inizio del Duecento (Furlan, 2002, p. 66; lo studioso ribadisce la sua posizione anche in un successivo contributo, cfr. Furlan, 2012, p. 182).

Di recente è stata correttamente sottolineata l'appartenenza del manufatto ad una fase aurorale ed ancora sperimentale della produzione veneziana di miniature sotto cristallo da parte di Regina Degen (2003, p. 422) e nel catalogo della mostra *Le mont Athos et l'Empire byzantin*, dove esso è descritto come "*l'un des plus anciens exemples de ce type*" (N. Siomkos, in *Le mont Athos et l'Empire byzantin*, 2009, p. 174).

Le opinioni della critica sono, come visto, molteplici e discordi. La difficoltà nel cercare di fornire una datazione è data dall'estrema particolarità del manufatto nonché dalle poche riproduzioni fotografiche in circolazione, che non ci permettono di osservare bene i dettagli delle miniature e del riquadro centrale. Pertanto, potremo dare solo qualche informazione indicativa, lasciando aperto il problema e non escludendo l'ipotesi di ulteriori sviluppi.

Per quanto riguarda il riquadro centrale, l'ipotesi di Furlan, secondo cui esso sarebbe stato realizzato a Venezia seguendo però modelli iconografici oltrealpini, sembra la più probabile. L'armonia dell'insieme porta ad escludere, come voleva Bettini, che l'oggetto fosse arrivato in laguna già ornato con lo smalto centrale. Per le miniature e le parti in filigrana l'origine veneziana pare sicura, in particolare l'uso di ricoprire con lastre di cristallo di rocca miniature realizzate su pergamena al fine di conferir loro una maggiore lucentezza è a queste date una prerogativa veneziana.

Per quanto ci è dato vedere, le miniature sembrano essere stilisticamente vicine a quelle del dittico di San Paolo (cat. 2) ed alle scene realizzate dal primo maestro del dittico di Chilandar (cat. 6). Molto simile è la costruzione dei volti, con i nasi pronunciati, e la resa delle mani, longilinee e grandi. L'allungamento delle figure può essere spiegato come un richiamo ai celebri modelli dell'*Epistolario* del Maestro del Gaibana del 1259 (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2), in particolare alle figure delle *Sante Vergini* (c. 90 v.) dalle stesse forme affusolate. Una datazione agli anni '60 del Duecento, di poco successiva al manoscritto gaibanese e lievemente precedente rispetto agli altri oggetti conservati nelle comunità dell'Athos, risulta quindi a nostro avviso la più verosimile, sebbene l'impossibilità di una visione diretta non consenta di esprimere un giudizio sicuro.

*Bibliografia:* Dölger, Weigand, Deindl, 1943, p. 166; Hahnloser, 1956, p. 159; Radojčić, 1956, p. 166; Bettini, 1968, pp. 109-110; Huber, 1969, tavola 158; Bertelli, 1969, p. 59; Idem, 1970, pp.70-71; Hahnloser, 1971, p. 142; Huber, 1975, pp. 141-142; Belting, 1978, p. 256; Pelekanidis et Alii, 1979, p. 207; Hahnloser, 1985, pp. 84-85 n. 20; A. Ballian, in *Treasures of Mount Athos*, 1997, pp. 328-329 n. 9.31; Furlan, 2002, pp. 66-67; Degen, 2003, pp. 419-427 n. 20; N. Siomkos, in *Le mont Athos et l'Empire byzantin*, 2009, p. 174 n. 75; Furlan, 2012, p. 182; Tripps, 2012, pp. 46-49.



1. Monte Athos, Monastero di San Paolo, Tavola devozionale



## 2. Dittico

*Monte Athos, Monastero di San Paolo, Biblioteca (Inv. N. 9)*

Legno, argento, filigrana, perle, pietre semi-preziose, diaspro, miniature su pergamena, cristallo di rocca

Misure:

Dittico (senza cornice): 27,5 x 36,4 cm

Riquadri con miniature: 5 x 4,6 cm

Settimo decennio del Duecento

Il dittico si compone di due pannelli in legno assemblati da tre cerniere metalliche. I campi centrali, in entrambi i casi fortemente danneggiati, sono incorniciati da strisce in argento lavorate a filigrana, parzialmente cadute. Lungo la cornice più esterna del dittico sono alloggiate le miniature sotto cristallo di rocca: le otto situate entro riquadri agli angoli di ciascuna delle due ante rappresentano scene della *Vita di Cristo*; le altre, a forma di losanga, i simboli degli *Evangelisti* e figure di *Angeli, Santi e Profeti* (tra di esse trovano posto pure quattro losanghe senza immagini costituite da placche di diaspro rosso polite). Tutte le miniature sono delimitate da una cornice d'argento cordonata e gli spazi triangolari individuati dalle losanghe sono decorati con pietre preziose montate a *griffe*.

In merito alla funzione originale dell'oggetto la critica si è espressa in maniera discordante: Weigand (1943, p. 164) e Bettini (1968, p. 109) ipotizzano che si trattasse di una coperta di codice; più probabilmente dovette essere concepito come un altare portatile destinato ad un utilizzo liturgico, come sottolineato di recente da Degen (2003, p. 441).

Il programma iconografico prevede la raffigurazione del ciclo delle dodici feste agli angoli delle due ante e sui due pannelli centrali (comprendenti ciascuno una doppia scena), completato dai simboli dei quattro *Evangelisti*, da quattro *Angeli* e otto figure di *Profeti* e *Santi*. Le vicende della *Vita di Cristo* illustrate sono l'*Annunciazione*, la *Natività*, il *Battesimo di Cristo*, la *Trasfigurazione*, la *Crocifissione* e la *Resurrezione* (queste ultime due rovinata) nell'anta sinistra; la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Entrata a Gerusalemme*, l'*Ascensione di Cristo*, la *Pentecoste*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione di Cristo al Tempio* (danneggiate) nell'anta destra.

Si segue dunque pedissequamente il *Dodekaorton* della Chiesa orientale, l'unica licenza è costituita dall'assenza della *Dormizione della Vergine (Koimesis)*. Negli altri oggetti di culto con miniature sotto cristallo custoditi nei cenobi del monte Athos il ciclo non è rispettato altrettanto rigorosamente: la croce "a gocce" conservata nello stesso monastero di San Paolo (cat. 3) presenta ben venti scene cristologiche ed il dittico di Chilandar (cat. 6) conta ventiquattro episodi relativi principalmente alla *Passione* di Cristo.

La lettura parte dall'anta sinistra: nell'*Annunciazione* l'arcangelo Gabriele entra tenendo la mano destra alzata in atto di benedizione verso la Vergine, che ascolta in atteggiamento timido e imbarazzato l'annuncio della nascita del Messia reggendo nella mano sinistra un rotulo, o più probabilmente un fuso. Tale elemento inusuale trova spiegazione, secondo Huber (1975, p. 125), nel Protovangelo apocrifo di Giacomo, in cui si narra che Maria era stata scelta per essere una delle otto giovani della stirpe di David destinate a filare la lana per il rinnovamento del velo del Tempio. Questo dettaglio ritorna anche nell'*Annunciazione* degli altri oggetti con miniature provenienti dalle comunità atonite (catt. 3, 6), per i quali si può quindi ipotizzare una mutua dipendenza (Huber, 1975, p. 125). Ulteriore elemento ricorrente tra essi è pure l'alberello inserito tra le due figure di Maria e dell'angelo. La scena seguente è la *Natività di Cristo*, in cui la Madre di Dio è raffigurata sdraiata su di un letto che sembra evocare un trono imperiale. La Vergine presenta dei lineamenti molto severi, manca quell'atteggiamento tenero e materno che la contraddistingue invece nella croce "a gocce" dello stesso monastero (cat. 3) e nel dittico di Chilandar (cat. 6). Ciò fa propendere Huber (1975, p. 126) per una datazione precoce del presente dittico, che assegna alla prima metà del XIII secolo, ovvero in epoca tardo-comnena, mentre considera le miniature di Chilandar posteriori all'*Epistolario* di Giovanni da Gaibana del 1259 (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2). L'impiego di modelli bizantini per l'impostazione della scena è evidente nella scelta di rappresentare la grotta della Natività (non già la stalla di Betlemme, abituale nella pittura occidentale) e la mangiatoia in forma di sarcofago. Nell'angolo in alto a destra è inserito l'episodio dell'*Annuncio ai pastori* e l'iscrizione *NATIVITAS D(OMI)NI* in lingua latina campeggia a caratteri bianchi sul fondo nero della grotta. Si prosegue nel pannello centrale dell'anta destra, dove si trovano l'*Adorazione dei Magie* la *Presentazione di Cristo al Tempio*. Entrambe sono molto deteriorate, si distingue appena il contorno delle figure e la maggior parte delle perline è caduta. Evidentemente il riquadro non si trova al proprio posto perché appartiene dal punto di vista tematico al ciclo della Natività che si svolge nello sportello di sinistra del dittico, il quale a sua volta presenta erroneamente nella sezione centrale le scene della *Crocifissione* e della *Resurrezione*: i due comparti centrali devono perciò esser stati scambiati. Seguita nell'angolo in basso a sinistra della prima anta il *Battesimo di Cristo*: da un lato è raffigurato il Battista, sull'altra riva del fiume due angeli che si avvicinano a Cristo porgendogli un velo. La scena è molto simile a quella corrispondente nella croce "a gocce" (cat. 3), ma qui il fiume è trattato secondo la tradizionale rappresentazione della "montagna d'acqua", mentre nella croce è reso più realisticamente. In basso a destra vi è la *Trasfigurazione di Cristo*: anche qui sono evidenti le analogie con la medesima scena nella

croce conservata nello stesso monastero (cat. 3), ad esempio nella trattazione a fasce del colore nella mandorla, nell'utilizzo di perline per individuare i raggi celesti, nella figura di San Pietro che indica Cristo con l'indice destro e nell'impiego di pietre colorate verdi e rosse a decorazione dello sfondo. Lungo il bordo superiore del riquadro un'iscrizione riproduce a caratteri rossi la scritta in latino *S(ANCTA) TRASFIGURA/CIO*. Passando allo sportello di destra, notiamo nell'angolo in alto a sinistra la *Resurrezione di Lazzaro*. Anche questa rappresentazione segue lo schema bizantino secondo il quale Lazzaro, cui Cristo ha appena intimato di uscire, si trova ancora fasciato nel sarcofago aperto. Il Figlio di Dio ha la mano destra alzata in segno di benedizione, porta nella sinistra un rotolo ed è seguito da Pietro. Tra i personaggi secondari si riconoscono il servo che sostiene Lazzaro e in basso, sulla sinistra del sarcofago, le teste delle sue sorelle, una delle quali è rivolta verso Cristo. Sullo sfondo si intravede un piccolo tempio. Nell'angolo in alto a destra si trova *l'Ingresso in Gerusalemme*: caratteristiche tipicamente bizantine sono la maniera in cui Cristo cavalca l'asino all'amazzone (nell'iconografia occidentale è raffigurato a cavalcioni), la testa chinata dell'asino e la presenza di Pietro assieme ad un altro apostolo dietro al Messia. Come inquadramento architettonico ricorre lo stesso tempietto appena visto nella scena precedente, posto tra l'altro nella medesima posizione. La lettura continua nel riquadro centrale dell'anta di sinistra, con le scene molto rovinate della *Crocifissione* e della *Resurrezione*, per tornare nuovamente allo sportello di destra, dove è rappresentata *l'Ascensione* in angolo in basso a sinistra. Cristo in mandorla viene portato al cielo da due angeli, mentre altri due ne danno notizia a Maria e ai discepoli. Da ultima la *Pentecoste* con gli apostoli, colpiti dai raggi dello Spirito Santo, seduti a semicerchio attorno al tavolo, e le figure di Pietro e Paolo che risaltano in alto.

A completamento del programma iconografico le già citate figure entro losanghe: i quattro simboli degli *Evangelisti* lungo i lati brevi orizzontali dell'anta di sinistra non seguono l'ordine dei Vangeli (Matteo, Marco, Luca e Giovanni) ma corrispondono all'ordine liturgico delle letture del lezionario, che inizia con le pericopi di Giovanni a Pasqua, prosegue con quelle di Matteo dopo la Pentecoste, poi con Luca dopo la festa dell'Esaltazione della croce a metà settembre e termina con le letture di Marco nel corso della Quaresima. Secondo Huber (1975, p. 195) tale successione, abituale nella Chiesa orientale, può indicare che si trattasse di un altare portatile destinato ad un uso liturgico e non alla devozione privata. Nello sportello di destra occupano le stesse posizioni quattro *Angeli*. I due in alto recano gli strumenti del martirio di Cristo, in basso invece stanno due angeli del Giudizio: uno suona la tromba e l'altro riavvolge il rotolo del cielo punteggiato di stelle.



I *Profeti e Santi* lungo i lati verticali sono, partendo dall'anta di sinistra, *Zaccaria*, padre di San Giovanni Battista (iscrizione: *ÇACARIA PROFETA*); *Samuele*, che insegnò a re Saul e David e considerato il primo dei profeti (iscrizione: *SAMVEL PROFETA*); i santi *Cosma e Damiano*, protettori di medici e farmacisti, rappresentati con una cassetta di medicinali e con uno strumento chirurgico (iscrizione: *S(ANCTUS) COSMAS* e, difficilmente leggibile, *S(ANCTUS) DAMIANUS*). Nell'anta di destra *San Giorgio* e *San Teodoro Stratilite*, due soldati pagani che si convertirono al cristianesimo (Teodoro era il patrono dell'armata e dell'Impero romano d'Oriente); un santo non meglio identificabile (*San Giovanni Battista* per Huber e Degen che vi leggono l'iscrizione *S(ANCTUS) IOH(ANNES) BA(PTI)S(TA)*, *San Teodoro Tirone* secondo Loverdou Tsigarida, cfr. Huber, 1975, p. 196; K. Loverdou Tsigarida, in *Treasures of Mount Athos*, 1997, p. 327; Degen, 2003, pp. 445-446) e, da ultimo, *San Vito* con il libro, suo attributo (iscrizione: *S(ANCTUS) VITUS*).

Sergio Bettini nel 1968 nota come le figure delle miniature presentino il medesimo allungamento che si riscontra nella Vergine e nel San Giovanni della placca votiva conservata presso lo stesso monastero (cat. 1), rispetto cui il dittico sarebbe leggermente più tardo. La datazione proposta per quest'ultimo è entro la fine del XIII secolo, soprattutto per la valutazione della filigrana molto somigliante a quella del dittico di Berna (cat. 8), che considera realizzato tra 1290 e 1296. L'opera è vista come una tra le più eleganti dell'intera serie, che “si distingue per il carattere accentuatamente veneziano, non solo quanto a fattura, ma anche quanto a cultura pittorica” (Bettini, 1968, p. 109) e come uno dei primi esempi della cosiddetta rinascita paleologa dell'arte bizantina. Huber nel 1975 la esamina principalmente dal punto di vista iconografico all'interno del suo studio incentrato sulle rappresentazioni del Nuovo Testamento negli oggetti di culto veneto-bizantini presenti all'Athos. Cronologicamente la inserisce, come accennato, nella prima metà del XIII secolo, ritenendolo correttamente precedente rispetto ai due dittici di Chilandar (cat. 6) e di Berna (cat. 8), ma retrodatandone un po' troppo la cronologia. Hahnloser (1985, p. 85) riporta la datazione al tardo XIII secolo, evidenziando come l'iconografia e lo stile delle miniature, così come la loro combinazione con cristallo di rocca, diaspro e filigrana indichino una chiara origine veneziana del manufatto. Amy Neff (1993, pp. 8-10) riconosce nel miniatore del dittico di San Paolo lo stesso cui spetta la *Crocifissione* del cosiddetto Messale Reid (Londra, Victoria and Albert Museum, National Art Library, Ms. 65, f. 27r). Le figure hanno analoghe conformazioni ed identica è la resa di alcuni particolari, uno su tutti l'andamento circolare delle lumeggiature sulla parte alta delle gambe della Vergine. Opta perciò per una datazione prossima a quella della realizzazione del Messale Reid, il cui stile essenzialmente bidimensionale potrebbe

risalire ad “un qualunque momento compreso tra la metà e la fine del XIII secolo” (Neff, 1993, p. 10). Nel 1997 il dittico viene esposto alla mostra di Salonicco *Treasures of Mount Athos*. In tale occasione Loverdou Tsigarida ne redige la scheda di catalogo e sposta la realizzazione tra la fine del XIII e l’inizio del XIV secolo. Rimarca ancora una volta le analogie con il dittico di Chilandar (cat. 6), specialmente per quanto riguarda la lavorazione della filigrana, per stile ed iconografia delle miniature, nonché per l’uso di perline. La presenza tra i santi raffigurati di uno appartenente alla chiesa cattolica di Roma (*San Vito*) tradisce a suo dire una certa influenza occidentale. Infine Regina Degen (2003, pp. 440-448) concorda con Radojčić (1959, pp. 5-6) e Hahnloser (1985, p. 85) nel considerare il dittico un prodotto di tardo XIII secolo, propone per esso una datazione al 1280 e ne mette in rilievo l’influsso gaibanesco delle miniature.

Da parte nostra, ci troviamo in linea con la critica nel ritenere il dittico stilisticamente affine ad altri oggetti provenienti dai monasteri del monte Athos quali la croce “a gocce” (cat. 3) e la placca votiva (cat. 1) dello stesso monastero di San Paolo, il dittico di Chilandar (cat. 6) e pure con lo splendido esemplare di Berna (cat. 8). In tutte queste opere infatti è evidente il richiamo allo stile dell’*Epistolario* realizzato nel 1259 da Giovanni da Gaibana per la cattedrale di Padova, indiscusso capolavoro della miniatura del Duecento in Veneto, particolarmente per l’acceso cromatismo e l’allungamento delle figure. Non mancano anche analogie dal punto di vista iconografico: la presenza di un alberello tra la Vergine e l’arcangelo Gabriele nell’episodio dell’*Annunciazione*, caratteristica ripresa anche nella croce “a gocce” del monastero di San Paolo (cat. 3) e nel dittico di Chilandar (cat. 6), si trova pure nell’*Epistolario* di Padova, confermando per gli oggetti citati la vicinanza alla cultura gaibanesca. Sotto il profilo stilistico concordiamo con Amy Neff nel confrontare la resa dei lineamenti delle figure e di alcuni particolari (quale l’andamento circolare delle pieghe della veste sulla parte alta delle gambe della Vergine) con l’illustrazione del Messale Reid, sebbene l’attribuzione ad una stessa mano ci sembri un po’ avventata. Più probabile, piuttosto, che si tratti di miniatori formati nello stesso atelier. In conclusione, una datazione intorno alla metà del Duecento, vicina alla realizzazione dell’*Epistolario* del Gaibana, sembra la più adeguata.

*Bibliografia:* Dölger, Weigand, Deindl, 1943, p. 164; Radojčić, 1956, p. 166; Idem, 1959, pp. 5-6; Sophronios, 1959, p. 139; Djurić, 1960, pp. 132-133; Kermer, 1967, n. 73 p. 76; Bettini, 1968, pp. 109-110; Huber, 1969, p. 290; Idem, 1975, pp. 125-138; Kadas, 1979, p. 111; Pelekanidis, 1979, p. 208; Pelekanidis et Alii, 1979, pp. 208, 210; Hahnloser, Brugger-Koch,

1985, p. 85 n. 21; Neff, 1993, pp. 8-10; K. Loverdou-Tsigarida, in *Treasures of Mount Athos*, 1997, pp. 326-327 n. 9.30, Degen, 2003, pp. 440-448 n. 22.



2. Monte Athos, Monastero di San Paolo, Dittico



### 3. Croce

*Monte Athos, Monastero di San Paolo, Biblioteca (Inv. N. 7)*

Legno, argento, miniature su pergamena, cristallo di rocca, perle, vetri colorati, bronzo

Misure:

Croce: 70 x 55 cm

Croce con piede: 91 x 55 cm

Riquadro centrale: 6,4 x 6,4 cm

Diametro dei tondi: 6 cm

Settimo decennio del Duecento

La croce, conservata nella biblioteca ma proveniente dalla chiesa del monastero, è della tipologia “a gocce”. Tale designazione deriva dalla forma delle decorazioni che si trovano alle estremità dei bracci. L’anima è in legno, ricoperta da lamina in argento ed ornata quasi interamente con miniature su pergamena sormontate da lastre di cristallo di rocca. Il rivestimento metallico che fa da cornice tra una miniatura e l’altra presenta una lavorazione a filigrana, con pietre preziose e semi-preziose. La croce poggia attualmente su un massiccio piede in bronzo di fattura forse islamica o comunque orientale (Brockhaus, 1924, p. 53; Hahnloser, 1985, p. 114) dove sono incisi dei soli, alcune figure umane stilizzate e delle scene di caccia: poco conforme con il resto del manufatto, esso è stato probabilmente inserito in epoca successiva (Degen, 2003, p. 358).

La funzione originaria dell’oggetto, prima di essere trasportato alla biblioteca, era di tipo liturgico. Brockhaus (1924, p. 53) rende conto di come esso dovesse essere posizionato sull’altare della chiesa del monastero; durante particolari festività poteva anche essere impiegata come croce processionale, sebbene Degen escluda questa seconda ipotesi per le imponenti dimensioni e soprattutto per l’elevato peso (Degen, 2003, p. 357).

Le venti miniature coprono la tabella centrale, gli spazi trapezoidali individuati nei bracci e i tondi alle loro estremità. In esse sono raffigurate scene della *Vita di Cristo* che vanno dalla nascita sino alla seconda *Parousia*. Tutte sono caratterizzate dal classico fondo oro e impreziosite da perline lungo le aureole dei personaggi mentre gocce di vetro colorato rosso e verde formano piccoli motivi decorativi a croce o a fiore. Completano il programma dieci piccole immagini entro losanghe di cui sono tuttora riconoscibili sei busti di *Angeli*, *Sant’Elena* ed un *Santo* dotato di *omophorion* (le altre due sono andate disperse) e ventisei piccoli medaglioni (le cosiddette “gocce”) otto di essi caduti sul *recto* e sette sul *verso*. I rimanenti rappresentano figure di *Santi*, per la maggior parte dei quali purtroppo manca un’iscrizione o, quando presente, risulta lacunosa.

Partendo dal *recto*, la lettura inizia con la scena dell'*Annunciazione* nel tondo all'estremità del braccio superiore che prevede, secondo la tradizione, le figure dell'arcangelo Gabriele e della Vergine Maria. Sotto ad essa la *Nascita di Cristo*, ambientata in una grotta. Nella scena trovano posto anche gli episodi dell'*Annuncio dei tre angeli a un pastore* e del *Bagno del Bambino* in presenza di due ancelle e di Giuseppe. Nel tondo del braccio di sinistra è rappresentata l'*Adorazione dei Magi*, nella quale è presente l'iscrizione *MAGI (CUM DO)NIS* sopra alle corone di perle dei due re più giovani. Segue nel braccio la *Presentazione di Gesù al Tempio*, dove si trovano Simeone e Anna che glorificano il Salvatore, accompagnato dai genitori. Il ciclo continua nel braccio di destra con il *Battesimo di Cristo* nel Giordano, caratterizzato da una resa più naturalistica del fiume rispetto alla tradizionale "montagna d'acqua" del dittico conservato presso il medesimo cenobio (cat. 2). Nel relativo tondo la *Trasfigurazione di Cristo* vede Gesù circondato dalle figure di Mosè e di Elia, mentre ai loro piedi stanno i discepoli Pietro, Giovanni e Giacomo. Sul braccio inferiore è raffigurata la scena della *Resurrezione di Lazzaro*, molto simile a quella del dittico appena citato (cat. 2). Anche qui infatti, oltre alla figura di Lazzaro, sono presenti il servo che ha aperto la tomba, Gesù, l'apostolo Pietro e, poco visibili ai piedi di Cristo, le teste delle sorelle di Lazzaro, Maria e Marta. Nel tondo segue l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, dove un gruppo di persone tra cui un bambino aspetta vicino alla porta della città il Messia, seguito da Pietro e da un altro discepolo, per dargli il benvenuto. La scena sottostante è la *Flagellazione di Cristo*, con i due soldati romani che brandiscono la frusta usata per colpire Cristo legato ad una colonna. Nel riquadro centrale della croce è rappresentata la *Crocifissione* secondo l'impostazione bizantina: Cristo in posizione centrale e ai lati le figure dei dolenti. Sopra al crocifisso le rappresentazioni del Sole e della Luna.

Sul *verso* la disposizione delle scene segue lo stesso ordine: nella *Deposizione* Giuseppe d'Arimatea sostiene il cadavere di Gesù, mentre Maria porta teneramente il braccio del figlio verso la sua guancia. In basso a destra Nicodemo rimuove con una tenaglia il chiodo con cui i piedi di Cristo erano fissati alla croce e Giovanni assiste con la stessa espressione dolente della scena precedente. Sopra alla croce, due angeli alzano le mani in segno di dolore. A seguire il *Compianto sul Cristo morto*, secondo la tradizione bizantina del *Threnos*, e *I portatori di mirra (Myrrophóroi)*, ovvero la scena in cui le tre pie donne si avvicinano alla tomba con gli unguenti ma trovano un angelo che annuncia loro la Resurrezione del Salvatore. Nel braccio di sinistra si trova la *Discesa di Cristo al Limbo* per liberare i progenitori Adamo ed Eva, rappresentati assieme ai re Davide e Salomone e a san Giovanni Battista. Il ciclo prosegue con l'*Apparizione del Risorto* a Maria Maddalena e agli Apostoli e

con l'*Incredulità di San Tommaso* che, dopo aver messo la mano sul costato di Cristo, esclama: "Mio Signore e mio Dio" (Gv, 20,28). La frase è riportata nel rotolo che il discepolo tiene nella mano sinistra, dove compare l'iscrizione latina *D(OMI)N(U)S MEUS E(T) DEUS MEUS*. Nel braccio inferiore l'*Ascensione di Cristo*, portato in cielo da due angeli alla presenza di Maria e degli Apostoli; nel tondo segue la *Pentecoste* secondo il modello bizantino tradizionale, con i discepoli seduti attorno al tavolo colpiti dai raggi bianchi dello Spirito Santo. Sotto, la *Dormizione della Vergine (Koimesis)* con Cristo in mandorla in posizione centrale che tiene in braccio l'anima della madre defunta, in alto una coppia di angeli e tutt'attorno gli apostoli. Infine occupa il comparto centrale il *Giudizio Finale*, rappresentazione atipica per un ciclo iconografico bizantino e testimone dunque della penetrazione di influssi occidentali nel conservativo ambiente atonita. Due angeli ai lati della mandorla portano gli strumenti della Passione, i due più in basso annunciano l'imminente fine del mondo rispettivamente suonandola tromba e avvolgendo il rotolo del cielo. Nei due sarcofagi sottostanti i defunti dalle candide vesti si sollevano mentre Cristo Giudice alza la mano destra in gesto di benedizione.

Per ciò che concerne stile e datazione dell'oggetto, Huber riscontra nelle miniature caratteristiche dell'epoca tardo-comnena che porterebbero dal suo punto di vista ad un'origine precoce, intorno all'inizio del XIII secolo (Huber, 1975, p. 139). Per Hahnloser invece si tratterebbe di un'opera più tarda, addirittura del primo quarto del XIV secolo, di poco successiva ai dittici dello stesso monastero di San Paolo (cat. 2) e di Chilandar (cat. 6). Lo studioso tedesco sottolinea l'importanza della croce in esame per ricavare qualche informazione sulle originarie condizioni della croce di Mestia in Georgia (cat. 4), dalla stessa tipologia "a gocce" ma notevolmente danneggiata (Hahnloser, 1985, p. 113). Amy Neff coglie nelle miniature della croce una forte affinità con lo stile bizantino di seconda metà del Duecento. Confrontando in particolare la *Crocifissione* con l'analoga scena del Messale Reid (Londra, Victoria and Albert Museum, National Art Library, Ms. 65, f. 27r.), da lei considerato di poco precedente, nota tra loro una certa assonanza, sebbene le figure della croce risultino più flessuose e vi sia una maggiore comprensione della veduta di tre quarti e un più spiccato senso del volume (Neff, 1993, p. 9). Letizia Caselli nel 2007 osserva come, da un punto di vista strettamente tipologico, la croce del monastero di San Paolo sia molto simile, come già aveva constatato Hahnloser, a quella di Mestia (cat. 4), ma anche alla famosa croce di Chiaravalle Milanese oggi nel Tesoro del duomo di Milano (Caselli, 2007, p. 88). In particolare l'iconografia della *Parousia*, che vede Cristo stante con la ferita sul costato, la destra benedicente e gli angeli dell'Apocalisse, è identica in entrambi gli esemplari. Regina



Degen (2003, p. 365) attribuisce le miniature alla medesima bottega che si occupa pure di decorare la croce di Mestia (cat. 4), il dittico di San Paolo (cat. 2), il reliquiario di Dignano (cat. 11) e in cui si forma il primo maestro del dittico di Chilandar (cat. 6). Le figure sono spesso scarne, talvolta rese in maniera schematica e la datazione suggerita è al 1270 circa (Degen, 2003, p. 366). Collareta, infine, sottolinea la “superba articolazione compositiva” del manufatto (Collareta, 2009, p. 124).

Dovendo esprimere un parere in merito al problema della cronologia dell’opera, la collocazione agli inizi del XIII secolo proposta da Huber è troppo precoce; d’altra parte, non è nemmeno possibile uno spostamento, come vorrebbe Hahnloser, al primo quarto del Trecento, quando la miniatura lagunare seguirà diversi orientamenti.

Lo stile non si discosta di molto da quello del dittico conservato nell’omonimo monastero (cat. 2). Per entrambi infatti sembra essere convincente una datazione al settimo decennio del Duecento, di poco posteriore all’*Epistolario* del Gaibana (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2), del quale raccolgono la lezione esportandola in un più ampio contesto mediterraneo. Come suggerito da Amy Neff, il confronto più pertinente è con l’illustrazione del Messale Reid. In particolare, nella scena della *Crocifissione* è abbastanza affine il trattamento del perizoma di Cristo, che in entrambi i casi arriva fin sopra il ginocchio, presenta delle frange ed è arricciato in vita, nonostante traspaia nella croce più scioltezza nei personaggi e naturalezza nell’insieme. E’ perciò probabile che si tratti di un artista che conosceva il portato della bottega da cui esce il Messale Reid, ma incline ad una maggiore resa di plasticismo.

*Bibliografia:* Brockaus, 1924, p. 53; Huber, 1975, pp. 139-141; Pelekanidis et Alii, 1979, pp. 209, 211-212; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 113-114 n. 104; Neff, 1993, p. 9; Caselli, 2006, pp. 62-63; Eadem, 2007, p. 88; Degen, 2003, pp. 355-366 n. 15; Collareta, 2009, p. 124.



3. Monte Athos, Monastero di San Paolo, Croce



## 4. Croce

*Mestia (Georgia), Museo Statale di Storia ed Etnografia della Svanezia*

Legno, argento dorato, filigrana, pietre dure, miniature su pergamena, cristallo di rocca, perline, diaspro (?)

Misure:

Croce: 79 x 44,5 cm

Comparto centrale: 7,8 x 7,8 cm

Miniature dell'asse superiore: 9 x 5,5 cm

Miniature degli assi laterali: 7 x 4 cm

Miniature dell'asse inferiore: 10,5 x 6 cm

Diametro dei tondi: 3-6 cm

Settimo decennio del Duecento

La croce, che proviene dalla chiesa parrocchiale di Ianache in Georgia, è attualmente conservata presso il Museo Statale di Storia ed Etnografia della Svanezia a Mestia. Come sottolinea Matchabeli (1967, p. 80), si tratta di una delle più interessanti regioni della Georgia: un'area montuosa che, per la propria posizione, è stata nel corso del tempo protetta dalle invasioni nemiche e che pertanto costituisce ancor oggi una vera e propria riserva di opere artistiche non solo locali ma anche europee ed orientali. Il numero di testimonianze medievali dimostra i rapporti commerciali e culturali che tale zona intratteneva con la civiltà occidentale e quella levantina (Matchabeli, 1967, p. 82). Le chiese, in particolare, raccolgono ancor oggi alcuni capolavori straordinari. Tra i vari esemplari arrivati nelle lontane montagne georgiane in differenti epoche e per vie diverse, l'attenzione della studiosa è attirata *in primis* dalla presente croce lignea decorata con filigrana, pietre preziose e miniature sotto cristallo di rocca. Alla data di stesura del contributo (1967) essa era ancora collocata nel proprio luogo d'origine, ovvero sull'altare della chiesa di San Giovanni a Ianache, paese dell'alta Svanezia. I rapporti di tale territorio con Venezia sono comprovati dalla presenza nel tesoro della medesima chiesa di un ulteriore oggetto di manifattura lagunare con miniature: il dittico di Ianache (cat. 5), più o meno coevo alla croce ma rispetto ad essa purtroppo ancor più rovinato. Data l'impossibilità di uno studio dal vivo dell'oggetto, l'analisi che qui si espone è basata sulla documentazione fotografica gentilmente fornita dall'archivio del Georgian National Museum di Tbilisi. Tipologicamente si tratta, come anticipato, di una croce "a gocce" (Hahnloser la definisce "*tropfenkreuz*", cfr. Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 113), per i tondi applicati alle estremità dei bracci che ne determinano un allungamento ed una terminazione dalla forma, appunto, di una goccia. Per struttura e decorazione essa è perfettamente accostabile all'esemplare conservato nel monastero di San Paolo al monte Athos (cat. 3). Nonostante le evidenti affinità tra i due oggetti, intervengono alcune piccole

differenze nei dettagli: al vertice della croce georgiana il tondo assume la forma di una pigna; tra gli assi e i medaglioni delle estremità mancano i riquadri di raccordo a forma di rombo, sostituiti da pietre preziose su montatura quadrata e castoni a *griffes*; il braccio inferiore è più corto e non prevede un secondo spazio per la decorazione miniata, ma termina in un rombo da cui si diparte l'asta di sostegno inframmezzata dalla presenza di un nodo poligonale con miniature e lastrine forse di diaspro.

L'immagine, che mostra solo il *recto* della croce, permette di constatare il cattivo stato di conservazione del manufatto ed in particolare del rivestimento decorativo. Il tondo all'estremità destra dell'asse inferiore è mancante, molte delle originarie pergamene sono andate perdute assieme al loro rivestimento in cristallo, la lavorazione a filigrana è rovinata ed in taluni punti completamente scomparsa. Di molte pietre preziose che dovevano una volta arricchire la croce restano solo gli alloggiamenti tra le volute della filigrana e, tra le miniature, le uniche scene ancor oggi leggibili sono la *Deposizione* nel tondo superiore, il *Compianto sul Cristo morto* subito sotto, l'*Ascensione* nel braccio inferiore e la *Pentecoste* nel tondo sottostante. Nell'asse sinistro si intravedono alcuni lacerti della pergamena tra i quali si distingue una figura femminile dal manto rosso: la scena potrebbe essere interpretabile come la *Discesa di Cristo al Limbo*, che nella croce di San Paolo (cat. 3) occupa il medesimo posto. Il programma iconografico delle miniature doveva pertanto completarsi, in relazione a quanto rappresentato nell'oggetto del monastero atonita, con il *Giudizio Finale* nel comparto centrale, le *Pie donne al sepolcro vuoto* nel tondo di sinistra, l'*Apparizione di Cristo alle pie donne* nel braccio destro, l'*Incredulità di Tommaso* nel tondo a fianco e figure di *Angeli* nei tondi più piccoli. Il *verso* deve presumibilmente ritrarre altre scene della *Vita di Cristo*: l'*Annunciazione*, la *Nascita di Cristo*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione di Gesù al Tempio*, la *Crocifissione* nel riquadro principale, il *Battesimo di Cristo*, la *Trasfigurazione*, la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*.

La vicenda critica dell'oggetto si apre con il già citato articolo di Matchabeli, che definisce le miniature magnifiche ed eseguite con grande maestria. La studiosa le riconduce alla scuola italiana di miniatura di fine XIII o inizio XIV secolo. La croce è da lei giustamente considerata una delle rare attestazioni ancora conservate di "*miniatures décoratives*" (Matchabeli, 1967, p. 80) realizzate a Venezia tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento tra le quali cita il dittico di Berna (cat. 8), la coperta di codice di Berlino (cat. 14), la croce di Pisa (cat. 10) e l'altare portatile di Firenze (cat. 24).

Hahnloser per primo nota l'affinità tra l'esemplare di Ianache e quello del monastero di San Paolo all'Athos (cat. 3), proponendo però per entrambi una datazione un po' troppo tarda al primo quarto del XIV secolo (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 113).

Caselli (2002, pp. 71, 87; 2007, pp. 87-88) e Collareta (2003, p. 505) si occupano delle due croci in quanto assai simili strutturalmente alla splendida croce di Chiaravalle Milanese, capolavoro dell'oreficeria veneziana riconducibile allo scadere del Duecento (Caselli, 2007, p. 87). La loro forma a goccia con braccia patenti e filigrana di partizione è in effetti affine allo schema compositivo adottato nell'esemplare lombardo, che ospita sotto le lamine in cristallo del *verso* non pergamene miniate ma figure metalliche sbalzate (Caselli, 2002, p. 71).

Degen propone una collocazione tra il 1270 e il 1290 sia per il pezzo georgiano che per il suo *pendant* atonita (cat. 3) e ne attribuisce la concezione ad una medesima bottega (Degen, pp. 372-373). La studiosa rileva nelle miniature dei due oggetti conformità di iconografie e stile, quest'ultimo a suo avviso vicino agli esiti dell'illustrazione apposta all'Epistolario del Maestro del Gaibana (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2) e agli echi di esso ravvisabili nel Messale di Admont (Lisbona, Museo Gulbenkian, ms. La 222) e nel dittico di Berna (cat. 8, cfr. Degen, 2003, p. 372).

A mio avviso lo stile adottato dal miniatore, che senza dubbio è lo stesso al lavoro nella decorazione della croce del monastero di San Paolo (cat. 3), è di poco posteriore all'Epistolario di Padova (Biblioteca Capitolare, ms. E 2). Nelle figurazioni si coglie l'assorbimento della lezione del Maestro del Gaibana, soprattutto nelle vivaci tavolozze delle scene, ma il tutto è declinato in maniera più schematica. Tale particolare intonazione è molto vicina al caratteristico tocco della mano attiva all'illustrazione del Messale Reid (Londra, Victoria & Albert Museum, National Art Library, ms. 65). La *Crocifissione* a f. 27r. del manoscritto mostra infatti figure allungate, con visi volti fortemente lumeggiati e con panneggi dalle molteplici pieghe filettate a biacca identiche a quelle della croce in oggetto, che possiamo datare al settimo decennio del Duecento.

*Bibliografia:* Matchabeli, 1967, pp. 80-82; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 113 n. 103; Caselli, 2002, pp. 71, 87; Collareta, 2003, p. 505; Degen, 2003, pp. 367-373 n. 16; Caselli, 2007, pp. 87-88.





4. Mestia, Museo Statale di Storia ed Etnografia della Svanezia, Croce





## 5. Dittico

*Ubicazione ignota, già Ianache (Georgia), chiesa parrocchiale)*

Cristallo di rocca, diaspro, legno, resti di lamina d'argento, filigrana, pietre dure, perle, miniature su pergamena

Misure: 42 x 90 cm

1270 circa (?)

Il dittico faceva parte del tesoro della stessa parrocchiale di Ianache dalla quale proviene pure la croce “a gocce” ora al Museo Etnografico di Mestia (cat. 4). Probabilmente i due oggetti dovettero essere commissionati assieme e pensati per un utilizzo combinato sull'altare della chiesa georgiana dedicata a san Giovanni. Secondo una breve comunicazione scritta di Kitty Matchabeli dell'Università di Tbilisi, risalente al 1980 e riportata nella tesi di Degen, l'oggetto non si trova più a Ianache, nell'alta Svanezia, e di esso non resta che una documentazione fotografica di inizio Novecento (Degen, 2003, p. 464, nota 1734). Dalle immagini si può constatare uno stato di conservazione purtroppo pessimo: le due ante rettangolari sono infatti quasi completamente distrutte. I minimi lacerti di decorazione superstiti fanno tuttavia propendere per un'origine veneziana del manufatto. I pochi resti del rivestimento in lamina metallica e ciò che rimane dell'originaria lavorazione a filigrana che correva lungo la cornice esterna ed era impreziosita da pietre (tre tuttora visibili) e perle (una ancor oggi fissata mediante un chiodo all'estremità inferiore dello sportello di sinistra) sono elementi tipici dell'oreficeria veneziana della seconda metà del Duecento. Ognuna delle due tavole conteneva in origine sei miniature sotto cristallo disposte su due registri e inframmezzate da otto piccole piastrine in diaspro. Le pergamene del livello superiore occupavano incavi terminanti in un frontone triangolare, quelle più in basso erano di dimensioni leggermente maggiori e di formato rettangolare. Fra tutte, l'unica scena ancora conservata e vagamente leggibile si trova nell'anta di sinistra e raffigura la *Cattura di Cristo*. In altri tre comparti si intravedono alcuni brandelli delle miniature, mentre le altre sono andate completamente perdute assieme al loro rivestimento in cristallo.

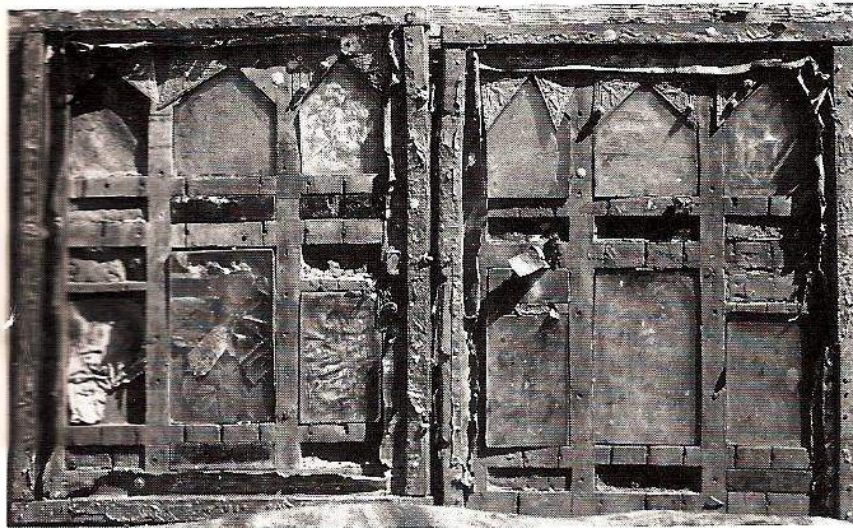
Secondo Hahnloser (1985, p. 87), che data l'oggetto al 1300 circa, lo stile dei mini doveva essere vicino a quello impiegato nelle alte prove che caratterizzano la decorazione del dittico di Berna (cat. 8). Inoltre l'esame effettuato dallo studioso sui resti di filigrana con pietre e perle e sulle poche lamine argentate rimaste permettono di rafforzare il corretto accostamento con il dittico del museo svizzero, evidente anche dal punto di vista tipologico. Le ante infatti,

dalle misure assai simili, sono collegate mediante una semplice cerniera metallica dalla forma ad anello, impiegata anche nei dittici di Chilandar (cat. 6) e di Berna (cat. 8).

Degen concorda con la proposta cronologica di Hahnloser e considera le miniature prodotte di una bottega dall'influsso gaibanesco (Degen, 2003, p. 467), sebbene non si possa eseguire un'analisi stilistica dettagliata a causa del cattivo stato di conservazione dell'oggetto. La *Cattura di Cristo* è un soggetto iconografico che, tra le oreficerie veneziane con miniature sotto cristallo, è trattato sia nel dittico di Chilandar (cat. 6) che nel trittico d'Alba Fucense (cat. 7), due opere in cui si dà ampio spazio alla narrazione della *Vita di Cristo* ponendo un'attenzione particolare alle scene della *Passione*. Anche per il dittico di Ianache Degen immagina un programma incentrato sulla sofferenza di Gesù che doveva comprendere l'*Ingresso in Gerusalemme*, l'*Ultima Cena*, la *Cattura di Cristo*, la *Flagellazione*, la *Crocifissione* e la *Deposizione* (o il *Compianto sul Cristo morto*) nell'anta di sinistra; le *Pie donne al sepolcro vuoto*, l'*Anastasis*, l'*Incredulità di Tommaso*, l'*Apparizione di Cristo alle pie donne*, l'*Ascensione* e la *Pentecoste* (o la *Benedizione d'addio*) nello sportello destro (Degen, 2003, p. 467). In alternativa ipotizza per la tavola di sinistra un ciclo di scene cristologiche attorno alla *Crocifissione* centrale e a destra episodi della Vita di Maria con la *Dormizione* in posizione dominante (Degen, 2003, p. 468).

Le due proposte ricostruttive sono entrambe plausibili ed il danneggiamento dell'oggetto non permette di esprimersi in maniera definitiva riguardo il suo aspetto originario. La conformità tipologica con il dittico di Berna è già stata rimarcata: del tutto analoga è la struttura delle due ante e la decorazione della cornice che corre lungo il bordo esterno. Pure l'alternanza con sottili strisce di diaspro è espediente utilizzato nel celebre altare svizzero, capolavoro dell'intera produzione orafa veneziana con miniature sotto cristallo (cat. 8). Il dittico di Ianache, oggi irrimediabilmente compromesso, doveva in realtà presentarsi come un oggetto molto prezioso interamente rivestito da filigrana e pietre dure la cui genesi può collocarsi verso la fine del settimo decennio del Duecento.

*Bibliografia:* Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 87 n. 26; Degen, 2003, pp. 464-468 n. 24.



5. Ubicazione ignota (già Ianache, chiesa parrocchiale), Dittico



## 6. Dittico

*Monte Athos, Monastero di Chilandar, Biblioteca*

Legno, argento dorato, filigrana, perle, pietre semi-preziose, miniature su pergamena, cristallo di rocca

Misure:

Dittico: 30 x 48 x 1,7 cm

Riquadri con miniature: 5,5 x 4,5 cm

Diametro tondi con miniature: 4,5 cm

1270 circa

Il dittico, ora custodito presso l'annessa Biblioteca per ragioni di conservazione, proviene dal tesoro del monastero idioritmico (dal greco *idios*, "proprio", "particolare", ossia in cui i monaci seguivano un regime di vita più autonomo rispetto a quello cenobitico) di Chilandar. Situato a nord del monte Athos, è attualmente l'unica casa monastica serba sulla Santa Montagna ed occupa il quarto posto nella gerarchia delle comunità atonite, dopo quelle della Grande Lavra, di Vatopedi e di Iviron. Grazie alle donazioni generose dei principi serbi, durante il Medioevo bizantino il monastero ricevette tesori tra cui manoscritti miniati, icone, reliquiari e numerose opere di arti applicate come cammei di diaspro, *Panagías* (immagini della Madre di Dio parzialmente incassate nell'argento), medaglioni, dittici e croci.

La struttura è costituita da due pannelli di legno rivestiti d'argento dorato e decorati con ventiquattro miniature sotto cristallo, dodici su ogni pannello, che rappresentano scene della *Vita di Cristo* incentrate specialmente sugli episodi della *Passione* entro spazi alternativamente rotondi e rettangolari. L'incorniciatura in filigrana veneziana è caratterizzata da volute che racchiudono pietre semi-preziose rosse e verdi. La quindicesima miniatura che raffigura l'*Esaltazione della Croce* è probabilmente ricoperta da un vetro più recente, a causa della perdita dell'antica lastra di cristallo. Sempre secondo l'opinione dello studioso, che ha potuto vedere da vicino l'oggetto, il *verso* è ricoperto da una stoffa ingiallita con striature blu (Huber, 1975, p. 198).

Stando a quanto riferito da Radojčić (1959, p. 49) e successivamente riportato da Huber (1975, p. 198), doveva essere originariamente fissato come ornamento sul baldacchino della cattedra riservata all'egumeno del monastero. Bettini (1968, p. 116) ritiene invece possibile che si trattasse di una coperta di libro o di un altare portatile. Quest'ultima ipotesi è forse la più plausibile: il piccolo formato del manufatto e le cerniere che permettono la sua chiusura stanno ad indicare un suo utilizzo come tavola devozionale facilmente trasportabile da un luogo all'altro.

Il programma iconografico parte dall'anta sinistra, in cui sono rappresentate *Annunciazione*, *Natività*, *Adorazione dei Magi*, *Presentazione di Gesù al Tempio*, *Battesimo di Cristo*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Trasfigurazione* (nel ciclo delle dodici feste quest'ultima si colloca solitamente prima della *Resurrezione di Lazzaro*), *Entrata a Gerusalemme*, *Ultima Cena*, *Lavanda dei piedi*, *Bacio di Giuda*, *Cristo davanti a Erode*.

Seguono le altre dodici nell'anta di destra: *Cristo deriso*, *Flagellazione*, *Esaltazione della Croce*, *Crocifissione*, *Deposizione*, *Le pie donne al sepolcro*, *Cristo al Limbo*, *Apparizione del Cristo risorto alle pie donne*, *San Tommaso*, *Ascensione*, *Pentecoste*, *Missione degli Apostoli*.

A differenza del più semplice dittico conservato nel monastero di San Paolo (cat. 2), quello di Chilandar mostra un ciclo votato alla celebrazione della *Passione* di Cristo. Secondo Huber (1975, p. 143) tale scelta iconografica tradirebbe una forte influenza occidentale: ad avere ispirato l'impianto iconografico del ciclo sarebbe stata a suo avviso la mistica della Passione di Cristo di Bernardo di Chiaravalle, le cui prediche in favore della conquista dei *loca sancta* diedero il via alla seconda crociata che portò i soldati cristiani verso l'Asia Minore fino davanti a Damasco, passando per i Balcani e per Costantinopoli. Anche gli appelli in favore delle penitenza e dell'asceti lanciati da san Francesco d'Assisi giocarono un ruolo importante per lo sviluppo della Passione. Nell'Occidente di fine Medioevo prese dunque piede una "*theologia crucis*" in contrasto con la "teologia della Resurrezione", favorita in Oriente, che esercitò una grande influenza nella vita spirituale e che portò ad un arricchimento del programma iconografico soprattutto nel ciclo della *Passione* (Huber, 1975, p. 143).

La prima miniatura ospita l'episodio dell'*Annunciazione*, in cui ritorna l'elemento dell'albero tra le figure della Vergine e dell'arcangelo Gabriele già osservato nei due oggetti conservati nel monastero di San Paolo, sempre all'Athos (catt. 2-3). Nella seguente scena della *Natività* Maria è sdraiata e dialoga con Giuseppe, sulla destra trova posto l'*Annuncio ai pastori*. L'*Adorazione dei Magi* ricalca il modello della medesima scena raffigurata nella croce "a gocce" di San Paolo (cat. 3), specialmente nelle pose delle figure. Nel tondo della fila sottostante si prosegue con la *Presentazione di Gesù al Tempio*: al posto della profetessa Anna è rappresentato un personaggio maschile, probabilmente è stato travisato il testo biblico di riferimento (Lc. 2, 36-38). Al centro è inserito il *Battesimo di Cristo*: il Battista non è vestito da asceta, come nei manufatti del monastero di San Paolo (catt. 2-3), ma porta un abito all'antica. Inoltre si trova sulla riva sinistra del fiume, mentre gli angeli stanno sulla destra: l'ordine è quindi rovesciato. Tra le acque è rappresentata la personificazione del fiume Giordano. Nella successione canonica delle feste dovrebbe occupare il posto successivo la

*Trasfigurazione*, seguita dalla *Resurrezione di Lazzaro*: l'ordine è qui invece invertito. Entrambe sono caratterizzate da una resa più realistica ed animata rispetto alle loro corrispondenti nella croce e nel dittico di San Paolo (catt. 2-3): nella *Resurrezione di Lazzaro*, ad esempio, il morto non ha più la preziosa aureola tempestata di perline, nota che esalta l'umanità del personaggio. Nella *Trasfigurazione* i due discepoli Pietro e Giacomo, accecati dall'apparizione celeste, cadono a terra di schiena mostrando tutto il loro corpo in movimento, non più solo le teste stereotipate. Nel tondo centrale è raffigurato l'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme*, conforme al modello tradizionale bizantino che vede Gesù seduto all'amazzone e l'asino con la testa reclinata. A sinistra dell'albero e sopra l'aureola del Cristo è posta l'iscrizione *AVLIV(E?)*, che dovrebbe probabilmente stare per *ULIVE*. L'albero rappresentato sembra più una palma che un ulivo, ma confrontandolo con quello della scena corrispondente sulla croce di San Paolo (cat. 3), dove è presente la stessa scritta, ci convinciamo che è senz'altro un ulivo, come del resto vuole la tradizione (Huber riporta l'ipotesi di Radojčić secondo cui il miniatore avrebbe potuto essere di espressione francese, dal momento che in francese il dittongo "AU" si pronuncia "O", cfr. Huber, 1975, p.145).

L'*Ultima Cena* fissa il momento di particolare perplessità vissuto dal gruppo dei discepoli. Giuda, il traditore, non è ancora contrassegnato dalla bruttezza dei tratti e dalla mancanza dell'aureola; Giovanni, il prediletto, occupa il posto d'onore a fianco del Cristo. Questa miniatura testimonia la fusione di modelli bizantini ed occidentali: come fa notare Huber, infatti, la rappresentazione di Cristo all'angolo sinistro della tavola che annuncia l'imminente tradimento è di derivazione bizantina; al contrario gli apostoli nell'atto di discutere davanti alla tavola costituiscono un *topos* tipico del Duecento italiano (Huber, 1975, p. 146).

Sotto, nell'ultima fascia di quest'anta, stanno la *Lavanda dei piedi*, il *Tradimento di Giuda e Cristo davanti a Erode*, tutte scene che mancano nei due oggetti del monastero di San Paolo (catt. 2-3) e nel dittico di Berna (cat. 8), qui inserite per dare maggior rilievo al martirio e alla sofferenza di Cristo.

Nello sportello di destra la narrazione si apre con la *Derisione di Cristo* da parte di due personaggi, probabilmente i servitori del gran sacerdote. Con tutta probabilità dovrebbe trattarsi della prima scena di oltraggio subito da Cristo, che precede la *Flagellazione*, anche se mancano le fasce con cui secondo il Vangelo (Mc. 14,65) sarebbe stato bendato. Segue la *Flagellazione*, Gesù, con la testa inclinata verso la nostra sinistra, si trova con il corpo dietro ad una colonna, ma con le mani legate davanti ad essa. Nella croce di San Paolo (cat. 3) Egli ha il busto dietro alla colonna ma i piedi davanti; nel dittico di Berna (cat. 8) si trova davanti alla colonna ma con le mani legate dietro. A quanto pare non esisteva un'iconografia fissa.



Nel tondo a fianco l'*Esaltazione della croce*, un tema raro, non menzionato nei Vangeli, ma importante per la meditazione del credente.

Sotto, la *Crocifissione*, con la rappresentazione del sole e della luna al posto dei due angeli dolenti sopra i bracci della croce, come pure nella croce “a gocce” di San Paolo (cat. 3). Segue la *Deposizione*, parzialmente rovinata e con perdite di colore, nella quale, secondo Huber (1975, p. 148), interviene una mano meno esperta che rende in maniera più grave i movimenti ed impiega una diversa gamma cromatica. A fianco si passa all'episodio de *Le pie donne al sepolcro vuoto*, manca infatti il *Compianto sul Cristo morto (Threnos)*. La scena è di tipo bizantino e presenta evidenti analogie con quella corrispondente nell'Epistolario di Giovanni da Gaibana (vedi il coperchio del sepolcro messo di traverso e le pose dei personaggi). Nella fila sottostante sta la *Discesa al Limbo* con Cristo che salva i progenitori Adamo ed Eva alla presenza dei re David e Salomone (manca in questo caso il Battista). A fianco, l'*Apparizione del Resuscitato* a Maria, madre di Giuseppe, e alla Maddalena secondo la tradizione orientale della *Chairete* (“*Io vi saluto*”). Si prosegue con l'*Incredulità di San Tommaso*, qui ridotta alla sola raffigurazione di Cristo e dell'apostolo, pure eseguita da un miniatore poco preciso nel delineare la silhouette delle figure. Infine, l'*Ascensione*, la *Pentecoste* e, da ultima, la *Missione degli apostoli* nell'angolo inferiore dell'anta destra del dittico, in cui Cristo posa le mani sulle loro teste.

Il primo ad occuparsi del dittico di Chilandar è Radojčić nel 1956, considerandolo di valore materiale più modesto rispetto al trittico d'Alba Fucense (cat. 7) e al dittico di Berna (cat. 8), ma evidenziandone comunque la ricchezza degli ornamenti dipinti, che costituiscono a suo parere “un prezioso contributo alla conoscenza delle miniature veneziane della fine del Duecento” (Radojčić, 1956, p. 166). Nel breve intervento fornisce pure qualche nota storica sull'origine del dittico, probabilmente donato al monastero serbo di Chilandar dal re Milutin. Tale titolo onorifico indica l'importanza data al monastero da parte della dinastia serba e la presenza di oggetti preziosi come il dittico in esame testimoniano che opere di miniatori e cristallari veneziani erano esportate di buon'ora nel conservativo ambiente monastico del Monte Athos (Radojčić, 1956, p. 166). Bettini nel 1968 lo descrive come “uno degli oggetti più preziosi, sebbene tra i meno sfruttati di tutta questa serie”, ritenendolo uscito dalla stessa bottega del dittico di Berna (cat. 8). Le due opere infatti sono molto simili per quanto riguarda il lavoro di oreficeria: la filigrana presenta lo stesso disegno e le pietre a *cabochon* si trovano in entrambi i casi tra il chiudersi di una voluta e l'aprirsi di un'altra.

Huber si sofferma maggiormente sull'aspetto iconografico delle miniature, istituendo confronti con gli altri oggetti dell'Athos e datando l'opera alla seconda metà del XIII secolo

(Huber, 1975, p. 198). Per ciò che concerne invece lo stile delle miniature, il dittico di Chilandar gli appare giustamente più tardo rispetto alla croce “a gocce” (cat. 3) e al dittico (cat. 2) conservati nel monastero di San Paolo, costituendo una sorta di collegamento tra gli oggetti suddetti e il sontuoso dittico della capitale svizzera (cat. 8). Riporta quindi la distinzione precedentemente operata da Radojčić (1959, pp. 5-8 ) di tre mani differenti attive nella decorazione del dittico. Le immagini del primo maestro si ispirano fortemente a modelli bizantini e d’Oltralpe e sono in linea con gli esiti del Messale di Admont del terzo quarto del XIII secolo (Lisbona, Museu Gulbenkian, ms. La 222). A lui spettano l’*Annunciazione*, l’*Adorazione dei Magi*, l’*Entrata a Gerusalemme*, la *Flagellazione*, l’*Apparizione alle donne*, l’*Ascensione* e la *Pentecoste*. Il secondo maestro, vicino allo stile dell’Epistolario del Gaibana, è riconoscibile nel *Cristo deriso*, nell’*Esaltazione della croce*, nella *Crocifissione*, nella *Deposizione*, nella scena delle *Pie donne al sepolcro*, nel *Cristo al Limbo*, nell’*Incredulità di San Tommaso* e nella *Missione degli apostoli*. Il terzo, infine, è il più lontano dalla tradizione bizantina: a lui spettano la *Natività*, la *Presentazione al Tempio*, il *Battesimo di Cristo*, la *Trasfigurazione*, la *Resurrezione di Lazzaro*, l’*Ultima Cena*, la *Lavanda dei piedi*, il *Tradimento di Giuda* e *Gesù davanti a Erode*. Hahnloser (1985, p. 85) data l’oggetto alla fine del XIII secolo e provvede ad una rapida descrizione dell’opera di oreficeria tralasciando però l’analisi delle miniature. Andaloro (1985, pp. 81-83) ritiene che si tratti di una coperta di codice, dono di Stefano II Uroš, contemporanea al dittico di Berna e databile nel tardo XIII secolo. Come Radojčić e Huber, anche Amy Neff riconosce nella decorazione miniata del dittico la presenza di tre artisti diversi, testimoni dell’esistenza di una pluralità di stili nella cultura veneziana tardoduecentesca. Tra questi, il maestro attivo nella scena dell’*Annunciazione* è sicuramente formato nella bottega del Messale Reid (Neff, 1993, p. 10). Anche lo stile delle miniature della croce “a gocce” (cat. 3) e del dittico (cat. 2) conservati nel monastero di San Paolo è ricollegabile a quello del Messale Reid, perciò ipotizza che i tre oggetti siano opera di miniatori diversi ma dello stesso atelier. La mano operante nell’episodio delle *Marie al sepolcro* appare invece legata alle prove dell’Epistolario del Gaibana, pur possedendo un *ductus* più libero e sciolto. Nella *Trasfigurazione* lavora un’altra personalità, più modesta e tendente all’emulazione di moduli bizantineggianti. Questi ultimi due miniatori in particolare “fanno un uso più parco, ma meno uniforme, delle lumeggiature a biacca, con effetti luministici e di tridimensionalità più convincenti e prossimi a quelli della cupola di Mosè della Basilica di San Marco a Venezia, databile verso il 1275-1285, o del dittico di Berna del 1290-1296 circa” (Neff, 1993, p. 10). A livello iconografico osserva che la *Trasfigurazione* riprende un modello tardobizantino usato in Italia di rado e

solo verso la fine del XIII secolo: ciò le permette di stabilire una datazione del dittico nell'ultimo quarto del XIII secolo. Nel 1997 l'oggetto viene esposto alla mostra di Salonicco, nel cui catalogo Loverdou Tsigarida considera le miniature genericamente di XIII secolo. Secondo la studiosa l'iconografia segue schemi bizantini di XIII-XIV secolo, mentre nello stile riscontra una certa austerità nel delineare il paesaggio e le architetture (K. Loverdou Tsigarida, in *Treasures of Mount Athos*, 1997, p. 326). Regina Degen opta per una collocazione prossima al dittico di Berna (cat. 8) da situare sul finire del XIII secolo (Degen, 2003, p. 439).

In merito alla cronologia, concordiamo con Huber nel considerare il dittico di Chilandar posteriore rispetto al dittico e alla croce "a gocce" del monastero di San Paolo, collocandoli però tutti in una successione cronologica compresa tra il settimo e l'inizio dell'ottavo decennio del Duecento. Se è verosimile infatti che il dittico in esame possa costituire una sorta di ponte tra gli oggetti del monastero di San Paolo, in cui permangono certi arcaismi, ed il dittico di Berna, dove si avverte una maggiore dolcezza nel trattamento dei volti, non è però possibile che tra questi due gruppi sia trascorso mezzo secolo e oltre. Dal punto di vista stilistico, si ritiene efficace l'individuazione di tre mani attive alla lavorazione del dittico, proposta da Radojčić e mutuata dalla critica seriore. Particolarmente stringente il confronto presentato da Amy Neff tra la *Crocifissione* del Messale Reid e le scene dell'*Annunciazione* e dell'*Adorazione dei Magi* del dittico. Identica è la resa della Vergine: il volto inclinato, il naso allungato, le lumeggiature nei medesimi punti, la stessa posa della mano, grossa e allungata, ed i segni circolari che individuano le pieghe della veste a livello delle ginocchia. Tutto lascia ipotizzare che uno dei tre miniatori fosse molto vicino al Maestro del Messale Reid, forse proprio la stessa personalità. Alcune considerazioni riguardano infine il secondo maestro (per il terzo, di bassa qualità, ci si limita ad osservare una minor spontaneità ben visibile ad esempio nei tratti dei volti), operante nell'ambito della tradizione gaibanesca. La scena delle *Pie donne al sepolcro* hanno nel dittico e nell'Epistolario un identico impianto iconografico. Il coperchio del sepolcro posto in obliquo, il gesto dell'angelo e le pose delle donne fanno supporre una conoscenza diretta del codice padovano, sebbene la pennellata sia qui più immediata e corsiva. Lo schema compositivo della *Crocifissione* (pure assegnabile al secondo maestro) ricalca quello impiegato nel dittico di collocazione ignota (già in collezione Von Hirsch a Basilea) attribuito da Bettini (1968, p. 118) al miniatore del Gaibana. Molto simile è la resa del Cristo, la descrizione anatomica del costato ed il perizoma allungato che scende sino a coprire le ginocchia: ciò conferma che la cultura di questa seconda mano è debitrice delle prove realizzate nella bottega del celebre maestro veneziano.

*Bibliografija:* Brockhaus, 1924, p. 53; Dölger, Weigand, Deindl, 1943, p. 166; Radojčić, 1955, pp. 173, 193; Idem, 1956, p. 166; Idem, 1959, pp. 3-8; Djurić, 1960, pp. 129; Kermer, 1967, n. 72 pp. 74-76; Bettini, 1968, pp. 116-117; Huber, 1975, pp. 143-150; Pelekanidis et Alii, 1975, pp. 282-287; 392-394; Bogdanović-Djurić–Medaković, 1978, p. 96; Kadas, 1979, p. 61; Andaloro, 1985, pp. 81-83; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 85 n. 22; Eleen, 1985, p. 16; Neff, 1993, pp. 8-11; K. Loverdou-Tsigarida, in *Treasures of Mount Athos*, 1997, n. 9.29 pp. 323-326; Caselli, 2002, pp. 82-83, 89-90; Degen, 2003, pp. 428-439 n. 21; Tripps, 2012, pp. 45-51.





6. Monte Athos, Monastero di Chilandar, Dittico



## 7. Trittico d'Alba Fucense

*Celano (L'Aquila), Museo d'Arte Sacra della Marsica*

Legno intagliato, dipinto e dorato, lamina d'argento dorato, filigrana, perle, gemme, pietre dure, miniature su pergamena e cristallo di rocca

Misure:

Trittico: 49 x 79 cm

Comparto centrale: 49 x 40 cm

Ante: 49 x 19,5 cm

1270 circa

Il trittico faceva parte del cosiddetto “tesoro di Alba Fucense” donato dalla regina Giovanna I d'Angiò (1327-1382) alla chiesa di San Pietro, dove era verosimilmente esposto sull'altare principale ma pronto per essere trasportato in particolari circostanze liturgiche. Il collegamento con la sovrana, cristiana profondamente devota, non implica per forza una sua commissione diretta del manufatto: esso infatti fu probabilmente realizzato in un momento precedente per volontà di un'altro membro della famiglia angioina. È possibile, ad esempio, che l'oggetto facesse parte della collezione di preziosi della madre Maria di Valois. (Cicchella, 2011, p. 4).

Dopo il terremoto del 1915, che portò alla distruzione quasi totale delle strutture murarie e al deperimento degli arredi interni della chiesa, fu estratto dalle macerie e portato al Museo di Palazzo Venezia a Roma (Hermanin, 1915, p. 42). Dal 1995 l'opera è tornata nella Marsica, nel Museo d'Arte Sacra presso il Castello Piccolomini di Celano, dove è conservata tutt'oggi, inserita entro una scatola climatica. Fortunatamente non ha subito danni durante il terremoto che ha colpito la zona intorno a L'Aquila, Celano compresa, nel marzo 2009.

Sul comparto centrale del trittico, leggermente incassato e ricoperto da lamina d'argento dorato sbalzata e cesellata, campeggia il rilievo della *Vergine col Bambino* benedicente realizzato in legno policromo ed in parte dorato secondo una tradizione che a Venezia doveva essere piuttosto diffusa (una lavorazione simile si trova anche nell'ancona lignea di San Donato, proveniente dalla chiesa di S. Maria e Donato di Murano e databile al 1310 circa ora al Museo Diocesano di Venezia, cfr. S. Pichi, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Oriente e Occidente*, 2010, pp. 174-175 n. 61). Il manto della Vergine è ornato da motivi floreali costituiti da minuscole perle, sul petto è fissata una grossa spilla in rilievo in filigrana, pietre e perle. Il velo della Vergine e i due nimbi sono realizzati in filigrana e pietre preziose (nel velo in parte mancanti). In alto, ai lati del volto della Vergine, stanno quattro piccoli riquadri (due tondi e due quadrati), pure delimitati da una cornice in filigrana, in cui sono raffigurati degli



*Angeli* (uno è purtroppo mancante). Circonda il pannello una fascia rivestita in lamina d'argento dorato in cui ventotto piccole nicchie entro arcate a tutto sesto ospitano venti pergamene dorate e miniate, ricoperte da cristallo di rocca, e sei figure ad intaglio dipinte (in origine dovevano essere otto, due sono andate perdute). I rilievi in legno raffigurano nella parte superiore *Cristo*, in quella inferiore *San Nicola*, patrono di Alba Fucense, i profeti *Isaia* e *Geremia* ed i quattro *Evangelisti*. Le restanti nicchie con le miniature sotto cristallo recano le figure dei dodici *Apostoli* nelle fasce laterali, nell'ordine inferiore quattro figure di *Sante* (*Lucia, Maria Maddalena, Margherita ed Agnese*), mentre in quello superiore stanno la *Vergine* e *Giovanni Battista* affiancati da due *Angeli*, che, assieme al *Cristo* in legno, compongono la *Deesis*. Ai lati di ciascun personaggio sono presenti le relative iscrizioni in lettere rosse o dorate. Una cornice più sottile contorna infine lungo il lato più esterno tutto lo scomparto centrale, presentando in successione alternata piastrine rettangolari di diaspro rosso e miniature con fregi ornamentali coperte da lastrine di cristallo (in parte perdute). Il riquadro è fissato alle due ante laterali del trittico tramite cerniere, rinnovate in epoca moderna. I due pannelli esterni sono divisi ciascuno in dieci nicchie incassate e inquadrare da archi gotici trilobati. Queste sono distribuite a coppie su cinque ordini sovrapposti e raffigurano scene della *Vita di Cristo* dipinte che vanno dall'*Annunciazione* al *Giudizio Finale*. Anche le spandrelle individuate dalle arcate sono decorate: quelle centrali, di dimensioni maggiori, rappresentano degli *Angeli*, le minori sono occupate dai simboli degli *Evangelisti* nel registro superiore delle due ali, da *Noè che libera la colomba* nella spandrella corrispondente all'episodio dell' *Adorazione dei Magi* nell'anta sinistra e da *uccelli variopinti e tralci vegetali* nelle rimanenti.

La lettura parte dall'anta di sinistra, in cui troviamo l'*Annunciazione*, la *Natività di Cristo*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione di Cristo al Tempio*, il *Battesimo di Cristo*, la *Trasfigurazione*, la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Entrata in Gerusalemme*, l'*Ultima Cena* e la *Lavanda dei piedi*. Sull'anta di destra si prosegue con il *Bacio di Giuda* (rovinata), la *Flagellazione*, l'*Andata al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Deposizione*, le *Pie donne al sepolcro*, la *Discesa di Cristo al Limbo*, l'*Ascensione*, la *Pentecoste* e il *Giudizio Finale*. La cornice di ogni comparto laterale è infine rivestita in lamina d'argento dorato (parzialmente caduta) con la stessa decorazione a viticci intrecciati del pannello centrale.

L'iconografia delle storie della *Vita di Cristo* è quasi identica a quella presente in due ali già in collezione Schiff-Giorgini, ora di ubicazione ignota, molto probabilmente uscite dalla stessa bottega (cfr. app. G). In entrambi i casi infatti sono evidenti certi arcaismi sia nella concezione delle scene che nella scelta dei motivi da rappresentare: l'*Annunciazione*, ad

esempio, segue la tipologia di origine bizantina, che vede la Vergine in piedi di fronte ad uno sfondo architettonico mentre tiene una mano chiusa ad impugnare un fuso e l'altra aperta in segno di sorpresa. Lo stesso schema è impiegato pure nei dittici dei monasteri di San Paolo (cat. 2) e di Chilandar (cat. 6) all'Athos, che a loro volta riprendono il modello dell'Epistolario di Padova del 1259 (Bibl. Capitolare, ms. E 2). Manca invece nelle ali sopra citate la *Trasfigurazione*, che nel trittico presenta un'iconografia simile a quella adottata nel dittico del monastero di Chilandar (cat. 6). A questo proposito scrive Amy Neff: "la *Trasfigurazione* del dittico di Chilandar riprende un modello tardobizantino, raramente utilizzato in Italia e solo alla fine del XIII secolo. In questa iconografia, i tre apostoli cadono tutti a terra, come colpiti da un fulmine, dinnanzi all'immagine trasfigurata del Cristo [...]. Prima del Trecento, non si conoscono esempi bizantini con tutti e tre gli apostoli che si accasciano al suolo, ma ne esiste uno italiano datato 1293: un disegno colorato contenuto nelle *Supplicationes variae*, un altro manoscritto forse veneziano" (Neff, 1993, p. 10). Tali considerazioni portano perciò ad una datazione dell'opera almeno all'ultimo decennio del Duecento.

Il trittico, prezioso lavoro di pittura, scultura e oreficeria, colpisce per la straordinaria brillantezza data dal fondo oro e dall'uso di colori puri come il rosso ed il blu che ancor oggi si conservano molto bene. L'armonia data dall'insieme, però, non nasconde alcune differenze di stile: le scene cristologiche sono eseguite con un'accuratezza e una raffinatezza già gotica, mentre i rilievi lignei della *Vergine* e del *Bambino* sono caratterizzati da un gusto più popolareggiante. Evidentemente le diverse personalità artistiche che collaborarono alla realizzazione della pregevole tavola erano caratterizzate da livelli qualitativi non omogenei.

L'oggetto è stato più volte studiato, già a partire dagli inizi del Novecento: Agostinoni lo descrive sottolineando la bellezza delle figure, piene di movimento e raggruppate in maniera perfetta. Non si espone però in modo preciso sulla datazione del manufatto: secondo lo studioso, infatti, "l'insieme dell'opera risente del buon bizantino, mentre gli angeli degli spigoli, protetti da vetri come i medaglioni centrali, e intonati come quelli con prevalenza di azzurro, fanno pensare ad una sostituzione parziale d'epoca molto posteriore" (Agostinoni, 1908, p. 118). Toesca apprezza le miniature sotto cristallo del trittico in esame, "brillanti come smalti" (Toesca, 1946-47, p. 71), e le considera di stile veneto-bizantino, realizzate in un momento non troppo avanzato del XIII secolo, data la loro maniera poco fine. Gli ricordano inoltre altri prodotti con miniature sotto cristallo di origine veneziana, come l'altare portatile di Palazzo Pitti a Firenze (cat. 24) ed una coperta di codice dell'Esposizione permanente di arte sacra di Zara (app. C). Nel 1951, però, torna sui propri passi datandole nel

Trecento inoltrato, sottolineandone la “tarda e deteriore maniera bizantineggiante” (Toesca, 1951, p. 18). Volbach (1947, pp. 86-94) si sofferma a lungo sull’analisi del trittico e precisa la difficoltà nel datare opere che, come questa, alludono a prototipi bizantini a lungo ripetuti nell’ambiente veneziano. La *Vergine*, ad esempio, segue il particolare tipo della *Hodegetria dexiokratousa* e regge il Bambino con la mano destra, come già osservato da Kondakov (1915, p. 287) e successivamente ripreso da Degen (2003, p. 475). Anche la tecnica, ad imitazione dello smalto, è caratteristica dei lavori veneto-bizantini dal XIII secolo in poi. Suggerisce inoltre dei confronti con altre opere: i motivi vegetali gli ricordano la coperta di codice raffigurante San Gregorio Magno, dell’Esposizione permanente di arte sacra di Zara (Krlježa-Grgić, 1972, n. 8), mentre le venti scene cristologiche riprodurrebbero in scala minore la piccola serie della Pala d’oro della basilica di San Marco a Venezia. A suo dire, però, gli artisti attivi alla lavorazione del trittico hanno provato a modernizzare in senso gotico le figure, ma non sono stati in grado di andare oltre rispetto alla maniera greca. Conclude proponendo una datazione alla metà del XIV secolo, per l’assonanza con il reliquiario del Volto Santo (da lui collocato attorno al 1350) del Tesoro di San Pietro (Volbach, 1947, p. 93) che sarà poi confermata anche dai curatori della mostra cui l’oggetto partecipa negli anni ‘50 (G. Muzzioli, in *Mostra storica nazionale della miniatura*, 1953, p. 471).

Non manca comunque chi non concorda nell’attribuire a Venezia la lavorazione del manufatto: è il caso per esempio di Garrison che, basandosi probabilmente sull’antica collocazione del trittico, lo giudica opera di un artista umbro-abruzzese e lo data intorno alla metà del 1300 (Garrison, 1949, p. 112). Lo considera invece opera di artisti veneziani Lasareff (1965, p. 21), che distingue a Venezia due correnti operanti nel secolo XIV, una delle quali dalla cultura fortemente legata a retaggi bizantini e sostanzialmente arcaizzante rispetto alcune manifestazioni più aggiornate della coeva pittura lagunare. Le botteghe orientate verso questo tipo di tradizione erano specializzate nell’esecuzione di piccole scene e figure su pergamena destinate a decorare diversi oggetti quali croci in cristallo, trittici lignei, coperte di libri e reliquiari. Proprio da una di queste sarebbero uscite quindi a suo avviso opere come il trittico in questione e le già citate ali Schiff-Giorgini. Bettini nel 1968 colloca il manufatto poco dopo la metà del XIV secolo, ritenendolo opera “schiettamente veneziana” per la tecnica della filigrana a girali con perle e gemme, per il rivestimento in lamina d’argento dorato sbalzato e per l’iconografia (Bettini, 1968, p. 114). Il trittico secondo lo studioso non è solo una mera imitazione degli smalti bizantini, ma raggiunge gli esiti di certe preziose icone bizantine d’argento e d’oro sbalzato e smaltato, come ad esempio le due con San Michele Arcangelo nel Tesoro di San Marco. A livello stilistico considera, infine, che il lascito

bizantino assorbito dalle botteghe veneziane è in questo caso ancora di carattere duecentesco, anteriore all'ondata paleologa e affine, piuttosto, agli smalti tardocomneni rimessi in opera nella Pala d'oro (Bettini, 1968, p. 115). Bertaux nello stesso anno descrive l'oggetto, datato al XIII secolo, come opera di un artista italiano che vuole emulare lo splendore degli smalti bizantini utilizzando materiali più poveri, senza tuttavia riuscirci (Bertaux, 1968, pp. 280-281). Hahnloser (1985, pp. 87-88) analizza minutamente le diverse parti dell'altare e lo situa nella prima metà del Trecento, mentre Maria Giulia Barberini, nel catalogo della mostra *Imago Mariae* del 1988, lo sposta alla seconda metà del XIV secolo. Considerando quanto sia complesso il problema della datazione, la studiosa considera trecenteschi i piccoli busti dei santi attorno alla Vergine o le sante in basso, lontani dai prototipi bizantini e semmai più vicini alle miniature veneziane del XIV secolo e ai dipinti della maniera greca tarda (M. G. Barberini, in *Imago Mariae*, 1988, n. 44 pp. 98-99). Boskovits (1990, p. 132) lo anticipa alla metà del XIII secolo, confrontando l'iconografia del *Giudizio Finale* dell'opera in questione con quella presente nelle ali di trittico già in collezione Schiff-Giorgini e notando lo stretto legame che le accomuna. Kircheweger, nel catalogo della mostra *Omaggio a San Marco* del 1994, fa notare che il trittico di Alba Fucense dimostra, con l'uso di forme e tecniche differenti ma armonicamente fuse, la collaborazione tipicamente veneziana tra diversi maestri (intagliatori di legno, pittori, orefici, cristallari) e rileva in esso la palese intenzione di modellarsi sugli esempi della figurazione bizantina. Riconosce infatti la ripresa di modelli bizantini tradizionali nelle scenette narrative delle ali e nella tipologia della Vergine, in cui è in atto la traduzione in un linguaggio attuale delle icone bizantine, e vede l'altrettanto chiara emulazione dello smalto bizantino, nelle raffinate pitture su fondo oro. Conclude osservando il legame, già rilevato da Toesca, tra le miniature del trittico e quelle delle croci di Atri (cat. 9), Pisa (cat. 10) e del dittico di Berna (cat. 8), che accredita l'ipotesi di un lavoro veneziano, databile intorno alla prima metà del XIV secolo (F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, n. 73 pp. 186-187). Regina Degen riporta la tendenza generale della critica, abbastanza concorde nel porre l'oggetto a Trecento inoltrato (Degen, 2003, p. 484), notando però alcune assonanze iconografiche con le scene inserite nei cimeli di Mestia (cat. 4) e dei monasteri di Chilandar (cat. 6) e San Paolo (cat. 3) al monte Athos (Degen, 2003, p. 483).

Tra il 2011 ed il 2013 Luana Cicchella pubblica sulla rivista "Tesori d'Abruzzo" alcuni risultati della sua tesi di laurea, incentrata proprio sul prezioso trittico. Focus dei due contributi della studiosa è soprattutto la ricostruzione delle vicende storiche del Tesoro della chiesa di San Pietro, da cui proviene il prezioso oggetto, dalle origini sino ai giorni nostri. Già dal Cinquecento il pregiato corredo, che secondo le fonti fu donato dalla regina Giovanna I

d'Angiò durante una visita nella seconda metà del Trecento, fu spostato nella chiesa di San Nicola dello stesso paese. Dopo il sisma del 1915, i pochi abitanti del villaggio s'impegnarono a recuperare ciò che era rimasto della piccola parrocchiale, tra cui lo stesso trittico. Esso fu in seguito trasferito a Palazzo Venezia, dove rimase per quarant'anni (Cicchella, 2011, pp. 4-11; 2013, pp. 22-25).

A mio avviso la presenza di evidenti arcaismi nelle scene dipinte delle ali e di soluzioni analoghe a quelle viste negli esemplari conservati presso le comunità atonite, permettono di anticipare la realizzazione dell'oggetto sul finire del Duecento, a ridosso del 1270. Il maestro che si occupa delle scene cristologiche nelle ante è infatti una delle mani che opera anche nel dittico di Chilandar, pure da ritenere eseguito a ridosso della stessa datazione. La tipologia della filigrana con terminazioni a pallini risulta affine alle prove eseguite nella seconda metà del Duecento ed i *santi* miniati, statici e bidimensionali nelle pose delle figure e nella scelta della gamma cromatica, non hanno ancora quegli effetti di preziosità e di volumetria del panneggio, esemplati su modelli paleologhi, di lì a poco sviluppati nelle croci di Atri (cat. 9) e di Pisa (cat. 10).

*Bibliografia:* Piccirilli, 1894, p. 213; Bertaux, 1904, pp. 280-281; Piccirilli, 1904, p. 26; Rusconi, 1905, pp. 357-376; Agostinoni, 1908, pp. 118-122; Kondakov, 1915, p. 287; Hermanin, 1915, p. 42; Idem, 1925, p. 70; Gradara Pesci, 1927, p. 6; Toesca, 1927, pp. 268, 968; Lavagnino, 1936, p. 447; Toesca, 1946-47, pp. 71-74; Volbach, 1947, pp. 86-94; Garrison, 1949, p. 112 n. 285; Toesca, 1951, pp. 18-19; *Trésors d'art du moyen age en Italie*, 1952, n. 198; G. Muzzioli, in *Mostra storica nazionale della miniatura*, 1953, p. 471; Lasareff, 1965, p. 21, nota 41; Bettini, 1968, pp. 114-115; Andaloro, 1985, p. 87; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 87-88 n. 29; M. G. Barberini, in *Imago Mariae*, 1988, pp. 98-99 n. 44; Boskovits, 1990, p. 132, nota 2; Travi, 1992, p. 91 e nota 11; F. Kirchweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, pp. 186-187 n. 73; Degen, 2003, pp. 474-484 n. 26; Collareta, 2009, p. 118; Wolf, De Giorgi, 2009, pp. 159-160; Cicchella, 2011, pp. 4-11; Eadem, 2013, pp. 22-25.



7. Celano, Museo d'Arte sacra della Marsica, Trittico d'Alba Fucense



## 8. Dittico

Berna, Museo Storico (Inv. N. 301)

Legno, argento dorato, filigrana, perle, pietre preziose e semi-preziose, diaspro, miniature su pergamena, cristallo di rocca

Misure:

Dittico: 44 x 77 cm

Cammeo con Crocifissione: 11,6 x 9,5 cm

Cammeo con Ascensione: 11,2 x 9,5 cm

Riquadri con miniature:

Santi lungo i bordi laterali: 6,5 x 1,8 cm

Coppie di Santi lungo i bordi superiore ed inferiore: 3,2-3,8 x 5,8-6,5 cm

Riquadri con scene della Vita di Cristo: 11,6 x 6 cm (quadrati); 6,5 x 9,5 cm (rettangolari)

1270 circa

Il celebre dittico è stato conservato presso il tesoro del monastero svizzero di Königsfelden fino al periodo della Riforma ed in seguito trasportato a Berna, nel Museo Storico, dove ancor oggi si può ammirare all'interno di una scatola climatica che ne mantiene un corretto tasso di umidità ed una temperatura stabile.

L'anima lignea delle due ante, tenute assieme da quattro cerniere metalliche, presenta un rivestimento d'argento dorato con filigrana arricchita dalla presenza di perle, pietre preziose e semi-preziose lungo tutta l'incorniciatura entro cui sono poste le miniature sotto cristallo. Chiuso, mostra una lavorazione a rombi con decorazioni fogliacee uniformi sulla superficie di entrambi gli sportelli e sugli spessori, cui è fissata mediante chiodi (parzialmente caduti). Aperto, è un prezioso e complicato insieme di oreficeria, miniatura e intaglio.

Gli spazi più piccoli della cornice esterna sono occupati da *Santi* separati da sottili placche di diaspro rosso. Nei due campi centrali campeggiano altrettanti diaspri di colore scuro lavorati ad intaglio (secondo Colding realizzati da manifattura bizantina di inizio XIII secolo, cfr. Colding, 1953, p. 45). Nei riquadri più grandi sono rappresentate scene della *Vita di Cristo*. Tutte le miniature sono dipinte su pergamena, hanno fondo oro e perline che vanno ad incorniciarle e a decorare i nimbi dei personaggi sacri. Sottili lastre di cristallo di rocca le ricoprono conferendone uno splendore simile a quello degli smalti. Il ciclo cristologico si svolge nelle dodici miniature (otto sul pannello destro, quattro su quello sinistro) e nei due cammei. Completano il programma iconografico i quattro simboli degli *Evangelisti* agli angoli dell'anta di sinistra ed i ventidue *Santi* precedentemente menzionati lungo la cornice. Questi sono a mezzobusto e disposti a coppie sui lati brevi; singolarmente e a figura intera sui lati lunghi. In tutto, la decorazione comprende ben quarantaquattro miniature sotto cristallo e due cammei.



A causa di un errore di montaggio delle ante avvenuto in epoca imprecisata (Degen, 2003, pp. 452-453), la lettura delle scene inizia da quella di destra, in cui troviamo l'*Annunciazione*, la *Nascita di Cristo* e l'*Adorazione dei Magi*: i soli episodi che riguardano l'Infanzia di Cristo. Confrontandoli con i corrispondenti dei due dittici presso i monasteri di San Paolo (cat. 2) e Chilandar (cat. 6), osserviamo come le ambientazioni e le pose delle figure siano rese in modo più fluido ed addolcito. Si passa poi alla *Flagellazione* nel riquadro alla sinistra del cammeo: mancano infatti scene come la *Presentazione di Cristo al Tempio*, il *Battesimo di Gesù*, la *Trasfigurazione*, la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Entrata in Gerusalemme*. Per contro, il ciclo della *Passione* e della *Pasqua* conta ben sette immagini, il che dimostra come in questo caso si voglia dare maggior risalto al tema della *Passione*, come nel dittico del monastero di Chilandar (cat. 6). La *Crocifissione* è incisa nel cammeo centrale del pannello destro, alla sua destra troviamo la *Deposizione di Cristo* dalla croce, splendida nei colori e nella restituzione dei sentimenti dei personaggi: il volto della Vergine assume qui in particolare nuova spontaneità ed inedita dolcezza. Uno schema del tutto simile si ritrova nella *Deposizione* ad affresco della chiesa di San Benedetto a Padova: si osservi l'intimo afflato con cui in entrambi i casi il san Giovanni porta alla sua guancia la mano di Cristo, che rivela a monte qualcosa di più di una generica assonanza di cultura tra le due opere. Nel registro inferiore si trovano *Le pie donne al sepolcro vuoto*, la *Discesa di Cristo al Limbo* e *Cristo deposto nel sepolcro*. Evidentemente le scene sono state scambiate, perché l'ordine corretto prevede prima il *Cristo deposto nel sepolcro*, in cui l'accento non è più posto sul lamento funebre ma sull'addolcimento dei volti. La *Discesa di Cristo al Limbo* costituisce l'immagine canonica della Pasqua nella Chiesa Orientale; l'episodio de *Le pie donne al sepolcro vuoto*, secondo l'iconografia bizantina, ha un significato di Resurrezione, come dimostra l'iscrizione *RESVREC(TI)O D(OMI)NI*. Nell'anta sinistra l'*Incredulità di San Tommaso*, in cui Cristo risorto appare al gruppo dei discepoli in presenza dello scettico Tommaso. Manca l'*Apparizione del Resuscitato a Maria Maddalena e a Maria, madre di Giuseppe*. La scena successiva è l'*Ascensione* (sia nel cammeo centrale, dov'è inciso Cristo che sale al cielo portato da quattro angeli, sia nel sottostante riquadro miniato con Maria e gli apostoli). Chiudono il ciclo la *Pentecoste*, a sinistra del cammeo, con gli apostoli disposti attorno al tavolo ricoperto di lamina d'oro ed interamente decorato con perline e pietre rosse e verdi, e la *Dormizione della Vergine* conforme al modello bizantino della *Koimesis*, secondo cui Cristo in mandorla regge l'anima della madre defunta circondato dai discepoli e da due angeli. Agli angoli i simboli dei quattro *Evangelisti* circondano le ultime scene: l'aquila che rappresenta *Giovanni*, l'angelo di *Matteo*, il toro simbolo di *Luca* e il leone di *Marco*. Le

volute delle nubi in forma di anelli concentrici sono analoghe a quelle che troviamo qui negli angeli della *Crocifissione* nel cammeo e nei simboli degli *Evangelisti* del dittico del monastero di San Paolo (cat. 2), a riprova di una certa conformità di modelli di riferimento cui avrebbero tratto i diversi miniatori.

Infine, i *Santi* rappresentati nella cornice più esterna sono nell'anta di destra: *Giorgio e Teodoro, Stefano e Mirko (Imre in ungherese), Ladislao ed Elisabetta, Elena e Costantino, Giovanni Battista, Zaccaria, Pietro, Andrea, Giuseppe, Benedetto da Norcia, Gregorio il Grande e Agostino, Domenico e Pietro Martire* (la cui canonizzazione, risalente al 1253, fornisce un valido *post quem* per la datazione dell'intero manufatto), *Francesco d'Assisi e Antonio da Padova, Cosma e Damiano*. Sull'anta sinistra: *Due apostoli?* (rovinati), *Paolo e Giacomo, Nicola e Martino, Demetrio e Alessio, Giocchino, Anna, Cristoforo, Leonardo, Tommaso, Bernardo da Chiaravalle, Giuliano ed Eufemia, Margherita e Caterina, Marina e Barbara, Lucia e Cecilia*.

La storia del dittico era stata delineata a fine Ottocento in particolare da Stammer (1888, pp. 81-109; 1895, pp. 30-35), che lo poneva in relazione con i reali d'Ungheria basandosi sulla presenza, tra i santi raffigurati, di santo *Stefano* (re d'Ungheria), *Mirko* (principe d'Ungheria), *Ladislao* (re d'Ungheria) ed *Elisabetta d'Ungheria* (sposa del langravio di Turingia, titolo equiparabile a quello di conte). Allo stesso tempo l'inserimento nella fascia in basso dell'anta di sinistra di sante della diocesi di Venezia, come *Eufemia* e *Marina (Margherita)*, lo collegava all'ambiente veneziano. Sulla base di ciò, dunque, il dittico venne riferito alla figura del sovrano Andrea III, soprannominato "il Veneziano", a partire dal quale si facevano risalire i rapporti tra Venezia e la corona d'Ungheria. Figlio di Stefano e nipote di Andrea II, a Venezia era nato e cresciuto, visto che la madre apparteneva alla famiglia Morosini. Incoronato re d'Ungheria nel 1290, nel 1296 sposò in seconde nozze Agnese, figlia del duca Alberto d'Austria, assassinato nel 1308. A lei risale la fondazione, in memoria del padre, del monastero di Königsfelden, dove la sovrana si ritirò dopo esser diventata vedova nel 1301. La ricostruzione di tali avvenimenti permise perciò di stabilire una data di esecuzione nel corso dell'ultimo decennio del XIII secolo e più precisamente tra il 1290, anno dell'incoronazione, ed il 1296 del matrimonio con Agnese, poiché manca la raffigurazione dell'omonima santa. La sovrana donò poi il dittico ed altri gioielli di sua proprietà al monastero di Königsfelden, dove rimase fino alla morte. In un inventario dei tesori del monastero che ella stessa fece redigere nel 1357 l'altare viene descritto come "*ein groß tavelen mitt cristallen und mitt zwein großen steinen an mitten innen, gewürket mit stein und bêrlen*", ovvero una grossa tavola con cristalli e con due grosse pietre al centro decorate con gioielli e pietre (Beck, Felder, Maurer,

Schwarz, 1970, pp. 165-168). In seguito alla secolarizzazione dei conventi, tutti gli oggetti preziosi presenti nel monastero furono trasferiti a Berna tra il 1524 ed il 1528 (Maurer, 1954, pp. 255-256; Degen, 2003, p. 450).

La critica novecentesca non si è mai scostata da questa linea di pensiero, mostrandosi a lungo concorde nel datare tra il 1290 e il 1296 il prezioso manufatto. Toesca nel 1951 sottolinea che lavori di oreficeria con filigrana e gemme sono in genere considerati veneziani, in questo caso pure le miniature paiono di fattura sicuramente lagunare. In particolare l'utilizzo in esse di perline e di granati indica che all'opera del pittore si aggiunge quella del gioielliere, collaborazione caratteristica dell'ambiente veneziano. Dal punto di vista stilistico ritiene le miniature bizantine "pur con quelle varianti e libertà che appaiono nella pittura italiana del Duecento" (Toesca, 1951, p. 15). Conclude con un rapido cenno ai due cammei, nei quali riscontra "una maniera non troppo bizantineggiante e di accento romanico, dovuto non soltanto alla fattura assai sommaria, che bene conviene alla plastica veneziana della fine del Duecento" (Toesca, 1951, p. 20). Bettini nel 1968 lo considera l'opera più importante di tutta la serie di oggetti con miniature sotto cristallo di rocca attribuiti a Venezia. Cronologicamente, esso concluderebbe la vicenda stilistica della miniatura veneziana del Duecento, che ha avuto nelle illustrazioni dell'Epistolario del 1259 (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2), firmato da Giovanni da Gaibana, il momento più alto. Le sue miniature costituirebbero l'esito finale dello stile gaibanesco, senza le quali le stesse miniature del Gaibana "rimarrebbero avulse dalla loro legittima serie diacronica (e pertanto storicamente "sospese")" (Bettini, 1968, p. 115). A livello stilistico aggiunge che il bizantinismo appare qui più lontano rispetto ad opere precedenti, mentre moltissimi sono i punti di somiglianza con l'Epistolario del Gaibana. Bisogna però considerare che nella sua logica, comune in buona parte della letteratura, tra le due opere sarebbero trascorsi più di trent'anni e ciò si noterebbe nel diverso uso del colore. Se nel codice padovano esso era "fulgido ma plasticamente arginato", nelle miniature del dittico svizzero troviamo "una sorta di diffusione cromatica: un modo di costruire la forma per via di tocchi reiterati di colore, quasi di velature" (Bettini, 1968, p. 116). Huber (1975, pp. 153-155) si sofferma maggiormente sull'aspetto iconografico delle scene rappresentate, dando però ampio spazio alla trattazione degli avvenimenti storici utili per una datazione agli anni '90 del 1200 dell'altare, gli stessi già individuati dallo Stammler e rapidamente accennati da Toesca. Laiou (1982, pp. 20-22) tratta invece l'aspetto economico e commerciale dell'intera produzione veneziana di oggetti con miniature sotto cristallo. Stilisticamente considera le miniature del dittico prossime a quelle dell'Epistolario di Padova del 1259, osservando in entrambe una forte influenza bizantina nell'iconografia e

nell'uso del colore e allo stesso tempo la presenza di caratteristiche occidentali. Gli artisti del dittico di Berna avrebbero quindi attinto a modelli orientali, ma li avrebbero combinati con un trattamento più plastico delle figure e con una loro disposizione più libera nello spazio. Andaloro sottolinea come, nonostante l'iscrizione in greco nella *Crocifissione*, nessun dato stilistico consenta di ritenere l'oggetto bizantino; esso è certamente veneziano e databile secondo la studiosa nell'ultimo decennio del XIII secolo (Andaloro, 1985, p. 78).

Nel *Corpus* di Hahnloser e Brugger-Koch esso è considerato il capolavoro del gruppo di prove veneziane eseguiti tra l'ultimo terzo del XIII secolo e la prima metà del XIV secolo in cui la collaborazione di miniatori, intagliatori di gemme, affilatori di pietre dure ed orafi è dimostrata in maniera più bella (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 85). Amy Neff nel 1993 concorda con Hahnloser nel considerare quelle del dittico di Berna come le più note all'interno del gruppo di miniature veneziane montate sotto cristallo di rocca. Secondo la studiosa il fatto che il loro stile sia avvicinato a quello dell'Epistolario del 1259 "potrebbe dimostrare l'esistenza di una specifica tradizione miniaturistica veneziana, protrattasi per vari decenni" (Neff, 1993, p. 7). Anche Regina Degen concorda con il versante della critica appena delineato, unanimemente incline a datare agli anni 1290-96 il dittico (Degen, 2003, p. 463).

D'altro canto si è aperto negli ultimi anni un filone innovativo della letteratura orientato ad una riconsiderazione cronologica dell'oggetto: una prima ipotesi di anticipazione del dittico era già stata profilata da Giordana Mariani Canova (1985, p. 237) e ribadita da Giorgio Valagussa (1991, pp. 9-10), che lo assegnava al 1265. Successivamente è stata ripresa da Fabio Bossetto, secondo cui la decorazione dell'altare portatile di Berna è legata ad un momento, da porre intorno agli anni '60 del Duecento, di progressiva penetrazione in laguna della cultura crociata di inflessione veneta che si può leggere nel *Messale* di Acri (Perugia, Biblioteca Capitolare, ms. 6) e negli affreschi padovani di Santa Sofia e di San Benedetto (Bossetto, 2009, p. 55). Anche Johannes Tripps dell'Università di Lipsia è favorevole a retrodatare il dittico al settimo decennio del XIII secolo, sulla base dell'analisi dell'opera aurificiaria esposta nel corso di una lezione tenuta all'Università di Udine (Cividale del Friuli, 18 marzo 2009). Tornando recentemente sulla dibattuta problematica, lo studioso tedesco ha segnalato che l'occasione per l'esecuzione dell'altare potesse essere il matrimonio del padre di Andrea III, Stefano "il Postumo", con la madre Tommasina Morosini, esponente della ricca e potente famiglia veneziana, avvenute nel 1261 (Tripps, 2012, p. 51).

Queste ultime proposte sono senz'altro significative: la datazione agli anni Novanta del '200 era infatti troppo avanzata in quanto portava con sé il presupposto che per oltre trent'anni si

fosse continuato a tenere come riferimento i modelli dell'Epistolario del 1259. Una collocazione più vicina al manoscritto gaibanesco spiega invece in maniera più soddisfacente l'assorbimento dei modi del maestro del Gaibana, ben visibile nel vivace colorismo delle scene. D'altra parte è tuttavia evidente, come constatato da Valeria Poletto, che l'opera del museo svizzero è espressione di un momento più maturo della bottega, contraddistinto da un ammorbidimento dei panneggi e della definizione degli elementi morfologici (Poletto, 2010, p. 28) e che potrebbe porsi a mio avviso intorno al 1270. Se è vero da un lato che l'inserimento nella decorazione di santi ungheresi sta a testimoniare un legame con la corona appunto d'Ungheria, di fatto non esiste alcun richiamo diretto alla figura del sovrano Andrea III. L'associazione era nata perché la presenza tra le sante raffigurate di alcune appartenenti alla diocesi di Venezia ben si spiegava attribuendone la commissione a colui che vantava il soprannome "il Veneziano" per il fatto di essere nato a Venezia. In realtà, l'importanza data alla figura di Tommaso, effigiato sia tra i santi lungo la cornice che nell'episodio dell'*Incredulità*, rende più plausibile l'ipotesi che il prezioso manufatto fosse stato commissionato proprio da Tommasina Morosini. Alla morte del marito Stefano avvenuta nel 1271 fu ella ad occuparsi delle questioni legate allo svolgimento del potere, in quanto il figlio era ancora troppo piccolo. Nato nel 1265, Andrea aveva solo sei anni quando il padre venne a mancare e dovette attendere sino al 1290 per l'incoronazione. Nulla vieta perciò di pensare che l'elegante dittico sia stato realizzato per conto della nobildonna veneziana come oggetto di rappresentanza e legittimazione durante il suo periodo di reggenza.

*Bibliografia:* Schneider, 1888, p. 89; Stammler, 1888, pp. 81-109; Neumann, 1889, pp. 56, 59-60; Stammler, 1895, pp. 30-35; Arntz, 1915, n. 6 p. 98; Toesca, 1951, pp. 15-19; Colding, 1953, pp. 45-46; Hahnloser, 1954, pp. 275-277; Maurer, 1954, pp. 255-275; Hahnloser, 1956, p. 157; Weitzmann, 1966, p. 62; Kermer, 1967, n. 71 pp. 71-74; Bettini, 1968, pp. 115-116; Beck, Felder, Maurer, Schwarz, 1970, pp. 165-168; Huber, 1975, pp. 153-155; Laiou, 1982, pp. 20-22; Andaloro, 1985, pp. 77-81; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 85-86 n. 23; Mariani Canova, 1985, pp. 235-237; Valagussa, 1991, pp. 9-10; Neff, 1993, p. 7; Degen, 2003, pp. 449-463 n. 23; Caselli, 2005, p. 55; Bossetto, 2009, p. 55; Poletto, 2010, pp. 27-28; Tripps, 2012, pp. 37-52.



8. Berna, Museo Storico, Dittico



## 9. Croce reliquiario

Atri, Museo Capitolare

Cristallo di rocca, argento dorato, miniature su pergamena, perle

Misure:

Croce: 30,5 x 24 cm

Croce con cornice metallica ed asta: 41,5 x 28 cm

Spessore del cristallo: 2,2 cm

Diametro dei tondi con miniature: ca. 3,7 cm

1280 circa

La croce, proveniente dalla Cattedrale di Santa Maria Assunta di Atri, è costituita da quattro bracci a terminazione trilobata formati ciascuno da due lastre sovrapposte di cristallo di rocca che si dipartono da un nucleo centrale rotondo, pure in cristallo. Questo contiene al proprio interno quattro frammenti della Vera Croce che sporgono dalla tabella centrale fino ad occupare parte dei bracci della croce. Una cornice in argento dorato circonda e tiene assieme tutte le parti; sui trilobi dei bracci essa è rinforzata mediante elementi decorativi cilindrici e pomelli. Ancora in argento dorato è la base su cui poggia la croce, a forma di tronco di cono e con una cornice aggettante lungo l'estremità inferiore.

Accanto ad essa è esposto il cofanetto ligneo predisposto fin dall'origine per la sua custodia, come testimonia l'apposita sagomatura dell'interno che replica esattamente le forme del manufatto. Tale cofanetto era completamente decorato e dipinto. Attualmente si intravedono, su fondo oro impreziosito da punzonature, i lacerti di una *Sant'Elena* che regge una croce a Y e di un *Angelo* adorante sull'anta destra; sullo sportello sinistro si vede invece un personaggio frammentario ed acefalo identificato come l'imperatore Costantino: l'allusione sarebbe dunque all'episodio dell'*inventio crucis* che ben si addice al carattere reliquiario dell'oggetto (Fobelli, 2004, p. 170). La preziosità della custodia era accresciuta dall'inserimento di pietre preziose, come dimostrano gli incavi ancor oggi visibili, seppure vuoti. Stilisticamente le pitture si rapportano all'affresco da San Pietro a Caporciano (AQ) oggi conservato al Museo d'arte sacra Della Marsica di Celano che la critica attribuisce a bottega abruzzese del 1280 circa (Andaloro, 1985, p. 86; De Castris, 2001, p. 440; Fobelli, 2004, p. 170).

La croce è caratterizzata dalla presenza di sedici miniature a fondo oro sotto cristallo di rocca: il *recto* e il *verso* si presentano identici, ognuno con otto miniature. Quattro di esse sono posizionate attorno alla reliquia della Vera Croce, altrettante sono disposte entro tondi nei trilobi dei bracci. In quello superiore è rappresentato *Cristo* a mezzo busto con un volume nella mano sinistra e con la destra in atto di benedizione. La veste è bianca ed il mantello blu,



con sottili pennellate di colore scuro che vanno ad individuare le pieghe. Ai lati l'iscrizione che lo identifica, *I(HCOY)C X(PICTO)C*, e due motivi di cinque perline disposte a croce. Altre perline impreziosiscono il nimbo e la cornice del tondo, segnata inoltre da una spessa linea di contorno rossa. Nei bracci orizzontali sono raffigurate le figure dei dolenti: *San Giovanni* a destra e la *Vergine* a sinistra. Il santo appoggia il volto alla mano destra in segno di dolore, secondo un'iconografia che a Venezia ha molta fortuna, e porta un manto chiaro sopra la veste azzurra segnata da lumeggiature a biacca. Anche qui è inserita l'iscrizione identificativa *S(ANCTUS) IOH(ANNE)S* e lo stesso motivo decorativo a perline; esse guarniscono pure l'aureola e la cornice del tondo, segnato qui da una linea di contorno blu. La *Vergine* è in posizione simmetrica al *San Giovanni* e posa il capo sulla mano sinistra. Il patetismo della figura emerge soprattutto nel volto, contratto dal dolore e segnato da lumeggiature in corrispondenza dello zigomo, del naso e del mento. Ritorna la presenza del fondo oro, dell'iscrizione *M(HTH)Pθ(EO)Y*, la decorazione a perline e la linea di contorno rossa. Nel braccio inferiore, *San Francesco*, preso di profilo, si inginocchia protendendosi in avanti, mentre volge il capo di tre quarti e stende le mani al cielo in atto di preghiera. Il santo porta il caratteristico saio, segnato da lumeggiature lungo le pieghe, e si notano le stimmate sulle mani. Ancora una volta sono presenti un'iscrizione, *S(ANCTUS) FRANCISCUS*, il fondo oro e le perline. La linea di contorno è blu. Nelle miniature disposte ai lati dei frammenti della Vera Croce sono raffigurati invece quattro *Angeli* recanti gli strumenti della Passione: i chiodi, la corona, la lancia e la spugna. Anche in questo caso le miniature sono campite su fondo oro ed impreziosite da perline.

Lo stato di conservazione è molto buono, merito anche del restauro del 1964/65 durante il quale sono state riposizionate le perline nel frattempo cadute e fissate le miniature mediante sottilissime strisce di nastro adesivo per evitare scivolamenti (Degen, 2003, p. 326). Allo stato attuale si registra solamente il distacco di alcune perline (soprattutto nel tondo con la *Vergine*) e la presenza di scheggiature nel cristallo, come quella visibile nel punto in cui il braccio destro si raccorda al nucleo centrale.

Toesca è certo nel considerare le miniature opera veneziana di fine XIII secolo e le accosta a quelle della croce di Pisa (cat. 10), trovando nel loro stile una certa influenza bolognese che esita però a riconoscere del tutto (Toesca, 1946, p. 71). Qualche anno dopo torna a parlarne in relazione al dittico conservato al Museo Storico di Berna (cat. 8), da lui datato alla fine del Duecento, limitandosi però a osservare che le miniature dei due oggetti sono prossime (Toesca, 1951, p. 18). Volbach sottolinea il fine trattamento del colore nelle miniature degli angeli, che ricorre a suo avviso anche nelle croci di Pisa (cat. 10) e di Tongeren (quest'ultima

in realtà più tarda e assegnabile al quarto decennio del Trecento, cfr. cat. 28) ed ipotizza per i tre oggetti in questione la provenienza da una medesima bottega (Volbach, 1947, p.92). Andaloro ritiene la croce contemporanea all'altare di Malta (a mio avviso realizzato intorno al 1320, cfr. cat. 20), poiché le miniature dei due oggetti sarebbero a suo avviso uscite dalla stessa bottega veneziana. Il manufatto atrense è databile dalla studiosa nel 1280, poiché le pitture frammentarie della sua custodia lignea sono raffrontabili con degli affreschi provenienti da Caporciano (oggi al Museo d'arte sacra della Marsica a Celano) probabilmente eseguiti tra il 1270 ed il 1285-90. Questi sarebbero posteriori rispetto alla croce, che risulta pertanto collocabile al 1280 circa (Andaloro, 1985, p. 86). Neff nel 1993 propone di identificare il "Maestro della croce di Atri", attivo intorno agli ultimi due decenni del XIII secolo, con il secondo miniatore di un grande Antifonario duecentesco conservato frammentario alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. NAL 2557, f. 30r). Lo stile dell'artista, dai chiari colori dominanti, è molto elegante: nelle sue miniature non vi è nulla di caricato e le figure assumono pose aggraziate, pur essendo dotate di animazione e di plasticità. I corpi sono modellati con lumeggiature di un'esattezza quasi geometrica, evidenti ad esempio nella piega quasi triangolare lungo la scollatura delle vesti riempita da piccoli sprazzi di luce. Il suo stile è paragonato a quello degli affreschi della chiesa della Santa Trinità a Sopočani per le ampie proporzioni delle figure, sebbene nel manoscritto non presentino la stessa eroica monumentalità. La raffinata eleganza dei personaggi rappresentati e la loro minore austerità rispetto a Sopočani sarebbero secondo Amy Neff riflesso della sensibilità occidentale di un artista gotico che interpreta Bisanzio (Neff, 1993, p. 11). Confrontando le due figure di Cristo nel manoscritto e nella croce emergerebbe infatti una stretta somiglianza nella resa delle arcate sopracciliari, degli occhi, del mento e della barba. I tocchi di biacca sono identici, più morbido e pieno il panneggio nell'esemplare atrense, il che potrebbe indicare secondo la studiosa due diversi stadi della carriera dell'artista. Le lumeggiature fluide e quasi iridescenti che si possono osservare nel *San Francesco* della croce ricordano, a suo dire, la pittura bolognese del 1300 circa, confermando quindi che le miniature di Atri appartengono ad una fase cronologicamente più avanzata del percorso artistico del maestro. Conclude ascrivendo alla stessa bottega pure la croce di Pisa (cat. 10), il cui *san Francesco* ricorda fin nei minimi particolari quello del Maestro di Atri. Tuttavia, a suo avviso, l'esemplare toscano non avrebbe la stessa finezza di esecuzione di quello abruzzese, almeno nella trattazione del volto di Cristo, che considera opera di un abile assistente (Neff, 1993, p. 16). Nel 1994 Kirchweger, limitando la sua analisi ad aspetti tecnici, nota che la molatura e la montatura delle lastre di cristallo sono

tipiche della produzione orafa veneziana di fine XIII secolo (F. Kirchweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 199). Alle stesse conclusioni giunge pure Degen (2003, pp. 326-333), che colloca l'oggetto sul finire del Duecento, mentre Staničić (2003-2004, pp. 145-146) la pone addirittura intorno al 1300, riscontrando nelle sue miniature una grande somiglianza per iconografia e fattura con quelle poste sulla mitra di Trogir (cat. 21) cui è dedicato il suo contributo. Letizia Caselli nel 2007 considera le croci di Atri e di Pisa (cat. 10) appartenenti ad una fase primordiale dell'oreficeria lagunare, in cui stile e iconografia della decorazione sono trattati in maniera originale. In particolare, nel caso di Atri il modello cruciforme si risolve in una fluida espansione del cristallo e le miniature risultano quasi sospese. La studiosa considera fragile l'ipotesi di Amy Neff che identifica nel secondo miniatore dell'Antifonario parigino la fase giovanile del maturo Maestro di Atri, attivo anche nell'esemplare pisano, mentre ritiene più convincente la constatazione di un'affinità tra le due mani attive ad Atri e a Pisa sulla base dello stesso manoscritto (Caselli, 2007, pp.90-91).

Che la personalità attiva nel manufatto abruzzese sia la stessa delle iniziali a f. 30r del lacunoso Antifonario di Parigi e della croce di Pisa sembra fuor di dubbio. Si vedano ad esempio i tratti di *Cristo* del codice e delle due croci, cui vanno accostati i volti degli *Apostoli* posti a decorazione del reliquiario di Vodnjan/Dignano in Istria (cat. 11). Tutti presentano le stesse caratteristiche: i tocchi di biacca ad accentuazione dei lineamenti, la macchia di colore che va ad individuare la guancia, la linea continua che, partendo dal naso, incornicia e congiunge le arcate sopracciliari. Si tratta dunque di opere uscite da una medesima bottega, di alta qualità, operante verso la fine del Duecento. Il suo stile particolarmente elevato, contraddistinto da una dolce delicatezza cromatica, dall'espansione dei volumi e dalla linea nervosa dei profili, risulta in linea con il classicismo paleologo che in quegli anni penetra nella pittura veneziana e di cui è maggiore esponente il cosiddetto Maestro della croce di Sant'Eustorgio (Poletto, 2010, pp. 28, 38-45). Simili tendenze filo-paleologiche hanno luogo anche in ambito bolognese e sono ben visibili in alcuni manoscritti attribuiti al Maestro della Bibbia di Gerona e databili intorno agli anni Ottanta del '200. Un confronto con essi torna infatti utili per collocare agli stessi anni la croce di Atri, contrassegnata da un'affine cultura di fondo e dalla stessa eleganza formale.

*Bibliografia:* Toesca, 1927, vol. II, p. 1072; Idem, 1946, pp.70-71; Volbach, 1947, p. 92; Colding, 1953, p. 44; Toesca, 1951, p. 18; Idem, 1951, p. 842; Andaloro, 1985, pp. 85-86; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p.116 n. 110; Neff, 1993, pp. 11-17; F. Kirchweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p.199 n. 82; De Castris, 2001, pp. 437-442; Degen, 2003, pp.

326-333 n. 12; Fobelli, 2004, pp. 167-179; Staničić, 2003-2004, pp. 145-146; Caselli, 2007, pp. 89-91.





9. Atri, Museo Capitolare, Croce reliquiario e custodia



## 10. Croce reliquiario

*Pisa, Museo Nazionale di San Matteo*

Cristallo di rocca, rame dorato, miniature su pergamena con perle

Misure:

Croce con asta: 88 x 48 cm

Riquadro centrale: 8,5 x 8,5 x 2,3 cm

Bracci in cristallo: 7,3-13 x 4 x 3,1 cm

Terminazioni trilobate: 5 x 7 x 2,3 cm

Diametro delle sfere di cristallo: 4-5,6 cm

Diametro del nodo: 10,7 cm

Impugnatura cilindrica: 6,2 x 4,1-4,8 cm

1280 circa

L'oggetto, ora conservato in una teca a temperatura e tasso di umidità costanti presso il Museo Nazionale di San Matteo a Pisa, proviene dalla chiesa di San Nicola, citata con annesso convento dal 1097 e facente parte di un monastero benedettino fino al 1295, quindi degli Agostiniani, che la ampliarono tra 1297 e 1313. La presenza nella decorazione di San Francesco e Sant'Antonio lascia però pensare che questa non fosse il luogo d'origine dell'opera, probabilmente nata in relazione all'ambito francescano.

La croce è inserita su una struttura in rame a tronco di cono che funge da elemento di raccordo tra il nodo ed il piedistallo e che doveva servire al trasporto della reliquia durante particolari occasioni liturgiche. Sopra a questa si trovano il grosso nodo ed un elemento cilindrico, entrambi in cristallo di rocca, che uniscono l'elemento di sostegno citato alla croce vera e propria. Le lastre di cristallo che formano i bracci, percorse all'interno da elementi tubolari metallici, terminano ciascuna in trilobi con miniature sotto cristallo, racchiusi entro cornici metalliche e ornati alle estremità da pomelli, pure in cristallo. All'intersezione dei bracci si innesta il comparto centrale di forma ottagonale, anch'esso racchiuso entro una cornice metallica impreziosita sui quattro lati liberi da fiorellini quadripetali pure in metallo (visibili allo stato attuale solo sul lato posteriore della croce). La sua superficie è interamente decorata con miniature sotto cristallo. Sul *recto* è raffigurata la *Crocifissione*, campita su fondo oro. In origine la scena doveva essere interamente incorniciata da perline, ora purtroppo quasi completamente cadute. Al centro si trova Cristo su un crocifisso di colore blu, segnato da una sottile linea di contorno bianca e recante sulla sommità l'iscrizione *I(HCOY)CX(PICTO)C*. Ai lati sono rappresentate le figure dei dolenti, Maria alla destra del figlio e San Giovanni alla sua sinistra, in alto due angeli che ricordano quelli della croce di Atri (cat. 9). La resa del pannello nelle vesti dei santi e la descrizione anatomica del corpo di Cristo sono stupende: si notino per esempio il particolare delle gambe, in cui le pennellate



lunghe e sottili individuano precisamente i fasci muscolari, o le vesti dei dolenti, dove i tocchi di biacca che ne sottolineano le pieghe vanno a creare mirabili punti luce. Sul *verso*, nella stessa posizione centrale che sull'altro lato è occupata da Cristo, si trovano quattro frammenti della Vera Croce segnati da una linea di contorno rossa impreziosita da perline. Le miniature sui riquadri individuati dai bracci della reliquia vedono sopra due angeli, mentre sotto ricorrono le figure dei dolenti. Completano il programma sui trilobi dei bracci orizzontali i quattro *Evangelisti*, sia sul *recto* che nel *verso*, seduti su ricercati sgabelli e con i rispettivi Vangeli posti di fronte a loro su eleganti leggi retti da colonne tortili. Sul braccio inferiore *San Francesco* sul *recto* e *Sant'Antonio* sul *verso*; in quello superiore l'*Ascensione di Cristo* in mandorla, sostenuto da due angeli, da un lato, dall'altro l'*Assunzione di Maria*, strutturata analogamente.

Volbach osserva che il fine trattamento del colore presente nel riquadro della *Crocifissione* è il medesimo che troviamo anche nella stessa scena dell'esemplare di Tongeren (cat. 28) e negli angeli del settore centrale della croce di Atri (cat. 9), propendendo per una datazione verso la metà del XIV secolo (Volbach, 1947, p. 93). Toesca paragona la splendente cromia della *Crocifissione* a quella di uno smalto bizantino: i colori risaltano sul fondo oro, impreziosito dall'artista grazie all'uso di piccole perle (Toesca, 1946, p. 70). In un suo contributo successivo (Toesca, 1951, p. 18) riscontra nelle miniature influenze bolognesi che lo fanno propendere per una datazione verso la fine del XIII secolo (Toesca, 1951, p. 842). Bettini cita gli apporti dello studioso ligure, mettendo però in dubbio per ragioni cronologiche l'influenza bolognese, che non stenta comunque a riconoscere negli altri esemplari trecenteschi di croci con miniature sotto cristallo di rocca. Colloca perciò la croce di Pisa tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento, al pari di quella di Atri (Bettini, 1968, p. 110). Nel 1974 l'opera è esposta alla mostra *Venezia e Bisanzio*, nel catalogo della quale Lino Moretti ribadisce la somiglianza con le miniature di Atri, uscite dalla stessa bottega. Nella stessa sede riporta la notizia, già pubblicata da Toesca (1946/47, p. 70), di una cronaca del convento domenicano di Santa Caterina a Pisa del 1320 secondo cui un certo frate Petrus "*sacrista superexcellens*" avrebbe intrapreso nel 1320 un viaggio verso Venezia per acquistare una croce di cristallo, ma sarebbe morto a Bologna prima di arrivarci (Bonaini, 1845, p. 500). Osserva tuttavia che le miniature della croce in esame sono sicuramente anteriori in quanto "la tecnica della miniatura di una accuratezza degna delle migliori cose bizantine è ancora lontana da certe sbrigative applicazioni a fibrille che avrà più tardi" (Moretti, 1974, n. 72) L'oggetto non è dunque da identificare con quello di cui si parla nella cronaca trecentesca, come proposto da Hahnloser (1954, p. 37) e Laiou (1982, p. 22), ma è

importante rimarcare attraverso tale testimonianza quale fosse all'epoca la fama e la circolazione dei prodotti orafi veneziani in cristallo. Hahnloser colloca l'origine dell'opera in ambito veneziano alla fine del Duecento, basandosi sull'analisi di montatura e molatura del cristallo, che presentano analogie con una coppia di candelabri di Bari datati al 1296 (app. A). Amy Neff (1993, pp. 16-17) accosta le miniature della croce di Pisa alle iniziali del secondo maestro dell'Antifonario di Parigi (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. NAL 2557, f. 30r), e alla decorazione della croce di Atri (cat. 9). La studiosa nota l'ottima qualità della *Crocifissione*, sebbene i volumi rigonfi e dilatati del panneggio si differenzino dagli esili corpi dell'Antifonario. *San Giovanni* è invece così simile a quello della croce abruzzese da far pensare che pure la *Crocifissione* pisana sia da ascrivere al Maestro di Atri, del quale i capitellari parigini costituirebbero un lavoro giovanile. Le miniature di Pisa e di Atri, del 1300 circa, denoterebbero una maggiore consapevolezza dei modi paleologi ascrivibile ad una sua fase più evoluta. Il volto di Cristo nell'*Ascensione* della croce toscana avrebbe tuttavia a suo dire "lineamenti e proporzioni che ricordano l'opera del Maestro di Atri, ma non possiede la medesima finezza di esecuzione" (Neff, 1993, p.16). Il panneggio della veste sarebbe più schematico e meno efficace nella resa del volume, forse opera di un assistente a cui attribuisce anche alcune miniature del reliquiario conservato nella chiesa parrocchiale di Dignano (cat. 11). Da una parte quindi considera di modesta fattura la resa del Cristo dell'*Ascensione*, dall'altra però riconosce l'alta qualità della *Crocifissione* e della figura di San Francesco, identico a quello di Atri e al Davide dell'*Antifonario* di Parigi. La tunica, stretta dalla cintura, ricade allo stesso modo sul fianco, individuando una medesima piega a forbice all'attaccatura delle gambe ed accartocciandosi alle caviglie. Coincidono persino la foggia delle tonsure e i lineamenti dei volti delle tre immagini, le quali non possono che essere opera di un unico artista. Mariani Canova rileva nelle miniature pisane "una ventata di bizantinismo paleologo, misto di naturalezza gotica" (Mariani Canova, 1995, p. 778); Kirchweger le definisce come tipici lavori veneziani del tardo XIII secolo in quanto stile e iconografia sarebbero ancora influenzati da modelli bizantini. A titolo di confronto porta le miniature della croce di Atri (cat. 9) e del dittico di Berna (cat. 8), che ritiene prodotti dalla stessa bottega (F. Kirchweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 198). De Castris considera i mini un po' più semplificati, ma molto simili a quelli di Atri, forse prodotto di una medesima bottega operante nell'ultimo decennio del Duecento (De Castris, 2001, p. 440). Carletti riferisce l'opera alla fine del XIII secolo per l'interpretazione dei modi bizantini espressa nelle miniature, tipica della coeva arte lagunare (L. Carletti, in *Pisa e il Mediterraneo*, 2003, p. 453). Nello stesso anno Degen (2003, pp. 344-345) avvicina ancora una volta la decorazione delle croci atrense e pisana, che ritiene

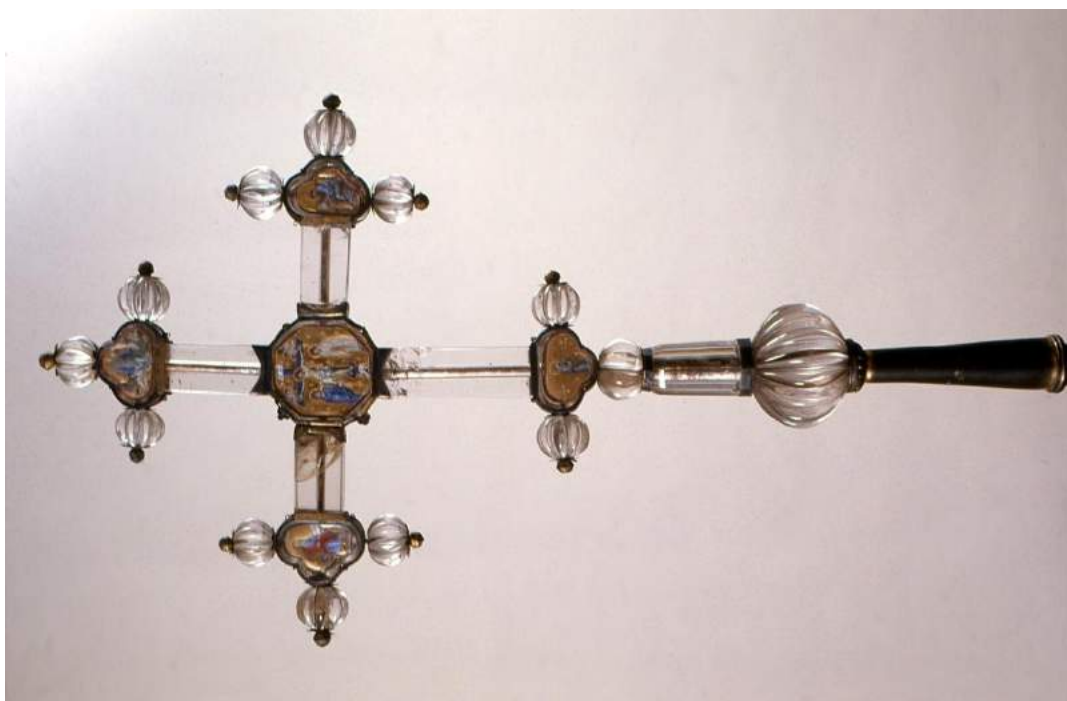
entrambe frutto di uno stesso atelier il cui stile trae ispirazione dalle prove realizzate per il monastero di San Paolo all'Athos (catt. 2, 3) ma nel contempo si caratterizza per un gusto nuovo di stampo paleologo. Il confronto è evidente nelle figure degli *Evangelisti* e nei *Dolenti* del riquadro centrale, mentre vede nella *Crocifissione* l'apporto di una diversa mano. Fanno parte del gruppo individuato pure le miniature del reliquiario di Dignano (cat. 11). Dissente da tale linea di pensiero Fobelli, che non condivide l'accostamento con le miniature abruzzesi in quanto "la più articolata complessità delle scene, la dilatata monumentalità delle figure, le pose sdutte dei personaggi" la inducono ad attribuire la croce pisana ad un maestro più maturo (2004, pp. 169-170). Nel catalogo della mostra pisana del 2005 Fabrizio Crivello ricava la datazione dell'opera al 1280-90 circa a partire dallo stile delle miniature, di raffinata impronta paleologa ed affini a quelle che decorano la croce di Atri (cat. 9) e ad alcune iniziali abitate dei frammenti di Antifonario parigino citate da Neff, poste nel terzo quarto del XIII secolo (F. Crivello, in *Cimabue a Pisa*, 2005, p. 224). Letizia Caselli (2002, pp. 78-80; 2007, pp. 89-90) analizza in parallelo gli esemplari di Atri e di Pisa, entrambi nati in un momento assai originale dell'oreficeria veneziana sia per lo stile che per l'iconografia. Eppure tra uno e l'altro cambierebbe a suo avviso l'intonazione: mentre nell'oggetto abruzzese il modello cruciforme si risolve in una fluida espansione del metallo in cui le miniature si trovano quasi sospese, qui la materia si dilata e le figurazioni si posizionano strategicamente solo nei punti privilegiati della visione, con la scelta non tanto del narrare quanto del ritrarre (Caselli, 2007, p.90). Manuela De Giorgi, nel catalogo della mostra *Torcello. Alle origini di Venezia, tra Occidente e Oriente*, propende per una datazione sulla fine del XIII secolo. L'affiliazione alla cultura veneziana di fine Duecento si giustifica soprattutto in base alle qualità estrinseche del manufatto quali l'uso di miniature sotto cristallo di rocca, impiegate in quel periodo ad imitazione degli smalti bizantini. Il loro stile inoltre, ancora fortemente impregnato di bizantinismo, sarebbe anche, sulla scia di quanto proposto da Franz Kircheweger, affine a quello che troviamo nella croce di Atri e nel dittico di Berna. Collareta nella stessa sede sottolinea l'appartenenza della croce pisana, che si distingue per il singolare programma iconografico e per l'altissima qualità artistica degli inserti pittorici, ad una fase aurorale della produzione di oggetti con miniature sotto cristallo (Collareta, 2009, p. 124).

Gran parte della critica è dunque concorde nel collocare la croce verso la fine del XIII secolo. Spetta ad Amy Neff l'individuazione di un gruppo di miniature stilisticamente affini che comprende, oltre a quelle dell'esemplare pisano, alcune raffigurazioni del frammentario Antifonario parigino precedentemente citato e le immagini inserite nella croce di Atri. Tutte sono infatti accomunate da identiche caratteristiche che fanno pensare all'opera di una stessa

mano o almeno di una medesima bottega dallo stile alto ed intriso di raffinati rimandi all'arte paleologa, che in quegli anni caratterizza la pittura veneziana. A fine secolo emerge infatti in ambiente lagunare l'autore del crocifisso di Sant'Eustorgio a Milano, opera datata al 1288, che costituisce allo stato attuale degli studi il maggiore esponente della fioritura di classicismo paleologo a Venezia sul finire del Duecento e attorno al quale Valeria Poletto ha recentemente raggruppato un corpus di lavori tra cui il crocifisso dei Frari a Venezia. Come evidenzia la stessa studiosa, la dipendenza da aulici modelli costantinopolitani espressa nella croce di Pisa induce a cogliere in essa un parallelo miniato della cultura figurativa di tale maestro, da porsi nel nono decennio del secolo (Poletto, 2010, p. 28).

*Bibliografia:* Toesca, 1927, vol. II, pp. 1073, 1147 nota 60, 1148; Morassi, 1936, n. 12; Toesca, 1946/47, pp.70-71; Volbach, 1947, pp. 92-93; Toesca, 1951, p. 18; Colding, 1953, p. 44; Muzzioli, 1953, pp. 470-471; Djurić, 1960, p. 132; Bettini, 1968, p. 110; Hahnloser, 1973, p. 156; Carli, 1974, pp. 125-126n. 139; L. Moretti, in *Venezia e Bisanzio*, 1974, n. 72; Caleca, 1978, p. 26; Laiou, 1982, p. 22; Andaloro, 1985, p. 87; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 115-116 n. 109; Neff, 1993, pp. 16-17; F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 198 n. 81; Mariani Canova, 1995, p. 778; C. Savettieri, in *Tesori d'arte sacra a Pisa nel Trecento*, 1999, pp. 25-27 n. 1; De Castris, 2001, pp. 438, 440; L. Carletti, in *I pittori dell'oro*, 2002, p. 36; Caselli, 2002, pp. 78-80; Collareta, 2003, p. 505; Degen, 2003, pp. 334-345 n. 13; L. Carletti, in *Pisa e il Mediterraneo*, 2003, p. 453 n. 267; Fobelli, 2004, pp. 169-170, F. Crivello, in *Cimabue a Pisa*, 2005, pp. 224-225 n. 69; Caselli, 2007, pp. 89-90; Collareta, 2009, p. 124; M. De Giorgi, in *Torcello. Alle origini di Venezia, tra Occidente e Oriente*, 2009, n. 78 p. 178; Poletto, 2010, p. 28.





10. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Croce reliquiario, *recto e verso*



## 11. Reliquiario

*Dignano/Vodnjan (Istria), Duomo di San Biagio, Collezione d'arte sacra*

Argento dorato, miniature su pergamena, cristallo di rocca

Misure:

Altezza: 36 cm

*1280 circa*

Il reliquiario, esposto presso la Collezione d'arte sacra allestita nella sacrestia della Duomo dedicato a San Biagio di Dignano/Vodnjan (Istria), proviene dal Tesoro dell'omonima chiesa e si presenta in stato conservativo abbastanza buono.

La struttura è interamente realizzata in argento dorato. Il piede, polilobato e disposto su due ordini traforati a giorno, presenta figure di *Profeti* (Ezechiele, Daniele, Isaia e Zaccaria) incisi con cartigli ed iscrizioni. Dalla base si diparte lo stretto corpo centrale del reliquiario, interrotto circa a metà da un grosso nodo decorato con miniature sotto cristallo entro rombi che raffigurano i quattro simboli degli *Evangelisti* e sul quale si innesta una capsula reliquiaria trasparente a forma di tronco di cono rovesciato con al proprio interno la spina della corona di Cristo. Sopra ad essa una copertura a cupola ribassata circondata da dodici edicole cuspidate con altre miniature sotto cristallo che rappresentano le figure a mezzobusto degli *Apostoli*. Il coronamento è infine costituito da una cupola più piccola impostata su un tamburo dello stesso diametro, lavorato a giorno con un motivo a monofore.

Secondo l'*Inventario degli Oggetti d'Arte e di Antichità d'Italia* si tratterebbe di un lavoro veneziano del secolo XIV proveniente dalla chiesa di San Lorenzo a Venezia, ma non esistono documenti a sostegno dell'ipotesi (Santangelo, 1935, p. 90). Bettini (1968, p. 111) pone le miniature del reliquiario di Dignano in relazione a quelle della croce di Assisi (cat. 27). Considerando queste ultime sicuramente anteriori al 1338, poiché la croce è descritta in un inventario dello stesso anno, ne ricava per l'oggetto istriano una collocazione ai primi decenni del Trecento. Hahnloser e Brugger-Koch (1985, p. 94) forniscono una breve descrizione del manufatto, analizzandolo dal punto di vista aurificiario, e ne anticipano la datazione alla fine del XIII secolo. Amy Neff (1993, p. 16) ipotizza che le miniature del reliquiario di Dignano siano opera dello stesso artefice che ha eseguito l'*Ascensione di Cristo* nel *verso* della croce di Pisa (cat. 10). Il suo stile è affine alle prove della croce di Atri (cat.9) e di alcune iniziali a f. 30r di un frammento di Antifonario conservato a Parigi (Bibliothèque Nationale de France, NAL 2557), ma si discosterebbe da queste per una rappresentazione più schematica del pannello e per una resa volumetrica meno efficace. Nell'esemplare



dignanese sarebbe quindi a suo avviso al lavoro lo stesso abile assistente che realizza l'*Ascensione* pisana a fianco del maestro principale, cui spettano invece gli altri inserti miniati della croce toscana (Neff, 1993, p. 16). Regina Degen colloca il manufatto tra il 1270 ed il 1280 considerando la vicinanza degli *Apostoli* con gli esiti filo-paleologi delle croci di Atri e di Pisa. Ritiene invece di fattura distinta i simboli degli *Evangelisti* posti nel nodo: essi sembrano infatti derivare dai più arcaici modelli impiegati nelle analoghe raffigurazioni del dittico del monastero di San Paolo (cat. 2) sul Monte Athos (Degen, 2003, p. 521).

Come evidenziato nel 2011 nel corso della giornata di studi *Letteratura, arte e cultura tra le due sponde dell'Adriatico* (Spiandore, in corso di stampa) la consonanza stilistica tra gli *Apostoli* del reliquiario ed il Cristo nell'*Ascensione* della croce di Pisa (cat. 10) è evidente: i volti presentano gli stessi tocchi di biacca a sottolineare i lineamenti, la medesima individuazione della guancia attraverso una piccola macchia di colore ed un'identica linea continua che, partendo dal naso, incornicia e congiunge le arcate sopracciliari. Verosimilmente si tratta proprio della stessa bottega, attiva intorno al 1280 e permeata da quell'ondata di pittoricismo filo-paleologo che contraddistingue la cultura figurativa veneziana sul finire del Duecento, dalla quale escono pure gli esemplari atrense e pisano (catt. 9-10).

*Bibliografia:* Santangelo, 1935, p. 90; Bettini, 1968, p. 111; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 94 n. 47; Neff, 1993, p. 16; Degen, 2003, pp. 518-521 n. 30; Spiandore, in corso di stampa.



11. Vodnjan/Dignano, Duomo di San Biagio, Reliquiario



## 12. Reliquiario (già Ostensorio)

*Bari, Basilica di San Nicola, Cappella del Sacramento*

Cristallo di rocca, vetro, argento fuso, dorato e filigranato, pietre preziose, pietre dure, miniature su pergamena

Misure:

Reliquiario: 48 x 16 cm

Altezza dell'Angelo (con base): 6,8 cm

Altezza copertura: 8 cm

Diametro tondi con miniature: 1,8 cm

Riquadri in forma di scudi: 1,7 x 1 cm

Altezza teca portarelíquie: 10,4 cm

Altezza base teca portarelíquie: 8 cm

Altezza supporto: 12,5 cm

Comparti con miniature della base: 3,7 x 3,5 cm

1300 circa

Nella Cappella del Sacramento della Basilica di San Nicola a Bari è esposto un prezioso reliquiario la cui base è formata da due livelli quadrilobati lavorati in filigrana di diverse dimensioni e sovrapposti fra loro in modo tale da individuare un elegante profilo mistilineo che richiama quasi i petali di un fiore sbocciato. Il gambo che da qui si diparte è costituito da due pezzi a tronco di cono che convergono in un piccolo nodo sulla cui superficie sono applicati quattro cristalli a losanga (uno di essi è andato perduto). Il corpo principale dell'oggetto è costituito da un tempietto ottagonale lavorato a filigrana e ritmato da paraste corinzie (forse aggiunte posteriori) che decorano la teca cilindrica trasparente al cui interno è custodita la reliquia. La copertura è in forma di piramide ottagonale decorata da filigrana a girali entro i quali sono incastonate diverse pietre preziose. Alla sommità un serafino tiene in mano un cartiglio con l'iscrizione: *Hic est Corpus Domini*. Sui lobi della base e sulla copertura sono applicate miniature sotto cristallo con decorazione vegetale e animale. Le lastre originali presentano uno spessore consistente e una molatura accuratamente eseguita lungo i bordi; gli elementi di restauro (due cristalli circolari nei lobi dell'ordine superiore della base e uno quadrato su una faccia del corpo centrale) sono realizzati in maniera meno attenta e sono privi delle caratteristiche di quelli antichi. Si conserva ancora la trentina di pietre del corpo centrale, alcune nella base e nella copertura sono mancanti. Il reliquiario, dall'originale forma a tempietto appena descritta, oggi accoglie un frammento osseo di San Sebastiano martire ed è così descritto nell'inventario del 1692: *“un osso del braccio di S. Sebastiano Martire di mezo palmo in circa, posto in un tabernaculo ottangolo all'antica, il piede del quale è di rame, e li lavori sopraposti d'argento con vetrilli, a sette colonnette con un cristallo tondo dalla parte di dentro, e di sopra un angelino d'argento con cartoccia in mano”* (Cioffari, 2008, p. 16). Nel 1326 lo si presentava invece come un *“Tabernaculum*

*unum ad modum coppe copertum de arg.(ento) deaur(ato) ... lapidibus et pernis in pede et circumcirca pomum et coperthum et desuper est ymago angelica*”(Pergamena angioina I 21 del 23 agosto 1326, vedi Nitti Di Vito, 1941, p. 128 n. 72, art. 13). Come si intuisce dalla diversità delle due annotazioni, l’oggetto ha subito nel corso del tempo un mutamento di funzione. In origine si doveva trattare infatti di un ostensorio: spesso è ancor oggi definito “ostensorio di Carlo II”. Secondo padre Gerardo Cioffari, archivista e storico del Centro Studi Nicolaiano di Bari, l’oggetto era probabilmente utilizzato per portare in processione l’ostia consacrata in seguito all’istituzione della festa del *Corpus Domini* nel 1264 da parte di Papa Urbano IV (Barbier de Montault, 1884, p. 54). Il riferimento a Carlo II d’Angiò è motivato dal fatto che il famoso sovrano angioino durante il suo regno (1285-1309) fece numerose donazioni alla basilica di San Nicola poiché era convinto che San Nicola e santa Maria Maddalena l’avessero salvato dalla condanna a morte che pesava su di lui in Sicilia nel 1284 (Cioffari, 2001, p. 314). L’ostensorio stesso è tradizionalmente ritenuto un suo dono, pur essendo problematica e non condivisa da parte della critica l’identificazione con quel “*Vas quoddam argenteum cum cohopenorio et pede, et cum lapidibus, pernis, et smaltis de opere Venetiarum pro reliquiis conservandis*” o forse con la “*Cupam unam de argento deauratam, cum pede, ac cum cohopenorio habente desuper unam parvam crucem argenteam deauratam ad portandum corpus domini*” descritti nel diploma del 1296 (Pergamena angioina C 9 del 15 aprile 1296, vedi Nitti Di Vito, 1936, p. 101 n. 72).

Come fa notare Regina Degen (2003, p. 500), entrambi i pezzi menzionati nell’elenco non possono essere collegati al nostro manufatto. Nel primo caso la lavorazione sembra coincidere, ma si parla di un reliquiario (che però in origine doveva essere un ostensorio) in argento (non si fa accenno alla doratura). La seconda voce, con la sua connessione al *Corpus Domini*, potrebbe corrispondere all’oggetto in esame, ma mancano i riferimenti alla decorazione: è citata infatti solo una piccola croce nella parte superiore. Cioffari non esclude che questa sia stata successivamente sostituita con l’angelo che ancor oggi si vede alla sommità (Cioffari, 2008, p. 14), ma ritiene più probabile che il prezioso articolo sia invece uno di quelli donati da Carlo II durante la sua visita alla Basilica di San Nicola nel gennaio 1301. Tale evento costituì un’importante occasione di donazioni, registrate nei vari inventari trecenteschi della Basilica. Il reliquiario compare nel già citato elenco del 1326; nel 1361 la descrizione ancor più dettagliata parla di un “*Tabernaculum unum ad modum coppe cohopenorium de argento deaurato cum smaltis lapidibus magnis et parvis in pede et circumcirca pomum cohopenorium et in summitate ipsius tabernaculi est quidam ymago*

*angelica, ponderis librarum quatuor et uncie unius*” (Pergamena angioina N 23 del 5 febbraio 1361, vedi Nitti Di Vito, 1950, pp. 132-133 n. 74, art. 15).

Barbier de Montault, primo ad occuparsi dell’oggetto a fine Ottocento, lo giudicò dell’inizio del XIV secolo, senza escludere tuttavia la sua appartenenza al gruppo di doni del re angioino. La scritta sul cartiglio dell’angelo rende evidente il fatto che si tratti di un ostensorio e, poiché l’uso di presentare il Sacramento ai fedeli è successivo all’istituzione della festa del *Corpus Domini* nella seconda metà del XIII secolo (Barbier de Montault, 1884, p. 54), si tratterebbe di uno dei più antichi ostensori esistenti, dopo quello di Herkenrode datato 1286 e quello, un po’ grossolano, del Museo Cristiano Vaticano (D’Elia, 1964, p. 52). D’Elia, in linea con lo storico francese, considera la parte mediana dell’oggetto completamente rifatta. In particolare le paraste corinzie intorno alla coppa sarebbero a suo avviso aggiunte del tardo Rinascimento, sebbene appaiano piuttosto armoniche con il resto della decorazione. Osserva inoltre che il tipo di filigrana con inserti di pietre e la finezza di esecuzione delle pergamene sul piede polilobato permettono di accostarlo alla coppia di candelieri veneziani della stessa Basilica (app. A), tanto da pensare che potesse essere stato commissionato, forse proprio da Carlo II, appositamente per accompagnarsi a quelli (D’Elia, 1964, p. 52). Hahnloser (1985, p. 92) lo descrive come un ostensorio nella cui parte superiore è stato inserito un cilindro di vetro più recente. Lo studioso tedesco si sofferma soprattutto sull’esame delle lastre in cristallo: delle quattro a forma di lingua che ricoprono le miniature del piede due sono le originarie in cristallo, le altre sono state successivamente ripristinate usando del vetro. Nel nodo le quattro placche a forma di rombo sono di cristallo così come quelle applicate sui tondi con miniature alla sommità; nella parte superiore invece degli otto riquadri a forma di piccole pale ai margini della struttura del tetto sei sono ricoperti da cristallo, due da vetro. I dettagli della fattura e della filigrana riconducono per Hahnloser a Venezia: l’ostensorio è probabilmente un regalo di Carlo II d’Angiò del 1296, come i già citati candelabri dello stesso Tesoro (app. A), da identificare con quel “*vas quoddam argenteum cum cohopertorio et pede et cum lapidibus, pernis et smaltis de opere venetiarum pro reliquis conservandis*” del diploma del 1296 (Nitti Di Vito, 1936, p. 101 n. 72). Anche Roberto Barison nel catalogo della mostra *Omaggio a San Marco* del 1994 lo ritiene creato probabilmente con la funzione di ostensorio, considerando la tipologia stessa dell’oggetto ma soprattutto l’iscrizione *Hic est Corpus Domini* che corre su cartiglio mutilo sorretto dall’angelo alla sommità della copertura. Il prezioso manufatto avrebbe poi mutato la sua destinazione a reliquiario in un momento non precisabile. Per la tipologia e per la raffinatezza della filigrana viene collocato dallo studioso nell’ambito della produzione veneziana del XIV secolo: le caratteristiche dell’oggetto

troverebbero corrispondenza a suo dire con prodotti del Trecento inoltrato presenti nel Tesoro della Basilica di San Marco a Venezia, come il reliquiario del pollice di San Marco (Barison, 1994, p. 188). Secondo padre Gerardo Cioffari, che si occupa dell'oggetto in più pubblicazioni, la cupola ed il piede risalgono al 1300 ed avrebbero svolto in origine la funzione di ostensorio, mentre per le colonnette della parte centrale si tratta di aggiunte forse seicentesche. Sicuramente a partire dal 1692 non è più utilizzato come ostensorio, poiché nell'inventario dello stesso anno, citato in apertura, compare per la prima volta un preciso riferimento alle reliquie di san Sebastiano martire (Cioffari, 1999, p. 38). Gli inventari successivi riportano la stessa dicitura; nel 1878 il redattore afferma con entusiasmo l'autenticità delle pietre preziose (“*vere perle orientali, topazi bruciati, rubini chiari, plasma, smeraldi ed altro*”, vedi Cioffari, 2001, p. 314), provata pure dalle recenti indagini scientifiche. Regina Degen (2003, pp. 498-509) riprende l'ipotesi già profilata da Rogadeo (1902, p. 408) e identifica l'oggetto con quello descritto all'articolo 15 dell'inventario del 1361 (Nitti Di Vito, 1950, pp. 132-133 n. 74, art. 15). Secondo la studiosa tedesca il manufatto sarebbe stato prodotto poco dopo rispetto ai candelabri di fine XIII secolo conservati nello stesso Tesoro di San Nicola (app. A). Accettando poi l'ipotesi che il committente sia Carlo II d'Angiò, fissa la datazione entro il 1309, anno di morte del sovrano. Riguardo la decorazione miniata, Degen presume che in origine essa fosse continua e che sia stata in seguito ritagliata per essere inserita a decorazione dell'oggetto. Anche la difficile interpretazione del programma decorativo suggerisce a suo dire che dovesse trattarsi di miniature estratte da un contesto più ampio qui reimpiegate (Degen, 2003, pp. 507-509) ma il cattivo stato di conservazione delle pergamene e l'appannamento del cristallo non permettono di effettuare analisi approfondite e di avallare pertanto la sua ipotesi. Nel 2008 il reliquiario partecipa, assieme ad altri lussuosi esemplari del Tesoro di San Nicola, ad una campagna di indagini scientifiche condotta dal Dipartimento geom mineralogico dell'Università di Bari coordinato da Eugenio Scandale. I risultati delle analisi effettuate sono state pubblicate nelle schede del catalogo *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, in cui le parti storico-artistiche sono affiancate da dettagli tecnici sui materiali in una sintesi multidisciplinare fortemente innovativa. Veniamo a sapere così che l'oggetto, nonostante la presenza di 36 paste vitree, possiede ben 81 gemme e pietre dure tra cui 13 zaffiri, 4 smeraldi ed un rubino. I castoni contenenti perline mostrano evidenti segni di riadattamento, talvolta anche grossolano: ciò indica che vi è stata sostituzione delle gemme originali (Tempesta, Santigliano, Nsaka, Scandale, 2008, p. 49). Nel 2009 Sofia Di Sciascio lo descrive come un raffinato ostensorio dei primi del Trecento riadattato tra il secondo ed il terzo quarto del

Seicento (Di Sciascio, 2009, p. 128). La studiosa precisa infatti che nell'inventario del 1633 la reliquia di San Sebastiano figura ancora in “*una cascetta d'argento senza coverta*” mentre nel successivo del 1692 l'osso del braccio del santo è posto nel “*tabernacolo ottangolo all'antica*” reimpiegato come lipsanoteca (Melchiorre, 1993, pp. 30, 57): il periodo in cui l'ostensorio cambiò funzione diventando il contenitore del sacro frammento che ancor oggi vediamo è perciò compreso tra queste due date.

In conclusione ritengo che l'oggetto, in origine un ostensorio, sia di poco successivo ai candelabri dello stesso Tesoro menzionati nel diploma del 1296 (app. A) per le evidenti affinità decorative. Probabilmente esso è stato commissionato dallo stesso Carlo II per essere impiegato *en pendant* coi due candelieri tardo-duecenteschi, ma mancano prove documentarie che lo colleghino all'anno 1301, in cui il sovrano visita direttamente la Basilica nicolaiana (il primo inventario che lo cita è datato, come visto, al 1326).

Per quanto riguarda l'analisi delle miniature notiamo che quelle ancor oggi conservate si trovano sulla base e sulla parte sommitale dell'oggetto; probabilmente altre dovevano trovarsi nel nodo e nella zona centrale dell'ostensorio ma sono andate perdute e sostituite con le lamine metalliche attualmente visibili. Le quattro poste nel piede sono di forma allungata, a lingua, e presentano tralci vegetali colorati su fondo oro (quest'ultimo mal conservato). In due di queste spuntano degli elementi animali: in una si nota la testa di un volatile color azzurro chiaro, nell'altra dei corpi di uccelli con piumaggio variopinto. Nei tondi alla sommità (uno è andato perduto) sono pure raffigurati racemi ritorti in ampie volute da cui si dipartono palmette e fiori. La gamma cromatica è molto brillante e spazia dagli azzurri al rosso e al verde, tutti gli elementi sono finemente biaccati. I tralci vegetali sono molto vicini stilisticamente a quelli impiegati in alcuni codici della tradizione veneziana di fine Duecento, quali gli Omeliari (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. III, 98-100 = 2427-2429) realizzati attorno agli anni Novanta per essere utilizzati nella Basilica di San Marco assieme alla grande Bibbia degli anni Sessanta. Alcune iniziali sono infatti decorate con racemi finemente biaccati che ben si confrontano con quelli delle miniature baresi, nonostante queste ultime sembrino di qualità meno elevata (ma probabilmente esse risentono anche del cattivo stato di conservazione). Rispetto agli Omeliari, nelle pergamene del manufatto di Bari avviene un mutamento di gamma coloristica: le cromie sono più accese e spaziano dagli azzurri al rosso e al verde. Una simile tavolozza ricorre nella *Descriptio Terrae Sanctae* del domenicano Burcardo di Monte Sion (Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 74), manoscritto veneziano eseguito in apertura del XIV secolo.



*Bibliografia:* Beaillo, 1620, p. 939; Barbier de Montault, 1884, pp. 53-59; Rogadeo, 1902, p. 408; M. D'Elia, in *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò*, 1964, pp. 51-52 n. 53; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 92 n. 41; Melchiorre, 1993, pp. 30, 57; R. Barison in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 188 n. 74; Cioffari, 1999, p. 38 n. 6; G. Cioffari in *L'Europe bes Anjou*, 2001, p. 314 n. 65; Degen, 2003, pp. 498-509 n. 28; Cioffari, 2008, pp. 14, 16; *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola*, 2008, pp. 78-87 n. 4; Milella, 2008, p. 32; Tempesta, Santigliano, Nsaka, Scandale, 2008, pp. 39, 49; Di Sciascio, 2009, p. 128.



12. Bari, Basilica di San Nicola, reliquiario



### 13. Reliquiario

*Charroux, Abbazia di Saint Sauveur*

Cristallo di rocca, argento dorato, smalto, pietre dure, perle, miniature su pergamena, corno

Misure:

Reliquiario: 38 x 12 cm

Diametro capsella reliquiaria: 12 cm

Altezza microsculture: 5,5 cm

Altezza riquadri in smalto: 2,3 cm

1300 circa

Il reliquiario è costituito da un piede a due piani formato da due piatti polilobati, collegati da un fregio con piccole arcate a giorno. Sui sette lobi inferiori, più grandi, sono applicati un motivo a tralci con foglie, alcune figure zoomorfe cesellate (leoni e chimere) e pietre entro grossi castoni a *griffes*. Il piano superiore, più piccolo, è invece impreziosito da grandi pietre a *cabochon* entro montatura ovale a collare sommariamente lavorata. Tra due pietre è ancor oggi visibile uno stampo impresso sulla liscia superficie metallica a forma di scudo che racchiude una chiave, una croce ed una stella a sette punte, forse l'emblema di una città (Degen, 2003, p. 511). A partire dal piede si sviluppa una snella asta di sostegno su cui poggia il nodo in forma architettonica. La sua struttura comprende, per ognuno dei quattro lati, una finestra cuspidata ornata con gattoni gotici, pinnacoli e contrafforti. Le aperture individuano altrettante nicchie entro le quali sono collocate delle miniature sotto cristallo di rocca (purtroppo molto rovinate). Subito al di sopra del nodo si dipartono dalla sottile asta di sostegno quattro foglie di vite arrotolate che fungono da base per altrettante figure a tutto tondo dotate di aureola, probabilmente esse rappresentano gli *Evangelisti*. Le minuscole sculture sono disposte in diagonale, rivolte verso lo spettatore, e sostengono come delle cariatidi il reliquiario vero e proprio poggiato sulla loro testa. La custodia per le reliquie, ora vuota, si compone di un basso cilindro a base ovale con pareti e fondo in corno trasparente (forse usato in sostituzione di una precedente capsula in cristallo di rocca dal diametro minore, corrispondente al profilo indicato dalla posizione delle figure degli *Evangelisti*, cfr. J. Taralon, in *Les trésors des églises de France*, 1965, p. 186). Quattro lastre rettangolari in smalto champlevé su fondo blu opaco con le figure dell'*arcangelo Michele*, della *Vergine Annunciata*, della *Madonna col Bambino* e del *Cristo benedicente* decorano le pareti del reliquiario, che termina in un alto coperchio riccamente articolato con vari motivi architettonici. La lussuosa montatura in metallo presenta delle finestre trilobate separate tra di loro da colonnine binate e annodate, che evocano quelle di certi chiostri romanici, sovrastate

da frontoni gotici e pinnacoli. Le nicchie incorniciano altre miniature sotto cristallo, pure mal conservate. Le sottilissime arcatelle inserite tra le colonnine sono invece sovrastate da torri cilindriche, decorate con monofore e con una terminazione a pigna. Al centro di queste, una simile torretta a due piani, senza monofore ma con quattro piccoli fori disposti a rombo, sorregge una croce fiorita come coronamento.

La datazione del reliquiario dipende soprattutto dall'analisi del motivo a tralci con figure zoomorfe a rilievo che copre la superficie del piede. Tale decorazione, tipicamente veneziana, è tradizionalmente denominata *opus duplex*. Irene Hueck dedica all'argomento un importante contributo (1965-66, pp. 1-30) in cui si sofferma sul significato del termine latino, che sta ad indicare una lavorazione con ornamenti metallici saldati. Individua poi una serie di oggetti esemplificativi della tecnica, tra i quali annovera pure il reliquiario francese. Esso viene accostato alla croce di Sant'Atto del Museo Diocesano di Pistoia, databile al 1260-1280, e considerato prodotto tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo.

Bettini definisce il manufatto "molto interessante peraltro come «oggetto» per la sua struttura «architettonica», che traduce curiosamente in gotico veneziano esemplari bizantini, probabilmente del tipo di certi «artoforia» cupolati che si trovano in Georgia, ed anche nel Tesoro di San Marco" (Bettini, 1968, p. 113). Anche Kircheweger approfondisce l'aspetto aurificiario dell'esemplare nella scheda ad esso dedicata nel catalogo *Omaggio a San Marco* (1994, p. 190). Egli osserva che i viticci in lamina d'oro e d'argento a rivestimento della superficie metallica della base, liberamente incurvati, si ritrovano in tutto un gruppo di opere eseguite alla fine del XIII secolo o all'inizio del XIV, ricostruito già da Hahnloser (1985, p. 94), cui appartengono, tra gli altri, il reliquiario della Santa Spina nel Tesoro di San Marco e la già menzionata Croce di Pistoia. La base di quest'ultima in particolare mostra leoni che fronteggiano uccelli, con pelli e penne lavorati a cesello, così come nel reliquiario in oggetto.

Regina Degen dissente dalle proposte di datazione, pressoché concordi, fin qui delineate dalla critica collocando quello che in origine doveva per lei essere un ostensorio (Degen, 2003, p. 511) al 1325 circa: ritiene infatti che la tipologia di smalto a "risparmiato" su fondo blu entri nel repertorio delle botteghe veneziane solo nel secondo quarto del XIV, come dimostrano la croce di Tongeren (cat. 28) e, appunto, l'esemplare in oggetto (Degen, 2003, p. 514). La studiosa tedesca riporta l'iscrizione "*AZO COMES IUSI*" a suo dire presente in una delle facce del coperchio, indicando in nota le interpretazioni di Brouillet "Aso, il conte legittimo" o "Aso, conte di Iusi" (Brouillet, 1857, pp. 181-183) e osservando che Azzo era all'epoca un nome comune in Italia, mentre *comes* farebbe riferimento ad una carica di autorità cittadina (Degen, 2003, nota 1897 pp. 798-799).

Letizia Caselli conferma la validità delle supposizioni di Irene Hueck (1965-66, p. 20) e formula per il reliquiario l'ipotesi di una manifattura veneziana con committenza milanese che riporterebbe alla figura di Azzone Visconti (1302-1339), signore di Milano (Caselli, 2002, p. 87), e suggerirebbe ulteriori complesse relazioni, poiché anche la croce di Chiaravalle Milanese sarebbe da riferire alla casata meneghina (Caselli, 2005, p. 58).

La restituzione di un'identità per la committenza dell'opera resta a mio avviso una problematica aperta, poiché l'iscrizione menzionata non scorre lungo il reliquiario. Essa è invece apposta, come si vede nell'illustrazione di Brouillet (1857, fig. 147), su un piccolo ciondolo riposto nella medesima cassetta lignea che custodiva il reliquiario fino al momento della scoperta nell'Ottocento e non aveva con esso alcun collegamento.

La visione diretta del manufatto ha permesso poi di constatare la cattiva condizione delle miniature. Esse, cadute per la maggior parte, presentano unicamente minimi lacerti. Ciò è dovuto al fatto che il reliquiario, scoperto da un monaco nel 1856, era stato fino a quel momento custodito all'interno di una cassetta di legno in cui erano stipati anche altri oggetti liturgici facenti parte del tesoro dell'Abbazia stessa: non ci stupisce dunque l'avanzato stato di polverizzazione della pergamena, mentre l'opera aurificiaria è nonostante tutto ben conservata. Nonostante il cattivo stato di conservazione, i mini mostrano elementi caratteristici della produzione lagunare sviluppata tra il tardo XIII secolo e l'inizio del XIV: nei minimi frammenti rimasti si riescono comunque ad intravedere una figura (danneggiata) e brandelli di panneggi la cui tecnica di realizzazione è simile da quella impiegata a Venezia a cavallo tra Duecento e Trecento, con lievi biaccature che sottolineano le pieghe delle vesti e rendono il volume del corpo sottostante. Altro punto a favore della venezianità dell'oggetto, riconosciuta dalla critica già dagli anni Sessanta del secolo scorso (cfr. J. Taralon, 1965, in *Les trésors des églises de France*, p. 186) è la presenza di piccole perline che impreziosiscono le miniature degli esemplari più belli della produzione.

*Bibliografia:* Brouillet, 1857, pp. 179-183; Serbat, 1912, pp. 117-118; J. Taralon, in *Les trésors des églises de France*, 1965, n. 345 p. 186; Hueck, 1965-66, p. 20; Bettini, 1968, p. 113; Hahnloser, 1971, p. 134, 149; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 94 n. 48; F. Kirchweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 190 n. 75; Caselli, 2002, p. 78, 87; Degen, 2003, n. 29 pp. 510-517; Caselli, 2005, pp. 57-58; Amelot, Camus, 2006, p. 71; Spiandore, in corso di pubblicazione.





13. Charroux, Abbaye de Saint Sauveur, Reliquiario





## 14. Legatura di codice

*Berlino, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. W 32*

Legno, oro, argento dorato, pietre, perle, diaspro, miniature su pergamena, perline, cristallo di rocca

Misure:

Coperta: 34,4 x 26 x 7,5 cm

Riquadri in diaspro: 4-4,3 x 4-4,3 cm

Riquadri con miniature: 3,8-4 x 3,8-4 cm

4-4,3 x 4-4,3 cm

1339 (miniature desunte da una scacchiera del 1310 circa)

La legatura esposta dal 1963 al Kunstgewerbemuseum di Berlino (Inv. W 32) riveste un codice liturgico illustrato da miniatori sassoni attivi intorno al 1330. L'oggetto è di formato rettangolare e si presenta ripartito in trentacinque piccoli comparti quadrangolari. Quelli lungo il bordo esterno vedono la successione di miniature sotto cristallo alternate a lastre in diaspro rosso percorso da venature biancastre; il comparto più interno è interamente occupato da miniature. Al centro campeggiano le reliquie della Vera Croce, attorniate da perle e pietre preziose, e quattro medaglioni con i simboli degli *Evangelisti* realizzati a sbalzo. Questi ultimi, così come la decorazione orafa della cornice a palmette e fiori stilizzati inframmezzati da pietre e perle, è pure opera di una bottega locale.

La presenza di un apparato simbolico religioso è motivata dalla natura del manoscritto per cui è stata predisposta tale coperta: si tratta infatti del testo di un Vangelo plenario appartenuto al duca Ottone il Mite (1292-1344) della casata dei Guelfi. La precisa identificazione del committente è dovuta alla sua rappresentazione sul lato tergale dell'oggetto, ove egli compare inciso assieme alla moglie Agnese di Brandeburgo (1297-1334) in atteggiamento orante nei confronti del patrono San Biagio. I due nobili sono corredati dai corrispettivi emblemi araldici e dalle iscrizioni dei propri nomi, mentre negli angoli superiori la decorazione è completata da due medaglioni con i volti di *San Giovanni Battista* e di *Tommaso di Canterbury*, da una figura femminile e da un lupo che azzanna un maiale (episodio che fa riferimento alla leggendaria vita del santo). Un'iscrizione apposta nella parte interna del piatto anteriore recita "*Anno domini millesimo trecentesimo tricesimo nona factum est plenarium istud et imposite sunt reliquie iste*" e permette di chiarire esattamente la datazione del manufatto al 1339. Esso è frutto di un rimaneggiamento attuato a partire da una scacchiera veneziana con miniature sotto cristallo dei primi decenni del Trecento, come si evince dalle rappresentazioni dei comparti pergamenei che in origine costituivano i campi da gioco del tavoliere. Le scene miniate accolgono, dall'alto verso il basso e da sinistra a destra, un vecchio dalla veste azzurra

fortemente lumeggiata e dal curioso copricapo scarlatto assieme ad una giovane donna con i capelli raccolti e con un abito insolitamente bicromo; un ragazzo a cavallo a capelli sciolti che suona un olifante; un musicante con la tipica cuffietta bianca al violino per una dama di corte; un altro giovine a cavallo con la stessa cuffietta e con una bisaccia rossa sulle spalle; una signora assalita da una belva; un guerriero con scudo e vessillo con una torre sullo sfondo; una figura mitica somigliante ad un centauro con barba e capelli bianchi dotato di lancia e scudo rotondo; un giovanotto alle prese con una fiera dall'aspetto leonino; un anziano con mantello e berretto in groppa ad un leone; un centauro simile a quello precedente che si afferra la coda; un ragazzo che affronta una belva fantastica dal corpo di drago ma dalla protome umana; un signore finemente abbigliato seduto su di uno scranno vicino cui è posto un alberello; un'identica scena riproposta specularmente; un guerriero con elmo e scudo tra due piante; un altro ragazzo a cavallo con un sacco sulla schiena; un soldato al cospetto di una nobildonna che regge in mano un fiore; un cavaliere con una torre sullo sfondo; due musicisti assisi su di un pulvino; una coppia di nobili che gioca a scacchi ed un armigero in armatura inginocchiato di fronte ad una dama in trono.

L'oggetto è noto nella letteratura tedesca già a date precoci: le prime menzioni compaiono infatti negli scritti di fine Ottocento di Neumann dedicati al celebre dittico di Berna (cat. 8, cfr. Neumann, 1889, pp. 53-61) ed alla descrizione del prezioso patrimonio dei duchi di Braunschweig-Lüneburg, meglio conosciuto come tesoro dei Guelfi (Neumann, 1891, p. 249). Quest'ultimo conosce nel 1930 particolare fortuna: ad esso è infatti dedicato un intero volume curato da Von Falke, Schmidt e Swarzenski, (1930, in cui la legatura è menzionata al n. 42 di p. 84) ed un'esposizione tenutasi a Berlino nello stesso anno. Nel catalogo di quest'ultima il manoscritto con il testo dei Vangeli è considerato di manifattura sassone di inizio XIV secolo e le miniature realizzate in Italia settentrionale intorno al 1300 (*Der Welfenschatz*, 1930, pp. 4, 8, 15 e pp. 53-55 n. 42). Colding nel 1953 descrive la coperta come manufatto rappresentativo della categoria di quelle che chiama "*ornamental miniatures*", ovvero di miniature non destinate all'illustrazione libraria. Egli data il manufatto al 1339 e, citando il catalogo del 1930, riferisce le miniature a bottega del nord Italia verso la fine del XIII secolo. Frolow (1961, pp. 505-506 n. 708) cita il lezionario come dono del duca Ottone il mite, il cui piatto superiore della rilegatura è ottenuto da una scacchiera di fine XIII secolo. Egli menziona le reliquie contenute, che sono del Sangue di Cristo, di san Giovanni Battista, di san Lorenzo, dei santi Abdon e Sennen, di uno dei Santi Innocenti, degli apostoli Pietro, Bartolomeo, Giovanni e Matteo, dei vescovi Biagio, Tommaso, Godehart e Bernardo, Auctor e Magnus e delle sante Cunegonda, Adelaide ed Orsola (Frolow, 1961, p. 506).

Buchtal a proposito del pregevole codice dell'*Historia destructionis Troiae* conservato a Madrid (Biblioteca Nacional de España, ms. 17805), da egli datato al quinto decennio del Trecento, cita i mini berlinesi come “*a version of Byzantinising North Italian style which is almost identical with that in the Madrid manuscript*” (Buchtal, 1971, p. 21). Nonostante la datazione proposta sia a mio avviso da anticipare, egli giustamente ravvisa una tradizione comune nelle due prove, prodotte nello stesso ambiente e forse da una medesima bottega.

Kötzsche si occupa nel 1973 dei pezzi del tesoro dei Guelfi nel frattempo raccolti presso il Kunstgewerbemuseum di Berlino, tra i quali annovera pure la legatura di Ottone il Mite (Kötzsche, 1973, p. 77). Per essa viene fornita una succinta ma efficace scheda in cui le miniature sono considerate veneziane del primo terzo del XIV secolo, la legatura prodotta nel 1339 mentre per il manoscritto viene cautelamente adombrata la possibilità di una manifattura della Bassa Sassonia del 1330. Fritz (1982, p. 209) si sofferma brevemente sulla provenienza dell'oggetto, custodito in origine nel Duomo di Braunschweig (Brunswick) dedicato proprio a San Biagio. La scacchiera da cui sono state tratte le miniature doveva probabilmente assumere le sembianze di quelle ancor oggi conservate ad Aschaffenburg (cfr. F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 197 n. 80, con bibliografia) e a Vienna (cat. 31). Come Frolow e Colding, pure De Winter (1985, pp. 122-124) ritiene le pergamene opera veneziana di tardo Duecento, che egli vede in relazione con il dittico di Berna (cat. 8) per il simile impiego di una ricca decorazione con pietre preziose, perle e cristallo. Per quanto riguarda la decorazione orafa, egli riscontra alcune similarità con le soluzioni impiegate in una precedente legatura del 1326 pure appartenente al tesoro dei Guelfi e conservata a Berlino (Kunstgewerbemuseum, inv. W 31) e in una croce d'argento dorato ora a Chicago (The Art Institute of Chicago, Acc. 31.263). Nello stesso anno esce il catalogo di Hahnloser e Brugger-Koch, dove l'oggetto è assegnato al 1339 ed il manoscritto al 1330 circa. La scacchiera di provenienza delle miniature è lavoro veneziano realizzato intorno al 1300 e le immagini sono di non facile interpretazione, presumibilmente ispirate all'illustrazione di un romanzo cavalleresco (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 86-87 n. 25). Nel 1987 la coperta berlinese è brevemente citata da Katzenstein in riferimento al tavoliere di Vienna (cat. 31) come prova che fra XIII e XIV secolo simili giochi da tavolo fossero usuali nel contesto lagunare (Katzenstein, 1987, p. 118). Fritz nel 1998 torna sull'argomento, focalizzandosi in particolare sulla decorazione della parte posteriore della legatura. Egli suggerisce alcuni convincenti confronti con altri due oggetti provenienti dal tesoro dei Guelfi, il reliquiario del braccio di San Giorgio pure al Kunstgewerbemuseum Berlino ed una tavola reliquiario oggi al

Cleveland Museum of Art, per postulare l'intervento di una medesima bottega locale cui i famosi duchi tedeschi avevano affidato preziose committenze (Fritz, 1998, pp. 369-385).

Degen dedica all'oggetto una scheda molto articolata in cui descrive minuziosamente ogni partito decorativo, comprese le miniature. La studiosa tedesca ipotizza che il formato dell'originaria scacchiera di provenienza prevedesse sessantaquattro campi (8 x8). Il fatto che nel riadattamento si fosse andato incontro ad una riduzione delle miniature è da lei spiegato con la semi-distruzione del tavoliere, la cui unica occasione di reimpiego era quella di salvare le uniche componenti rimaste, o con la dimensione più piccola della copertina, che avrebbe determinato una selezione delle miniature in base a criteri qualitativi o formali (Degen, 2003, p. 553). Per quanto riguarda la datazione dell'oggetto, ella distingue tre componenti: la legatura del 1339, il manoscritto e le miniature del 1330 circa (Degen, 2003, p. 553). Tra il 2010 ed il 2012 i pezzi più significativi del tesoro dei Guelfi provenienti dal Kunstgewerbemuseum di Berlino e dal Museo del Duomo di Hildesheim sono stati esposti alla mostra *Schätze des Glaubens* presso il Bodemuseum di Berlino. In tale circostanza viene pure redatto un catalogo in cui Lambacher redige una rapida scheda dell'oggetto e del manoscritto, senza però soffermarsi sull'analisi delle miniature (L. Lambacher, in *Schätze des Glaubens*, 2010, p. 118 n. 54). A queste ultime rivolge invece la propria attenzione Zonno in un contributo di prossima pubblicazione, ove si accoglie l'accostamento di Buchtal con l'*Historia troiana* di Madrid e si profilano due probabili ipotesi circa il programma figurativo originario della scacchiera da cui sono ricavate le pergamene della legatura in esame. Alcune figure, come i due re in posizione speculare, i cavalieri (o torri?) e la regina ricordano le pedine del gioco. Poteva dunque trattarsi di una sorta di partita "vivente" ritratta nella scacchiera, sebbene la stessa studiosa riconosca come non sia possibile trovare una piena rispondenza tra tutti i soggetti delle miniature e le pedine. Altre scene sono invece anche a suo dire ricavate dall'illustrazione di romanzi cavallereschi: la partita a scacchi, lo scontro con animali fantastici e gli intrattenimenti musicali sottintendono un'eleganza cortese del tutto in linea con quanto celebrato nelle coeve *chansons de geste*.

La realizzazione dell'oggetto avvenne dunque certamente attorno all'anno 1339 riportato nell'iscrizione sopra ricordata, meno sicura è invece la datazione delle miniature provenienti da una precedente scacchiera. Il programma iconografico è ispirato a mio avviso ai romanzi cavallereschi, particolarmente in voga al tempo, ed i vari personaggi dei riquadri rappresentano le diverse figure tipiche della società cortese da tali scritti decantata. Stilisticamente esse dipendono da quel particolare filone illustrativo sorto in laguna sul finire del Duecento con i quattro Canzonieri provenzali contraddistinti dai filologi con le lettere A

(Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 5232), I e K (Parigi, Bibliothèque Nationale, mss. fr. 12473 e fr. 854) e N (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 819). Tali prove miniate, che per prime descrivono in ambito veneziano la tematica laica e cortese della poesia provenzale, costituirono sicuramente un illustre modello per i maestri coinvolti nella decorazione dell'oggetto berlinese. La ricchezza degli abiti e le fattezze degli accessori nobiliari, quali si possono ammirare nella scena della partita a scacchi tra i due regnanti sono chiare riprese delle raffinate figure dei manoscritti parigini K, I e di quelle di un *Trésor* di Brunetto Latini (Verona, Biblioteca Capitolare, ms. DVIII, 387) riconducibile ad una medesima bottega. Allo stesso tempo la dolcezza dei panneggi ottenuta attraverso delicate sfumature, la particolare resa dei personaggi, esili ma comunque plastici, ed alcuni dettagli dei volti hanno i loro diretti precedenti nelle iniziali di A. Alcune figure esibiscono invece una marcata gestualità ed una più schematica connotazione fisionomica che sembra dedotta dalle figurazioni di N. Tutti questi modelli di fine Duecento sono rielaborati in maniera sciolta ed articolata dall'atelier attivo alla scacchiera berlinese, già orientato verso i raffinati esiti del prezioso codice veneziano dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne (Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 17805) citato da Buchtal, a mio parere realizzato non oltre il primo quarto del Trecento.

*Bibliografia:* Neumann, 1889, pp. 53-61; Neumann, 1891, p. 249 n. 40; *Der Welfenschatz*, 1930, pp. 4, 8, 15 e pp. 53-55 n. 42; Von Falke, Schmidt, Swarzenski, 1930, n. 42 p. 84; Braun, 1940, p. 284; Colding, 1953, pp. 44-45; Frolow, 1961, pp. 505-506 n. 708; *Idem*, 1965, pp. 71 nota 1, 73 e 252 nota 3; Buchtal, 1971, pp. 20-21; Kötzsche, 1973, pp. 9, 48-51 e pp. 77-78 n. 31; Fritz, 1982, p. 209 nn. 182-183; De Winter, 1985, pp. 122-125; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 86-87 n. 25; Katzenstein, 1987, p. 118; Fritz, 1998, pp. 369-385; Caselli, 2002, p. 81; Degen, 2003, pp. 536-574 n. 32; L. Lambacher, in *Schätze des Glaubens*, 2010, p. 118 n. 54; Zonno, in corso di stampa.





14. Berlino, Kunstgewerbemuseum, Coperta di codice





## 15. Croce

Lisbona, Museu Nacional de Arte Antigua, Inv. n. 191

Cristallo di rocca, argento parzialmente dorato, miniature su pergamena, perle e piedistallo in legno

Misure:

Croce con piedistallo: 46,5 x 23,5 cm

Riquadro centrale: 5,5 x 5,5 cm

Altezza nodo: 11,5 cm ca.

Piede: 5,2 x 5,2 x 3,8

1320 ca. (con integrazioni posteriori)

L'oggetto proviene dal monastero di Santa Clara di Vila do Conde in Portogallo e doveva in origine servire come croce processionale (Da Silva Lopes, 1947, p. 95).

I quattro assi in cristallo di rocca terminano "a zampa", ovvero a trilobi caratterizzati dall'inserimento di piccole punte triangolari tra i lobi stessi (Hahnloser la definisce per questo motivo *Tatzenkreuz*, cfr. Hahnloser, Brugger Koch, 1985, n. 127). Ogni braccio è collegato al riquadro centrale tramite polsini metallici su cui sono incise insegne araldiche e ghirlande nelle estremità. Lo stemma, presente su entrambi i lati, è costituito da uno scudo in cui sono inseriti nove piccoli castelli disposti a formare una croce. Esso fa riferimento alla casata del donatore, che Carlos Da Silva Lopes individua nei duchi di Albuquerque. Nel 1304 don Alfonso Sanchez (1286 circa-1329), figlio illegittimo di re Dionigi di Portogallo, convola a nozze con Teresa Martinez de Menezes, la figlia ed erede del signore di Albuquerque Giovanni Alfonso de Menezes (Reistap, 1972, p. 198). Da tale matrimonio Sanchez ottiene il titolo nobiliare della moglie ed insieme i due sposi fondano nel 1318 il convento di Santa Clara di Vila do Conte, dal cui patrimonio proviene la croce. Presumibilmente essa fu commissionata poco dopo per l'abbellimento del nuovo monastero, cui Teresa sembra essere particolarmente legata. In seguito alla perdita del marito, avvenuta nel 1329, la vedova infatti vi si ritirò fino al 1350, anno della sua morte.

Il riquadro centrale presenta, entro una sottile cornice metallica lavorata, una miniatura dipinta su pergamena ricoperta da una lastra di cristallo di rocca su ciascun lato. Sul *recto* è raffigurato *Cristo in mandorla sorretto da angeli*, nel *verso* la *Crocifissione* con la Vergine e San Giovanni ai lati e due angeli al di sopra della croce. La lastra in cristallo del braccio inferiore si è purtroppo spezzata in corrispondenza della terminazione ed è stata quindi consolidata posteriormente con un rivestimento metallico. Quest'ultimo si collega ad un elemento poggiante, con le sue terminazioni fogliacee, su di un disco di cristallo che fissa la croce al piedistallo in legno di epoca barocca attualmente visibile.

Purtroppo lo stato di conservazione non è dei migliori: il braccio superiore presenta numerose scheggiature e le miniature non sono molto ben leggibili per l'offuscamento delle lastre in cristallo soprastanti. La datazione della croce al primo quarto del XIV secolo porta comunque a collocare nello stesso periodo anche la realizzazione delle miniature, campite su fondo oro ed impreziosite da piccole perle lungo la cornice, nelle aureole e sul fondo del riquadro centrale.

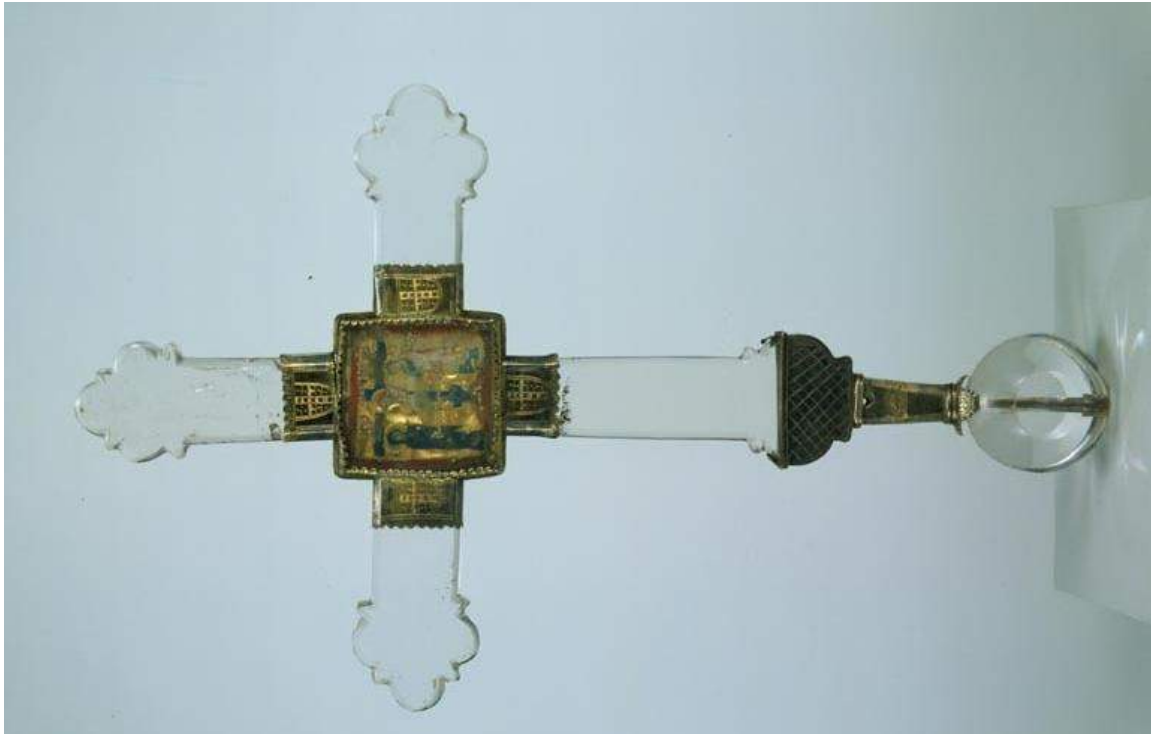
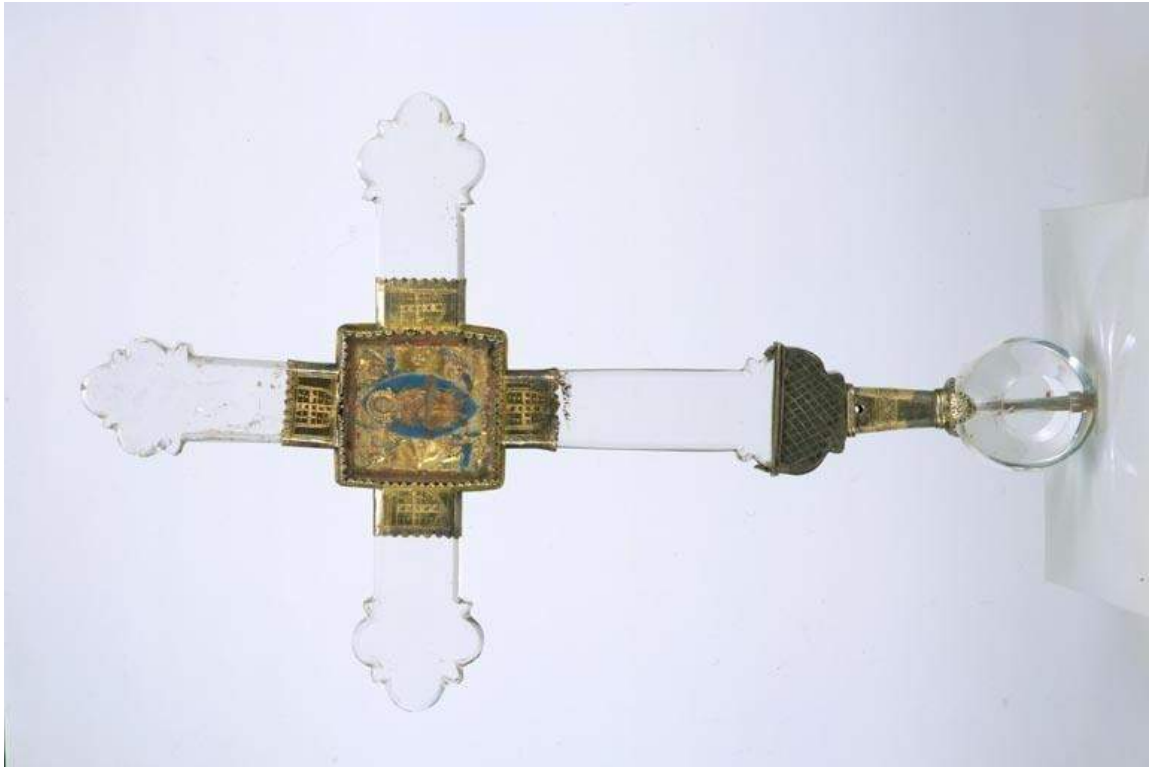
Bettini sottolinea l'importanza della croce in questione, per la quale, a differenza della maggior parte degli altri esemplari, si possono sfruttare anche elementi esterni per la datazione. Lo stile delle miniature dimostra, secondo lo studioso, la presenza nella Venezia di inizio Trecento di una corrente pittorica con forte influenza bolognese ed opta perciò per una data di esecuzione tra il 1310 ed il 1320 (Bettini, 1968, p. 112). Hahnloser coglie le osservazioni di Bettini e colloca la croce nel primo terzo del XIV secolo. Manifesta però un certo grado di incertezza sull'originarietà del nodo, la cui forma a disco richiamerebbe piuttosto i pomelli inseriti nelle spade tra XIV e XV secolo (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p.122). Amy Neff nel 1993 inserisce la croce di Lisbona, assieme a quelle di Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17) ed Augsburg (cat. 18), nel cosiddetto gruppo del Messale di Cividale del Friuli (Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXXVI), un codice databile agli inizi del Trecento nelle cui illustrazioni si rileva un analogo tono dimesso (Neff, 1993, p. 17). Kircheweger, nel catalogo della mostra *Omaggio a San Marco* (1994, n. 85), propone ancora una datazione entro il primo quarto del XIV secolo, osservando la presenza, accanto ai modi figurativi fortemente tipizzati di origine bizantina, di dettagli che rinviano ad altre croci pure con *Crocifissioni* miniate al centro, come quelle di Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17) e di Augsburg (cat. 18). Regina Degen rimarca l'importanza dei rapporti commerciali e politici in atto nel XIV secolo tra Venezia ed il Portogallo, testimoniata dalla presenza di ben sei croci veneziane in cristallo conservate tra Lisbona, Coimbra e Setùbal (Degen, 2003, p. 291. Tutti gli esemplari portoghesi sono schedati in Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, nn. 86, 127, 129, 133, 134, 163; per la croce con miniature di Coimbra cfr. anche cat. 16). Per quanto riguarda le miniature, la studiosa confronta dal punto di vista iconografico il *Cristo in mandorla sorretto da angeli* con lo stesso soggetto rappresentato nelle croci di Pisa (cat. 10), Allariz (cat. 19) e nel dittico di Chilandar (cat. 6) e considera la *Crocifissione* prodotto della medesima bottega che realizza pure le analoghe scene montate sugli esemplari di Coimbra (cat. 16) e di Allariz (cat. 19). Conclude ritenendo la croce eseguita tra il 1304, anno delle nozze di Teresa e Alfonso, e la fondazione del monastero di Santa Clara (Degen, 2003, p. 297). Letizia Caselli riflette sull'aspetto strutturale della croce, che definisce "slanciata nella

forma ed essenzializzata nella componente metallica” (Caselli, 2007, p. 94). In essa i ridotti interventi orafi si limitano ad un tratteggio incrociato sull’estremità inferiore del braccio verticale che denota, a suo dire, un’attenzione più per il disegno che per lo sbalzo. Sottolinea infine l’importanza delle insegne incise sui rivestimenti metallici dei quattro assi del manufatto, raro elemento documentale che porta al collegamento dell’oggetto con la figura di don Alfonso Sanchez e all’individuazione di un termine *ante quem* per la sua produzione nella data di morte del committente, avvenuta nel 1329.

Dal punto di vista stilistico ed iconografico, la *Crocifissione* del riquadro centrale presenta evidenti affinità con le analoghe scene poste nelle croci di Coimbra (cat.16), San Candido (cat. 17) ed Augsburg (cat. 18). L’impianto delle scene ricalca inoltre, come giustamente intuito da Amy Neff, quello della *Crocifissione* a f. 166v del *Messale* di Cividale, ed è ripreso pure a f. 1r del manoscritto 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova recentemente indagato da Federica Toniolo (2012, pp. 151-157). Il linguaggio di tali prove ha come punto di riferimento lo stile paleologo delle croci tardo duecentesche di Atri (cat. 9) e di Pisa (cat. 10) e l’esperienza dei Canzonieri veneziani pure eseguiti sul finire del secolo, ma di tali modelli rimangono solo esili tracce un po’ per l’esecuzione successiva, ma anche e soprattutto per la minore qualità della bottega. Quest’ultima si trova infatti ad operare in un certo momento del Trecento in cui la crescente richiesta di miniature destinate ai cristallari porta all’introduzione di una sorta di “produzione in serie” contraddistinta da una ripetitività quasi meccanica dei modelli. Che si trattasse comunque di un originale e prolifico atelier di miniatori, operante a Venezia nel secondo e nel terzo decennio del Trecento, è provato pure dalla decorazione della croce di Allariz (cat. 19), dell’altare portatile di Mdina a Malta (cat. 20), della mitria di Trogir (cat. 21) e di alcuni atlanti di lusso realizzati tra 1318 e 1321 in ambiente lagunare dal famoso cartografo Pietro Vesconte (cfr. De Marchi, 2011-12). La datazione cui si perviene a partire dal dato stilistico risulta peraltro in linea con l’andamento generale del pensiero critico ed è inoltre avvalorata dalla disamina delle vicende storiche sopra delineate, che permettono di circoscriverne l’esecuzione intorno al 1320, poco dopo la fondazione del monastero di provenienza della croce.

*Bibliografia:* Da Silva Lopes, 1947, pp. 95-99; Couto, Gonçalves, 1960, p. 94; Andaloro, 1985, p. 86; Bettini, 1968, p. 112; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 121-122 n. 127; Neff, 1993, p. 17 e nota 41; F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 202 n. 85; Degen, 2003, pp. 289-297 n. 8; Caselli, 2007, p. 94; De Marchi, 2011-2012, pp. 77-78; Spiandore, 2012, p. 36; Toniolo, 2012, p. 153; Spiandore, in corso di pubblicazione.





15. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antigua, Croce, *recto e verso*



## 16. Croce

Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, Inv. n. 6040

Cristallo di rocca, argento parzialmente dorato, miniature su pergamena, perle

Misure:

Croce: 58,5 x 26,5 cm

Riquadro centrale: 6,5 x 5,8 cm ca.

Nodo: 5,5 x 6,3 cm

1320 circa (con integrazioni posteriori)

La croce è costituita da sette pezzi di cristallo di rocca: un nodo sferico e sei lastre, di cui quattro individuano i bracci e due ricoprono le miniature del riquadro centrale. I bracci orizzontali ed inferiore presentano terminazioni, per seguire la terminologia impiegata da Hahnloser, “a zampa” (egli definisce infatti *Tatzenkreuz* l’intero manufatto, cfr. Hahnloser, Brugger-Koch, n. 133) Questi sono fissati al comparto centrale mediante anelli metallici di giunzione con una decorazione incisa a losanghe. Il braccio superiore è andato perduto ed è stato sostituito in un’epoca imprecisata con l’attuale, più stretto rispetto agli altri e intagliato a forma di giglio. L’ampiezza ridotta di questa lastra ha reso necessario il montaggio di un ulteriore e ristretto polsino metallico sopra a quello originale. Il braccio inferiore, più lungo rispetto agli altri, è inserito in un elemento metallico a forma di tronco di cono rovesciato con incisioni a losanghe simili a quelle viste negli anelli dei bracci. Il nodo sferico in cristallo, leggermente schiacciato, raccorda la croce ad un’asta metallica di sostegno che serviva per il suo trasporto durante le processioni. Il comparto centrale, racchiuso da una cornice metallica, presenta su entrambi i lati miniature su pergamena ricoperte di cristallo di rocca. Sul *recto* è raffigurata la scena della *Crocifissione*, il *verso* invece rappresenta la *Dormizione di Maria* (nella forma bizantina della *Koimesis*, con Cristo che accoglie l’anima della Madre). Entrambe sono caratterizzate dal tradizionale fondo oro ed impreziosite da perline lungo la cornice delle scene e nelle aureole dei personaggi.

Secondo quanto riportato da Couto e Gonçalves (1960, p. 93), l’oggetto proviene dal Tesoro della sovrana Isabella d’Aragona (1271-1336) che nel 1282 si unisce in matrimonio a re Dionigi di Portogallo. Nel 1286 ella fonda a Coimbra il monastero di Santa Clara-a-Velha, luogo di provenienza della croce, e vi si ritira in seguito alla morte del marito nel 1325 fino alla fine della sua esistenza. Il collegamento con la figura della “regina santa” è comprovato dalla presenza di due ulteriori croci veneziane trecentesche nel convento da lei istituito: una di esse, pure in cristallo, ricalca le medesime forme ma non presenta miniature (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n. 134); l’altra, in diaspro, reca lo stemma della corona di Portogallo e



della casata d'Aragona (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n. 163). I tre esemplari testimoniano i frequenti contatti del regno portoghese con le botteghe orafe lagunari, favoriti dai numerosi accordi commerciali stipulati nel Trecento fra le due parti (Kretschmayr, 1920, p. 295). Inoltre, come sottolinea Regina Degen (2003, pp. 246-247), rivolgersi ad atelier veneziani per l'esecuzione di oggetti preziosi era usanza comune tra i consanguinei di Isabella e di Dionigi: alla regina Violante d'Aragona, sorella del padre di Isabella Pietro III d'Aragona, si attribuisce la fondazione del Real Monasterio de Santa Clara di Allariz in cui è ancor oggi custodita una croce veneziana con miniature sotto cristallo (cat. 19); la stessa Violante è sorella di Stefano il Postumo d'Ungheria e dunque cognata dell'illustre committente del dittico di Berna (cat. 8) Tommasina Morosini; infine al figlio illegittimo di Dionigi, Alfonso Sanchez, spetta l'istituzione del convento di Santa Clara di Vila do Conde da cui proviene la croce in cristallo ora a Lisbona (cat. 15) ove è apposto il suo stemma.

Il manufatto, che doveva essere posto in origine sopra ad un altare e portato in processione durante particolari occasioni liturgiche, è stato restaurato nel 1979 ed è attualmente segnato da graffi e scheggiature sulla superficie del cristallo, in particolare nel braccio inferiore.

Bettini accosta le miniature della croce di Coimbra a quelle degli esemplari di San Candido (cat. 17), Lisbona (cat. 15) ed Augsburg (cat. 18). In esse, citando lo studioso, “gli accenti bolognesi, bene avvertibili, vi si innestano in un fondo linguistico più tradizionalmente veneziano duecentesco (nella linea, per intenderci, miniature Gaibana-dittico di Berna). Ed una siffatta corrente di “sermo volgare” defluisce poi nelle miniature di altre croci, sicuramente veneziane della prima metà del Trecento, di esecuzione più o meno raffinata, ma tutte, ritengo, della medesima intonazione linguistica: tra esse la più “antica”, e più direttamente legata alla “maniera della croce di Coimbra”, credo sia quella che si trova al Maximilianeum di Augsburg” (Bettini, 1968, p. 112). Hahnloser considera la croce di taglio e fattura veneziana del 1300 (ad esclusione del braccio superiore a terminazione gigliata) e la accosta a quella conservata nel Tesoro del Duomo di Padova, eseguita *ante* 1339 (Hahnloser-Brugger-Koch, N. 136), per le proporzioni, per la terminazione “a zampe” dei bracci, per la forma del nodo e per lo stesso motivo inciso negli anelli di giunzione dei bracci. Per quanto riguarda lo stile delle miniature, esse documenterebbero, secondo lo studioso, lo stesso livello del dittico di Berna (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 124). Amy Neff nel 1993 accosta le miniature della croce in esame, assieme a quelle di altre tre croci in cristallo di rocca conservate a San Candido (cat. 17), Lisbona (cat. 15) e Augsburg (cat. 18), alla *Crocifissione* miniata su un Messale conservato a Cividale del Friuli (Museo Archeologico Nazionale, ms.

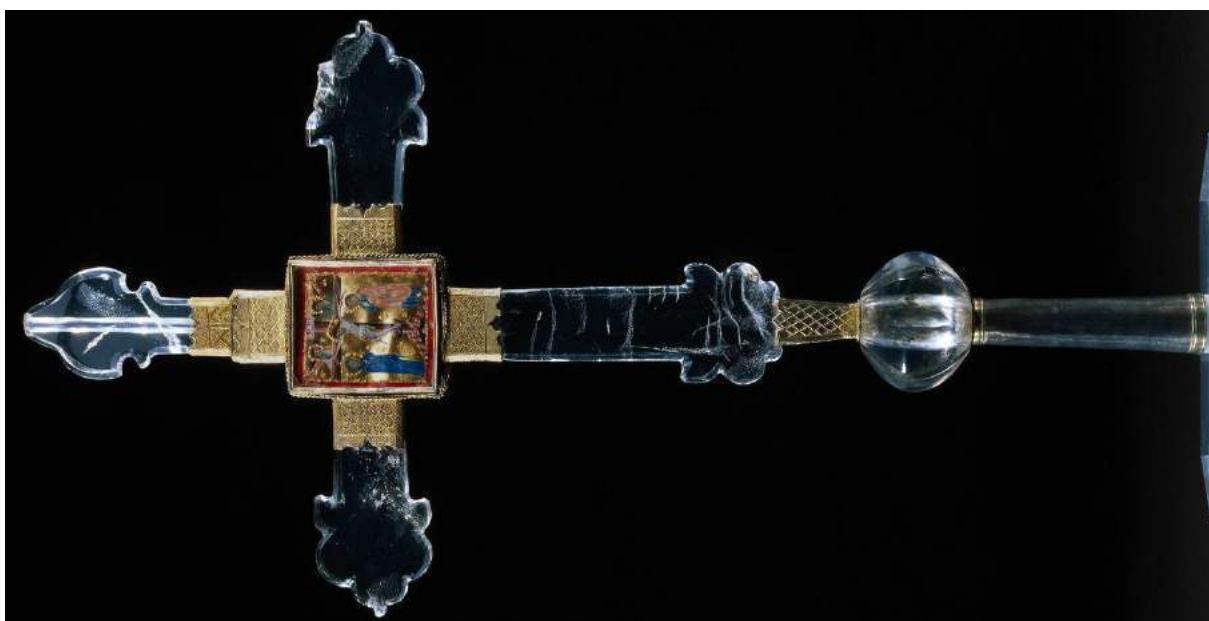
LXXXVI, f. 166v), riscontrando la stessa pennellata frettolosa, uguali pose ed un'analogia descrizione dei particolari, datando il gruppo agli inizi del Trecento (Neff, 1993, p. 17).

Kircheweger, nel catalogo della mostra *Omaggio a San Marco* del 1994, recupera l'idea di Hahnloser osservando che, nell'ambito delle miniature su pergamena inserite entro croci di cristallo di rocca, quelle dell'esemplare di Coimbra si possono accostare stilisticamente alle scene del dittico di Berna (Kircheweger, 1994, p. 201). Fornisce inoltre ulteriori elementi di orientamento per una datazione del manufatto a partire dall'analisi della molatura del cristallo e del motivo inciso sugli anelli di giunzione (identico, come già osservato da Hahnloser, a quelli della già citata croce nel Tesoro del Duomo di Padova anteriore al 1339). Regina Degen (2003, pp. 245-255) data l'oggetto tra 1304 e 1320, in analogia alla croce di Lisbona (cat. 15). I due esemplari portoghesi, così come quelli di Augsburg (cat. 18) e San Candido (cat. 17), sono infatti considerati prodotti di una medesima bottega i cui esiti sono affini all'illustrazione di due Messali veneziani (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXXVI e Venezia, Archivio di Stato, Proc. de Supra, reg. 120). Letizia Caselli nel 2007 osserva che il manufatto di Coimbra intrattiene rapporti con precisi elementi di forma e stile propri della tradizione decorativa veneziana. Le lamine con motivi confrontabili con quelle presenti nella croce del Tesoro del Duomo di Padova (databile entro il quarto decennio poiché menzionata nell'inventario del 1339 del vescovo di Padova Ildebrandino de' Conti) costituirebbero un *continuum* mutuato pure nelle prove di San Candido (cat. 17) e di Erfurt (cat. 29). Sul versante della miniatura osserva come le diverse letture del pezzo portoghese da parte della critica siano motivate, probabilmente, dalla compresenza di due stili: accenti patetici e un certo preziosismo paleologo nelle figure della *Crocifissione*; una narratività più sciolta nelle vivaci figure dalla sopravveste di foggia gotica nella *Dormitio Virginis* del verso (Caselli, 2007, p. 94). Infine Serena Bagnarol, in un importante contributo dedicato allo studio del citato Messale di Cividale, ribadisce le intuizioni di Amy Neff e suggerisce un'identità di mano per le *Crocifissioni* del codice e delle due croci di San Candido (cat. 17) e Coimbra (Bagnarol, 2008, pp. 35-37).

Il confronto, già indicato da Neff, tra la *Crocifissione* di Coimbra e l'analogo soggetto presente nelle croci di Lisbona, San Candido ed Augsburg, è da ritenersi ormai assodato: nei quattro esemplari si coglie infatti lo stesso risentito linearismo ed un'identica schematizzazione dei volti che contraddistingue pure le figurazioni del codice cividalese che, grazie alle indagini di Bagnarol, è possibile datare all'inizio del Trecento. Alla medesima bottega è a mio avviso possibile ascrivere pure le miniature della croce di Allariz (cat. 19), dell'altare portatile di Malta (cat. 20) e della mitria di Trogir (cat. 21), così come

l'illustrazione del codice 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova (Toniolo, 2012, p. 153) e di una serie di atlanti realizzati fra 1318 e 1321 da Pietro Vesconte (De Marchi, 2011-12, p. 77). L'intero gruppo risale pertanto alla fine del secondo e all'inizio del terzo decennio del XIV secolo, un periodo in cui la richiesta di miniature per i cristallari vede un notevole aumento che porta la bottega ad una produzione caratterizzata da una ripetitività quasi meccanica dei modelli. La datazione suggerita risulta pure confermata dall'analisi dell'opera di oreficeria, che presenta evidenti analogie strutturali con la croce del Tesoro della Cattedrale di Padova, databile *ante* 1339.

*Bibliografia:* Couto, Gonçalves, 1960, p. 93; Bettini, 1968, p. 112; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 123-124 n. 133; Neff, 1993, p. 17 e nota 41; F. Kirchweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 201 n. 84; Degen, 2003, pp. 245-255 n. 4; Caselli, 2007, pp. 94-95; Bagnarol, 2008, pp. 35-37; De Marchi, 2011-12, p. 77; Spiandore, 2012, p. 36; Toniolo, 2012, p. 153; Spiandore, in corso di pubblicazione.



16. Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, Croce, *recto* e *verso*



## 17. Croce reliquiario

*San Candido (Bolzano), Museo della Collegiata*

Cristallo di rocca, diaspro, argento dorato, miniature su pergamena, perle

Misure:

Croce: 32,5 x 29,5 cm

Croce con piede: 56,5 x 29,5 cm

Riquadro centrale: 6 x 6,3 cm

Nodo: 4,5 x 7,2 cm

Piede: 10 x 23 cm

Miniature del piede: 5,5-6,1 x 4,9-5,9 cm

1320 circa

La croce è conservata nel Museo della Collegiata di San Candido, nel locale voltato che servì come cucina della scuola collegiale dal XII secolo fino al 1890 circa, poi usato come deposito dei documenti del ricco archivio della Collegiata fino al 2008. Costituisce l'oggetto più prezioso della collezione. I quattro bracci in cristallo di rocca con terminazioni gigliate si raccordano al comparto centrale tramite una struttura in argento dorato di gusto gotico lavorata a giorno e decorata con bifore sormontate da cuspidi. Il riquadro centrale presenta pure una montatura in metallo con elementi metallici di aspetto vegetale agli angoli e racchiude sul *recto* una miniatura quadrata su pergamena raffigurante la *Crocifissione* coperta da una lastrina in cristallo di rocca. Sul *verso* è invece applicata una capsula reliquiaria di forma ellittica con una piccola croce d'oro e dei cartigli pergamenei con iscrizioni su un fondo di velluto (forse frutto di un rimaneggiamento posteriore, cfr. Degen, 2003, p. 288). L'estremità gigliata del braccio inferiore è rivestita da una lamina metallica fissata all'elemento di raccordo, pure metallico, che unisce la croce al nodo rotondo in cristallo baccellato e leggermente schiacciato. Questo è collegato all'asta della croce, poggiante sulla splendida base. Essa, che costituisce un *unicum* nella produzione di croci con miniature sotto cristallo di rocca, si compone di un piede piramidale con elementi architettonici (torri, coronamenti di mura) in argento dorato, lavorati con estrema cura. Le tre facce della base sono ornate da miniature triangolari con coppie di *Santi* a mezzobusto divisi da una superficie rettangolare di diaspro rosso. Esse, decorate con perle e rivestite da cristallo di rocca, raffigurano: *San Nicola* e *Sant'Andrea*, *San Bartolomeo* e *San Giacomo*, *Sant'Agnese* e *Santa Caterina*. All'estremità inferiore, infine, una cornice a palmette ritorte, i cui angoli riprendono la decorazione architettonica immediatamente superiore, completa la singolare opera aurificiaria dell'oggetto.

Kircheweger (1994, p. 200) ipotizza che il rivestimento metallico del braccio inferiore, i fiori angolari applicati alla cornice della miniatura e probabilmente anche gli anelli dei bracci della croce siano stati aggiunti in un secondo momento. In realtà, mentre è assai probabile che l'asse inferiore sia stato integrato in epoca successiva forse per la rottura della terminazione, ritengo che i fiori ed i polsini metallici facciano parte della concezione originaria della croce in quanto risultano armonicamente inseriti nella struttura d'insieme.

Lo stato di conservazione non è ottimale, soprattutto per quanto riguarda le miniature, che registrano in più punti la caduta del colore e la perdita delle perline. La struttura è invece tutto sommato in buone condizioni, si notano solo alcuni graffi e scheggiature nelle lastre in cristallo dei bracci laterali ed una lieve inarcatura nella cornice del basamento. La croce era posta presumibilmente sopra ad un altare ma poteva essere portata in processione in concomitanza di particolari funzioni liturgiche, come attestato nel *Liber processionalis* del 1616: “ [...] *Decanus* [...] *ferens in minibus crucem argenteam vel illam quae ex cristallo facta est* [...]” (San Candido, Stiftsbibliothek, VIII b 4, f. 137r, cfr. Degen, 2003, pp. 280-281). Un altro inventario del 1785 conservato presso la medesima Stiftsbibliothek menziona al numero 11 “*Ein kristallenes Kreuz von uralter Art, wovonder Fuß aus vergoldetem Kupfer besteht, der obere Teil versilbert und vergoldet ist – 20 Loth*” (J. Passler, *Geschichte des Kollegiatstiftes Innichen 1785-1848*, Diss. Innsbruck 1970, p. 385). Come spiega Regina Degen (2003, p. 281 e nota 1039), il termine tedesco *Loth* indica un'unità di misura che corrisponde a circa 15,6-16,6 grammi e non è molto utile ai nostri fini, mentre l'indicazione del materiale (rame dorato) e del fatto che si trattasse di opera antica permette il collegamento con la croce in esame. Un ulteriore elenco dei preziosi redatto dal canonico Johannes Brunner tra 1864 e 1871 la cita infine come “*Kreuzpartikl von Kristall*” (San Candido, Stiftsbibliothek, *Inventar der Pretiosen*, I.64, p. 78).

Bettini nel 1968 data la croce agli albori del Trecento, così come i due esemplari di Lisbona (cat. 15) e di Coimbra (cat. 16). Nelle tre opere “gli accenti bolognesi, bene avvertibili, vi si innestano in un fondo linguistico più tradizionalmente veneziano duecentesco (nella linea, per intenderci, miniature Gaibana-dittico di Berna)” (Bettini, 1968, p. 113). Hahnloser la pone intorno al primo quarto del XIV secolo partendo dall'osservazione che l'uso combinato di cristallo di rocca e diaspro, che notiamo nello zoccolo della croce, sia un chiaro indice che si tratti di un'opera veneziana dei primi anni del Trecento (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 128). Neff nel 1993, sulla scia di Bettini, considera le miniature della croce di San Candido stilisticamente affini a quelle degli esemplari di Coimbra (cat. 16), Lisbona (cat. 15) ed Augsburg (cat. 18). Prosegue inoltre notando una stretta somiglianza tra le miniature del

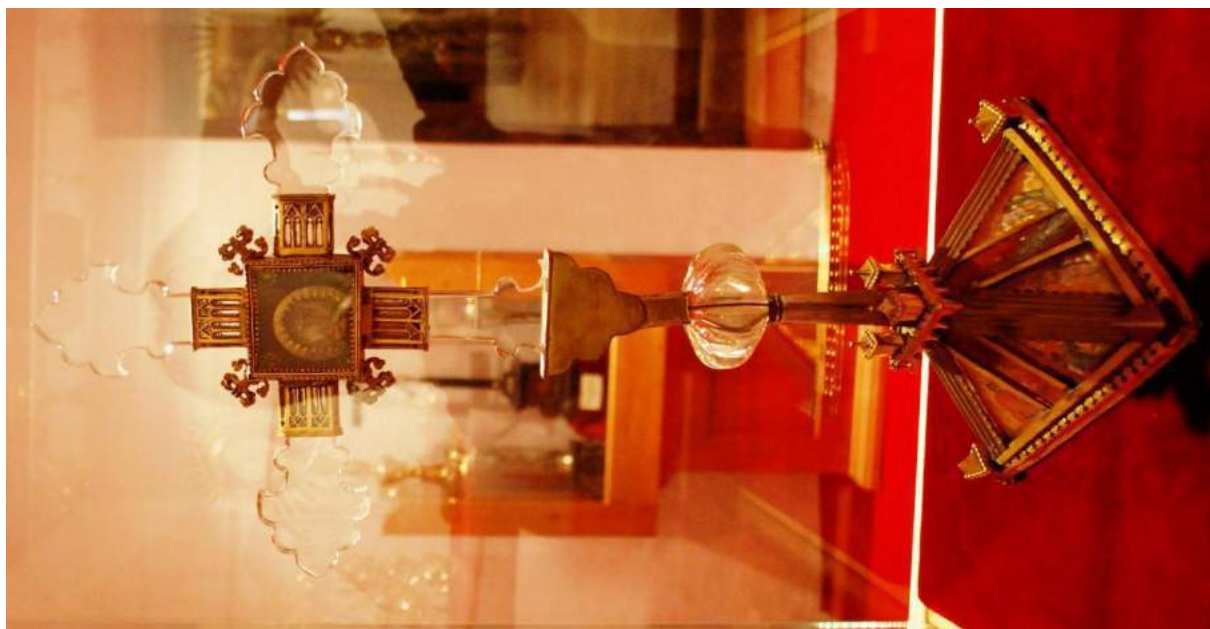
gruppo appena individuato e la *Crocifissione* di un Messale conservato a Cividale del Friuli (Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXXVI, f. 166v), di qualità mediocre e di incerta datazione. Il manoscritto reca infatti scritta la data 1254, ma l'analisi stilistica ed iconografica delle miniature, nonché il loro confronto con il gruppo di croci già ricordate, porterebbero ad una datazione agli inizi del Trecento. Si ripetono infatti le stesse pose dei personaggi, la medesima minuzia di particolari ed un'uguale pennellata frettolosa, tanto che la studiosa si stupisce di trovare miniature di qualità appena passabile montate su oggetti che dovevano essere molto costosi. Ciò si spiega comunque dal fatto che nel corso del Trecento la richiesta di miniature sotto cristallo era in costante ascesa, pertanto alcune botteghe cominciarono a tradire una certa ripetitività meccanica nella produzione e una minor accuratezza di esecuzione, raggiungendo talvolta livelli di serialità come quelli riscontrati nel gruppo di croci appena individuato (Neff, 1993, p. 17 e nota 41). Kircheweger nel catalogo della mostra *Omaggio a San Marco* del 1994 concorda con Hahnloser nel considerare la croce lavoro veneziano, soprattutto per la tipica combinazione di cristallo di rocca e pietre dure, e la situa nel primo quarto del XIV secolo sulla base dell'analisi della molatura e dell'incastonatura ("a meno che non si tratti di lavori eseguiti in epoca più tarda", cfr. F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 200). Regina Degen propone per la tabella centrale con la *Crocifissione* una collocazione cronologica tra il 1304 ed il 1320, in analogia con la croce di Lisbona (cat. 15) e con il gruppo di opere ad essa collegate (croci di Coimbra, Augsburg, Allariz, cfr. catt. 16, 18, 19). Ritieni però che le pergamene inserite nel piede siano un po' più tarde e frutto di una bottega diversa: le figure sono a suo dire più pittoresche e sciolte (*Agnese e Lucia*), fini e cortesi (*Giacomo e Bartolomeo*) e contraddistinte da un linearismo che prelude ai più tardi esiti di Lorenzo Veneziano. Vede invece nell'aspetto di *Sant'Andrea* un influsso bizantino di stampo paleologo (Degen, 2003, p. 288). Letizia Caselli nel 2007 riporta ancora una volta la datazione proposta da Hahnloser e osserva alcune analogie dal punto di vista strutturale con la croce conservata nel Tesoro della Basilica di Assisi (cat. 27). In entrambe ricorrono lo stesso tipo di basamento ed il medesimo rivestimento delle superfici trasparenti dei bracci con lamine che, sebbene traforate nella croce di San Candido, presentano decorazioni floreali agli angoli della tabella centrale. Questi elementi sarebbero a suo avviso realizzati con maggior pesantezza rispetto al resto della croce, ragion per cui anche la studiosa li ritiene successivi rispetto alla datazione complessiva dell'opera (Caselli, 2007, p. 97). Kuhebacher propone nel catalogo del Museo della Collegiata (2008, p. 19) una datazione verso il 1325 circa.



Nello stesso anno Serena Bagnarol dedica un importante contributo allo studio del citato Messale di Cividale, ove avvalora le intuizioni di Amy Neff e suggerisce un'identità di mano per le *Crocifissioni* del codice e delle due croci di Coimbra (cat. 16) e San Candido (Bagnarol, 2008, pp. 35-37).

La critica è quasi del tutto concorde nel ritenere la croce di inizio Trecento. Le miniature, in particolare il riquadro della *Crocifissione*, sono del tutto simili a quelle poste sulle due croci portoghesi (catt. 15-16) già individuate da Bettini come facenti parte di un unico gruppo stilisticamente affine. La posa e gli schematismi del corpo di Cristo sono infatti identici, l'unico particolare variabile è la presenza nell'esemplare di San Candido delle raffigurazioni del sole e della luna sopra al crocifisso invece degli angeli dolenti raffigurati negli altri due oggetti. Particolarmente stringente pare poi il confronto, profilato da Neff e ribadito da Bagnarol, tra il gruppo di croci individuato e la *Crocifissione* di f. 166v del Messale di Cividale. Un simile trattamento delle figure contraddistingue i mini posti a decorazione di alcuni atlanti usciti dalla bottega di Pietro Vesconte recentemente indagati da Laura De Marchi (2011-12, pp. 77-79, 86-87), l'illustrazione del codice 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova portato alla luce da Federica Toniolo (2012, p. 153) e le miniature sotto cristallo della croce di Allariz, dell'altare di Malta e della mitria di Trogir (catt. 19-21). Anche se l'attuale stato di conservazione delle miniature di San Candido, molto rovinate, non permette di dare un giudizio obiettivo, possiamo postularne la provenienza da una medesima bottega operante tra il secondo ed il terzo decennio del Trecento dallo stile talvolta semplificato ma pur sempre esemplato sugli illustri modelli della tradizione figurativa tardoduecentesca.

*Bibliografia:* Bettini, 1968, pp. 112-113; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 128 n. 145; Neff, 1993, p. 17 e nota 41; F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 200 n. 83; Degen, 2003, pp. 279-288 n. 7; Caselli, 2007, p. 97; Bagnarol, 2008, pp. 35-36; E. Kuhebacher, in *Catalogo del Museo della Collegiata di San Candido*, 2008, p. 19, De Marchi, 2011-2012, pp. 77-79, 86-87, Spiandore, 2012, p. 36; Toniolo, 2012, p. 153; Spiandore, in corso di pubblicazione.



17. San Candido, Museo della Collegiata, Croce reliquiario, *recto e verso*



## 18. Croce reliquiario

Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra, Inv. 3038

Cristallo di rocca, argento dorato, miniatura su pergamena, perline

Misure:

Croce: 39 x 25,5 cm

Riquadro centrale: 5,5 x 5,5 cm circa

1320 circa (con rifacimenti successivi)

La croce è oggi conservata presso il Museo Diocesano di Augsburg (Augusta) e non più al Maximilianeum, come riportato dalla critica novecentesca. Si compone di quattro bracci in cristallo di rocca, quello inferiore più allungato, e di due tabelle centrali quadrate pure in cristallo. Queste ultime coprono una miniatura decorata con perline raffigurante la *Crocifissione* sul *recto* e una pergamena bianca (l'originale purtroppo non si è conservata) sul *verso* sopra la quale è stato in seguito apposto un piccolo *Crocifisso* realizzato in argento dorato. Le terminazioni dei bracci in cristallo sono trilobate: i due bordi simmetrici sono arrotondati e di forma semicircolare, mentre l'estremità presenta un assottigliamento della parte centrale che individua una piccola ogiva. I tre lobi sono inoltre separati da piccoli dentelli appuntiti che sottolineano la forma tripartita delle terminazioni dei bracci. Il cristallo è puro e lucido nonostante alcuni graffi sui bracci e una piccola scheggiatura di forma circolare sulla cornice della tabella centrale, in corrispondenza dell'attaccatura con il braccio destro. La struttura attuale della croce è frutto di integrazioni: quella originale prevedeva l'innesto dei polsini metallici che vediamo, semplici e dalla superficie liscia, per raccordare il nucleo centrale della croce ai bracci trasparenti in cristallo. Essi presentano verso la tabella principale un motivo metallico cordonato; sul lato che dà verso il braccio è invece presente un'incorniciatura con dei piccoli motivi a croce ed un coronamento a tre archetti trilobati rovesciati ad ogiva. Le quattro fascette metalliche sono raccordate tra loro da motivi a viticci con foglie ricurve che si dipartono dagli angoli della tabella centrale creando una festosa incorniciatura, pure originale, del campo centrale. La rottura del braccio inferiore ha poi reso necessario un fissaggio dello stesso con una cornice metallica saldata in più punti mediante piccoli chiodi. Essa segue tutta la sagoma esterna del braccio, compresa la terminazione, trasformandosi all'estremità in un motivo a cinque archetti. In corrispondenza della fine del braccio e dell'innesto della terminazione trilobata è stata posta inoltre una piccola cornice trasversale dello stesso tipo. Ancora nel braccio inferiore si trovano due ulteriori polsini metallici sotto a quello originale e rispetto ad esso leggermente più grandi. Quello superiore è

decorato con un motivo a tralci vegetali inquadrato da due semplici cornici a palline lungo i bordi superiore ed inferiore. Per rendere più uniforme il collegamento con il pezzo originale posto sopra, sono stati aggiunti lungo il bordo più alto tre piccoli archetti a tutto sesto, che completano le arcature ogivali della fascetta trecentesca. Conferma l'ipotesi che si tratti di un rifacimento posteriore la tonalità più brillante che assume in questo punto l'argento dorato. Il polsino inferiore reca incisa a stampatello la scritta "O CRUX GLORIOSA" sul *recto*, "O CRUX ADORANDA" sul *verso*. Tale iscrizione viene riportata per la prima volta in un inventario del 1808 e ripetuta in quelli successivi del 1828, 1842, 1848, 1849 (Tierbach, 2011, p. 278 nota 8; negli inventari precedenti non è possibile riconoscere con certezza la croce veneziana) ma mancano notizie più precise per poterne circoscrivere la datazione.

Analogamente frutto di aggiunte è la piccola croce in lamina d'argento del *verso*, dalle terminazioni trilobate. Secondo la descrizione di Degen (2003, p. 237) al centro del crocifisso è rappresentata a figura intera la *Vergine* coronata e attornata da alcuni motivi architettonici che sembrano individuare delle finestre traforate. Più difficile, per il loro piccolo formato, il riconoscimento delle raffigurazioni inserite nelle estremità dei bracci, per la studiosa tedesca deve probabilmente trattarsi di un *Angelo* a mezzo busto (nel braccio superiore), mentre nei due bracci orizzontali troverebbero posto le scene dell'*Erezione della croce* a destra e della *Costruzione della Chiesa del Santo Sepolcro* a sinistra. In seguito al restauro della miniatura operato nel 1998 da Luise Karl presso l'Institut für Buch und Handschriften della Bayerischen Staatsbibliothek (Monaco), la croce è stata appoggiata ad un supporto da cui non può essere spostata al fine di proteggere il fondo oro e le perline applicate alla pergamena, entrambi materiali molto sensibili. Non è più attualmente possibile, dunque, vedere il lato posteriore dell'oggetto, che conosciamo solo grazie ad un particolare in bianco e nero pubblicato da Hahnloser (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, tav. 114 fig. 128c). Probabilmente il piccolo Crocifisso del *verso* è stato applicato per compensare la caduta della miniatura originale già verso il 1350-1360 (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 122; Bettini aggiunge anche che si tratta di opera sicuramente tedesca, cfr. Bettini, 1968, p. 113). Degen non esclude invece che possa essere un oggetto a carattere devozionale più tardo, probabilmente una croce pettorale, qui reimpiegata come reliquia (Degen, 2003, p. 239).

L'analisi dell'intaglio del cristallo e dell'opera di oreficeria condotta da Regina Degen conferma la datazione proposta da Hahnloser, che collocava la croce nei primi anni del Trecento (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 122). Simili terminazioni trilobate dei bracci in cristallo si trovano infatti in altre croci veneziane del XIV secolo, come quella di Lisbona (cat. 15) e di Setùbal (Convento de Jesus, cfr. Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 122 n. 129, tav.

114 fig. 129). Anche l'uso di polsini metallici di raccordo tra la tabella centrale e i bracci è documentato in altri esemplari veneziani trecenteschi, ad esempio nelle croci della chiesa di Nôtre Dame a Tongeren (cat. 28) e del Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi (cat. 27). Le tre croci di Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16) e San Candido (cat. 17) hanno poi una conformazione del tutto analoga a quella di Augsburg (Degen, 2003, p. 238).

La miniatura (50 x 50 mm ca.) appartiene chiaramente al clima veneziano di inizio Trecento per lo stile, per l'iconografia, ma anche per l'uso di perline che contornano i nimbi dei santi e degli angeli, incorniciano la scena e la decorano al suo interno con un motivo di fiore a tre petali posto sul fondo oro (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 122). Non tutte le perline presenti sono originali: quelle cadute nel corso del tempo sono state reintegrate durante il recente restauro (Tierbach, 2011, p. 278). Lo stato di conservazione dopo l'intervento è buono, solo il fondo oro presenta due piccole lacune che lasciano intravedere la pergamena sottostante: una a destra del suppedaneo della croce, l'altra nell'angolo in basso a destra della tabella. La scena è incorniciata da una spessa linea di contorno rossa sui due lati verticali che risulta tagliata o comunque più sottile nei due lati orizzontali. La *Crocifissione* vede la rappresentazione di tre figure: Cristo crocifisso al centro e ai lati i due dolenti, Maria alla destra di Cristo e Giovanni alla sua sinistra. Sopra la croce assistono alla scena due angeli che portano le loro mani velate verso gli occhi in segno di disperazione. Anche la Vergine ha una delle due mani velate, mentre San Giovanni appoggia la mano destra alla guancia per sorreggere il proprio viso segnato dal dolore. La Madonna è raffigurata in chitone e *maphorion* blu, quest'ultimo decorato con frange bianche rese da sottili tocchi di biacca lungo l'estremità. La tunica di Giovanni è di un azzurro più chiaro, mentre l'*himation* che copre la sua spalla sinistra è rosa chiaro. Il Crocifisso è reso con quattro diverse tonalità di colori che vanno dal bianco al beige al marrone scuro per dare una versione realistica del legno e nel tentativo di conferire profondità alla scena. Cristo è attaccato alla croce con quattro chiodi, gli occhi sono chiusi e dalle ferite sgorgano fiotti di sangue. Le ginocchia piegate fortemente in avanti danno al corpo una curvatura che è ancora un retaggio duecentesco. Il corpo è compresso, la parte inferiore è sproporzionata rispetto a quella superiore: la testa, le braccia e la cassa toracica sono ben individuate, mentre le gambe risultano invece molto piccole in confronto. Da notare il particolare del perizoma trasparente che lascia intravedere gli arti inferiori, con una punta allungata in corrispondenza dell'anca destra di Cristo. Sul capo manca la corona di spine e la sequenza delle lettere dell'iscrizione soprastante (INIR) non coincide con la formula usuale, ovvero INRI.

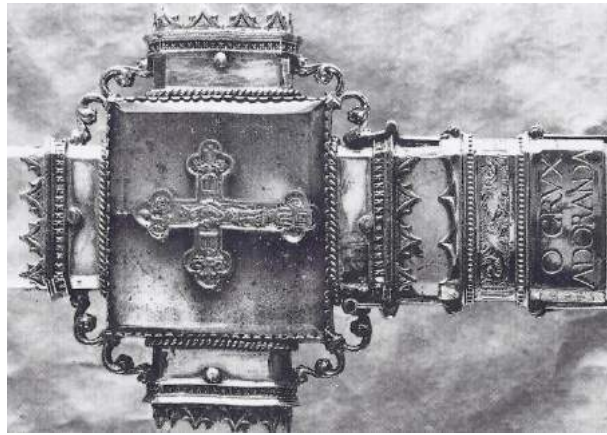
Bettini (1968, p. 112) include la presente *Crocifissione* nel gruppo di miniature sotto cristallo applicate a croci veneziane trecentesche che comprende i già citati esemplari di Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17) e Lisbona (cat. 15). Quest'ultima presenta uno stemma che è stato riconosciuto come quello di don Alfonso Sanchez, fondatore del monastero di Santa Clara di Vila do Conte dal cui patrimonio proviene la croce. Poiché Sanchez, con ogni probabilità il donatore della croce, muore nel 1329, la data di esecuzione del prezioso oggetto deve collocarsi qualche anno prima, presumibilmente intorno al 1320. Tale appiglio cronologico risulta di grande importanza in quanto ci permette di datare nello stesso arco di tempo anche le altre tre croci del gruppo. In particolare quella di Augsburg sarebbe secondo Bettini la prima della serie, eseguita nei primissimi anni del XIV secolo (Bettini, 1968, p. 113). Amy Neff collega convincentemente le *Crocifissioni* delle croci di Augsburg, Lisbona, Coimbra e San Candido alla tavola pasquale a f. 166v. di un Messale conservato a Cividale del Friuli (Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXXVI) che reca scritta la data 1254, ma che la critica ritiene ormai uniformemente più tardo. Il tono ugualmente dimesso che caratterizza tutte le scene presupporrebbe l'intervento di una stessa bottega, attiva a Venezia nei primi anni del Trecento (Neff, 1993, nota 41). Regina Degen (2003, p. 242) nota che lo stile della *Crocifissione* risente di quelle forme veneto-bizantine ispirate alla tradizione comnena dominanti nel Duecento ed istituisce un confronto con la miniatura di analogo soggetto posta a f. 138r. di un Messale Sacramentario del XIV secolo proveniente da San Marco ed ora conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia (*Proc. de supra*, reg. 120). Nonostante la diversità di alcuni elementi, come l'inserimento di un terzo angelo che raccoglie il sangue che sgorga dal costato di Cristo e l'inquadramento architettonico che contorna la scena, alla base delle due *Crocifissioni* sarebbe a suo avviso uno stesso modello, qui modificato nei particolari a causa dello spazio ristretto. Recentemente infine Federica Toniolo ha studiato il ms. 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova che mostra a f. 1r. una *Crocifissione* dalle notevoli affinità con tutto il gruppo individuato da Amy Neff ed in particolare con l'analoga scena inserita nella tabella centrale della croce di Augsburg (Toniolo, 2012, pp. 153-154). Si configura così un gruppo omogeneo di miniature attribuibili ad una stessa bottega attiva a Venezia nei primi decenni del Trecento il cui linguaggio mostra di essere debitore di quell'originale ripresa dello stile paleologo che si avverte nelle raffigurazioni delle croci di Atri (cat. 9) e di Pisa (cat. 10), sebbene rimanga di esso solo un debole retaggio sia per l'esecuzione avvenuta in epoca successiva che per la minore qualità degli artefici (Toniolo, 2012, p. 153). La decorazione delle croci di Augsburg, Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17), Allariz (cat. 19), dell'altare portatile di Malta (cat. 20) e della mitria di

Trogir (cat. 21) è affine agli esiti raggiunti in alcuni atlanti tracciati da Pietro Vesconte tra il 1318 e 1321 ora sparsi in varie biblioteche (Venezia, Museo Correr, Portolano 28; Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, 594; Zurigo, Zentralbibliothek, RP 4; Lione, Bibliothèque Municipale, 175. Per un'accurata disamina dei quattro esemplari, in particolare quello francese, si veda la tesi di specializzazione di Laura De Marchi, 2011-12). Le figure del loro apparato illustrativo, un po' ripetitive nella definizione dei tratti fisiognomici ma allo stesso tempo vivaci per la varietà delle pose, mostrano di avere un diretto precedente nell'illustrazione di alcuni Canzonieri veneziani tardo duecenteschi (in particolare nell'esemplare alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232), in cui il linguaggio pittorico gaibanesco viene rivisto in chiave di semplificazione formale (Spiandore, 2012, p. 36).

*Bibliografia:* Vetter, 1902, p. 2; Dirr, 1916, p. 19; Bettini, 1968, pp. 112-113; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 122 n. 128; Neff, 1993, p. 17 e nota 41; Chevalley, 1995, p. 373 n. 4; Degen, 2003, pp. 235- 244 n. 3; M. Tierbach, in *Katalog Diözesanmuseum St. Afra*, 2011, p. 278 n. 167; De Marchi, 2011-2012, p. 78; Spiandore, 2012, p. 36; Toniolo, 2012, pp. 151-157; Spiandore, in corso di pubblicazione.







18. Augsburg, Diözesanmuseum St. Afra, Croce reliquiario, *recto* e particolare del *verso*



## 19. Croce

*Allariz (Spagna), Real Monasterio de Santa Clara, Museo de Arte Sacro, Inv. Nr. 1174*

Cristallo di rocca, argento dorato, miniature su pergamena, smalto, pietre preziose

Misure:

Croce: 36,5 x 29 cm

Croce con piede: 72 x 29 cm

Riquadro centrale: 11 x 7 cm

Crocifisso: 11,5 cm

Microsculture dei dolenti: 11,5 cm

Nodo: 8 x 8 cm

Microsculture degli angeli: 12 cm

Piede: 10 x 34 cm

1320 circa (con aggiunte successive)

Le parti in cristallo della croce comprendono i quattro assi, dei quali quello inferiore si presenta in forma più allungata, ed il grosso nodo poligonale. Le miniature della teca centrale, sostituite in seguito ad un restauro più tardo, non sono invece rivestite dal minerale trasparente ma fissate mediante chiodi posti lungo la cornice metallica che le racchiude.

Le terminazioni a zampa (*"tätzenformen"*, cfr. Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 124) dei bracci corrispondono a forme tipiche nell'oreficeria del primo Trecento veneziano che si possono ammirare ad esempio nelle due croci del Museo Nacional di Coimbra (cat. 16 e Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n. 134) e nell'esemplare di Padova menzionato dall'inventario fatto redigere nel 1339 da parte del vescovo Ildebrandino Conti (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n. 136). Il riquadro centrale, con le miniature (non originali e rovinata) della *Vergine col Bambino* e di un *Santo francescano* (che Degen identifica in San Bernardino da Siena, cfr. Degen, 2003, p. 166), è frutto di restauro e non presenta infatti la classica conformazione quadrata che si riscontra nelle prove più o meno coeve di Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17) e di Augsburg (cat. 18), ma si estende in basso sino ad occupare una buona porzione dell'asse inferiore. Ai due angoli superiori della teca sono fissati degli elementi metallici che ricalcano apparentemente delle forme vegetali. Stretti polsini in lamina d'argento dorato, incisi con un motivo decorativo a fregio d'acanto e forse anch'essi rimaneggiati, raccordano il comparto principale ai bracci in cristallo. La figura di *Cristo crocifisso* realizzata a fusione è fissata per mezzo di chiodi saldati sul cristallo ed occupa la porzione inferiore del settore centrale, cui è fermata anche con l'aiuto di un filo. L'asse inferiore presenta un'ulteriore placchetta metallica terminante in un arco gotico polilobato sulla quale sono applicate quattro pietre preziose (rubini?). L'estremità del braccio è incastonata su una piccola struttura in argento dorato caratterizzata da una narrazione

continua in cui emergono a rilievo alcune figure che sembrano in adorazione ed un santo nell'atto di benedire un religioso. Da questo elemento, che poggia sul nodo in cristallo, si dipartono due corte aste trasversali inarcate che reggono una coppia di piccoli personaggi coronati (forse coloro che commissionarono, in epoca imprecisata, la riorganizzazione del manufatto) e, in corrispondenza delle terminazioni, le più grandi immagini dei due dolenti. Il grosso nodo trasparente è in forma di ottaedro, con sfaccettature quadrate nell'anello centrale e triangolari nelle restanti due fasce. L'impugnatura sottostante è traforata con tre ordini di aperture polilobate, delle quali la superiore ospita negli spazi fra le arcate minuscole figure frontali. Attorno si dispongono tre grandi angeli, affini sia per la taglia che per connotazioni stilistiche alle figure di Maria e di Giovanni. Essi sono inginocchiati sul sostegno della croce, uno zoccolo a tre facce che conserva attualmente molto poco della decorazione trecentesca. La maggior parte delle miniature è stata sostituita: di originali restano le grandi scene della *Crocifissione* e dell'*Ascensione*, (danneggiata) al centro di due facce, e le figure di *Santi* (rovinati e non identificabili) a destra dell'*Ascensione*. Una foto pubblicata nel contributo di Ross sull'oggetto (Ross, 1933, p. 59) mostra come dovevano presentarsi nella loro concezione primitiva le pergamene della terza faccia con la *Trasfigurazione di Cristo* centrale e *Santi* laterali, tutte rimpiazzate in epoca relativamente recente, forse nel corso dell'Ottocento. Nella stessa immagine si vedono bene i quattro comparti rettangolari ancor oggi adornati con smalti *de plique* presumibilmente di manifattura parigina dei primi anni del Trecento e montati da bottega veneziana che utilizzava smalti di importazione o forse imitazione lagunare della celebre invenzione attuata nell'epoca del regno di Filippo il Bello dagli orefici francesi. La cornice orafa del piede, nel suo susseguirsi regolare di pietre preziose color rosso scuro (rubini?) con taglio a *cabochon* e montatura a *griffe*, ricalca la lavorazione inserita nella legatura già del Messale di San Marco (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. III, 111=2116) attribuibile ad atelier veneziano operante fra il XIII ed il XIV secolo e recentemente restaurata (cfr. A. Grabar, in *Il Tesoro di San Marco*, 1971, pp. 49-50 n. 37; M. L. Sebastiani, P. Crisostomi, 2012). Dalla documentazione fotografica dell'articolo di Ross si evince ulteriormente che molte delle originarie pietre preziose sono cadute nel corso del tempo. La maggior parte di quelle che si possono apprezzare attualmente sono più tardi surrogati, forse paste vitree dalla simile colorazione rossastra ma dalla differente montatura a cordoncino ritorto. Già Hahnloser (1985, pp. 124-125) aveva giustamente notato che il montaggio di tutti gli elementi a fusione (il Cristo crocifisso centrale, i due dolenti all'estremità degli archi, le piccole figure decorative sopra e sotto al nodo ed i tre grandi angeli) è sicuramente posteriore. Anche il nodo e la teca centrale non ricalcano le forme tipiche dell'oreficeria veneziana di

primo Trecento: sul nucleo primitivo, che comprendeva gli attuali assi in cristallo, una tabella più piccola e probabilmente quadrata, una semplice asta di sostegno e la base con miniature, si innesta perciò tutta una serie di integrazioni apposte in data non precisata.

Lo stato di conservazione dell'insieme, nei vari rimaneggiamenti subiti, è buono: ciò che appare maggiormente rovinato è il braccio sinistro in cristallo, notevolmente fratturato, le miniature del comparto centrale, e, nel piede, l'*Ascensione* e le figure di *Santi* a destra.

La croce si conserva nel Real Monasterio de Santa Clara ad Allariz, in Galizia, fondato nel 1289 da Violante di Castiglia-Léon, figlia di re Giacomo I d'Aragona. Il contesto storico in cui si colloca l'istituzione del convento, ben delineato da Degen (2003, pp. 160-161), e la rete di parentele della casata spagnola si rivelano molto importanti al fine di cogliere le relazioni della nobiltà iberica con le botteghe orafe veneziane e di capire in che modo un pezzo di manifattura lagunare come la croce in questione avesse potuto raggiungere la raccolta del monastero gallego. Violante tra il 1244 ed il 1246 viene data in sposa per motivi politici al re Alfonso X "il Saggio" di Castiglia-Léon. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1284, si apre un periodo di rivolte e di scontri dinastici e proprio in tale difficile situazione si pone la creazione del convento da parte della regina. E' verosimile che ella stessa abbia contribuito alla costituzione del tesoro del monastero, dal 1993 esposto al Museo de Arte Sacro allestito in alcune sale dell'ala occidentale, lasciando in eredità parte dei suoi beni alla comunità religiosa. Doveva trattarsi di una prassi abbastanza praticata, come testimonia il caso documentato della regina Agnese d'Austria, moglie di Andrea III d'Ungheria, che in seguito alla morte del marito si ritira nel convento di Königsfelden portando con sé i propri averi, tra cui il famoso dittico di Berna (cat. 8). Durante la reggenza di Alfonso X il regno castigliano diventa il punto di riferimento culturale della penisola spagnola (Degen, 2003, p. 161) ed è perciò normale rivolgersi per alcune opere di prestigio alle botteghe orafe veneziane, all'avanguardia e volte all'esportazione ad ampio raggio dei propri prodotti. Si deve ricordare, tra l'altro, che la principessa ungherese madre di Violante era figlia di Andrea II d'Ungheria e sorellastra di Stefano il Postumo, marito di Tommasina Morosini che in precedenza abbiamo indicato come probabile committente del dittico di Berna (cat. 8). Pure a Bianca di Francia (1253-1320), figlia di Luigi IX e designata sposa nel 1269 dell'erede di Alfonso X e di Violante Ferdinando de la Cerda, si attribuisce l'ordine di due pastorali in cristallo e diaspro conservati al Musée Lambinet di Versailles che Hahnloser e Degen ritengono di fattura lagunare (cfr. Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, nn. 537-538; Degen, 2003, p. 161).

Nella letteratura critica l'oggetto è menzionato per la prima volta nel volume di Villaamil y Castro del 1907, dove lo storico spagnolo descrive la base della croce parlando genericamente

di una decorazione a smalto anche per le scene della Vita di Cristo e per le raffigurazioni di santi, ignorando la tecnica della miniatura sotto cristallo (Villaamil y Castro, 1907, p. 125). Nel 1929 la croce è esposta all'esposizione *El arte en España* di Barcellona. Nel catalogo, curato da Gómez Moreno, si fornisce una breve descrizione del manufatto, datato al XIV secolo (M. Gómez Moreno, in *El arte en España*, 1929, p. 273 n. 1174).

Qualche anno dopo viene segnalata nel volume di Juaristi dedicato agli smalti conservati in terra iberica. In tale sede ci si sofferma in particolare sulla lavorazione del piede, che è considerato anteriore rispetto alla soprastante croce e dove si vedono smalti de plique, che iniziarono ad essere copiati in Spagna dal XIV secolo (Juaristi, 1933, p. 179). Per quanto riguarda la committenza, Juaristi riporta il tradizionale collegamento con la regina Violante, ma ipotizza pure che si tratti di un dono di pellegrini provenienti dalla zona renana o da Parigi. Allo stesso 1933 risale il già citato contributo di Ross, nel quale lo studioso menziona un documento del XVI secolo, conservato presso il convento, che farebbe riferimento a tre croci di vetro donate dalla regina Violante al monastero in occasione della fondazione (Ross, 1933, p. 60). Lo stesso studioso conviene però nel considerare l'oggetto posteriore alla morte della sovrana, avvenuta nel 1300. Nel 1961 la croce partecipa ad un'altra esposizione, denominata *El arte romanico* e svoltasi a Barcellona. La scheda del relativo catalogo, redatta da Ainaud de Lasarte, descrive la base del manufatto e osserva la presenza di pochissimi frammenti delle pitture originali, che avevano un carattere fortemente bizantino. Anche qui si fa cenno alla regina Violante come probabile committente, non mancando però di indicare la proposta di Juaristi secondo cui si tratterebbe di un'offerta di pellegrini francesi o di ambiente renano. (J. Ainaud de Lasarte, in *El arte romanico*, 1961, p. 496). Nell'*Inventario de la riqueza monumental y artistica de Galicia* pubblicato nel 1972 da Del Castillo Lopez e da Filgueira Valverde si ricorda il pezzo del Monastero di Santa Clara come il più importante prodotto dell'oreficeria della regione spagnola e si indica una datazione al XIV secolo citando l'opinione di Villaamil y Castro (Del Castillo Lopez, Filgueira Valverde, 1972, pp. 19-20). Nello stesso anno esce il volume di Gauthier dedicato agli smalti del Medioevo occidentale, dove si annovera il basamento della croce di Allariz attribuendolo a manifattura parigina attiva intorno al 1300 (Gauthier, 1972, p. 384 n. 161). Hahnloser (1985, pp. 124-125 n. 135) assegna la lavorazione della croce in cristallo ad una bottega veneziana di inizio XIV secolo, mentre ritiene il piede più o meno contemporaneo ma di manifattura lagunare o forse anche parigina. Complessivamente data l'oggetto ai primi del Trecento, con successive integrazioni che comprendono le parti microscultoree (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 125). Da ultima Degen data il nucleo originale della croce ad inizio Trecento. In particolare sostiene che le

miniature siano state prodotte prima della fine degli anni '20, a partire dai quali si comincia a sentire nella miniatura veneziana l'influenza degli affreschi di Giotto nella Cappella Scrovegni (Degen, 2003, pp. 185-186). Le rappresentazioni non si prestano a confronti con altre oreficerie veneziane dotate di miniature sotto cristallo secondo la studiosa, che riscontra solo una certa relazione stilistica con le prove di Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17) e di Augsburg (cat. 18). Le parti a fusione sono anche a suo avviso frutto di un rifacimento posteriore ed ascrivibili forse ad una fase più avanzata del XIV secolo (Degen, 2003, p. 186). Ipotizza infine che, nella base, i campi oggi occupati dagli smalti *de plique* prevedessero inizialmente l'inserimento di tessere in diaspro (Degen, 2003, p. 173) come nel caso della croce di San Candido (cat. 17).

Sebbene quest'ultima ipotesi possa sembrare suggestiva, data la molteplicità di oreficerie veneziane in cui è attestata la presenza del diaspro accanto al cristallo e alla miniatura, non emergono dall'esame dell'opera aurificiaria elementi che facciano pensare ad un'aggiunta posteriore degli smalti. Ritengo perciò più probabile che il basamento fosse concepito sin dall'inizio come lo vediamo ora, con pergamene sotto cristallo alternate a lastre in smalto *de plique* lavorato in Francia ma montato a Venezia. L'esame dei pochi e rovinati lacerti miniati rimasti, permette di definire in maniera più precisa la datazione del manufatto. In particolare, la *Crocifissione* si accosta per forme ed iconografie alle analoghe scene poste nelle croci di Lisbona, (cat. 15), Coimbra (cat.16), San Candido (cat. 17) ed Augsburg (cat. 18). L'impianto dell'episodio, è esemplato sulla *Crocifissione* a f. 166v del Messale di Cividale del Friuli (Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXXVI). Tale modello viene però semplificato e privato di qualche dettaglio, così come nella *Crocifissione* a f. 1r del manoscritto 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova recentemente studiato da Federica Toniolo (2012, pp. 151-157). Lo stile è quello di una medesima bottega che conosce sia la raffinata cultura paleologa delle croci tardo duecentesche di Atri (cat. 9) e di Pisa (cat. 10) che l'esperienza dei Canzonieri veneziani, pure eseguiti sul finire del secolo. Di queste alte prove permangono tuttavia solo deboli riferimenti a causa dell'esecuzione successiva e soprattutto per la più bassa qualità degli artefici. I miniatori di questo atelier si trova infatti ad operare tra il secondo ed il terzo decennio del Trecento, momento in cui l'aumento della richiesta di miniature destinate ai cristallari viene fronteggiato attraverso l'introduzione di una sorta di "produzione in serie" caratterizzata da una ripetitività quasi meccanica dei modelli. Si trattava di una bottega abbastanza prolifica: ad essa credo sia da attribuire pure la decorazione dell'altare portatile di Mdina (cat. 20), dei medaglioni apposti alla mitria di Trogir (cat. 21), l'illustrazione di alcuni atlanti realizzati tra 1318 e 1321 in ambiente lagunare dal famoso



cartografo Pietro Vesconte (cfr. De Marchi, 2011-12) ed, appunto, le miniature del piede della croce di Allariz. Queste ultime risultano pertanto ascrivibili al primo quarto del Trecento, presumibilmente intorno al 1320.

*Bibliografía:* Villaamil y Castro, 1907, p. 125; Gómez Moreno, in *El arte en España*, 1929, p. 273 n. 1174; Juaristi, 1933, pp. 177-179; Ross, 1933, pp. 58-60; J. Ainaud de Lasarte, in *El arte romanico*, 1961, pp. 495-496 n. 1692; Del Castillo Lopez, Filgueira Valverde, 1972, pp. 19-20; Gauthier, 1972, p. 202 e p. 384 n. 161; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 124-125 n. 135; Degen, 2003, pp. 156-186 n. 1.



19. Allariz, Real Monasterio de Santa Clara, Croce



## 20. Altare portatile

*Mdina (Malta), Museo della Cattedrale*

Legno, argento dorato, miniature su pergamena, cristallo di rocca, smalti traslucidi

Misure:

Altare: 29x24x2,9 cm

Tondi: 3x3 cm

Riquadri con miniature: 4x3cm; 2x4 cm

1320 circa

Il prezioso oggetto maltese, di formato rettangolare, consiste in una lastra centrale marmorea contornata da un'ampia cornice in argento dorato. Tipologicamente si tratta di un altare portatile, ovvero di un arredo mobile orizzontale dotato di una pietra d'altare consacrata (qui costituita dal riquadro mediano in marmo rosso). La decorazione che si estende lungo l'intelaiatura è variegata. Esternamente, i lati brevi orizzontali sono bordati da un motivo acanti forme inciso, mentre quelli verticali presentano una serie di piccole applicazioni gigliacee fissate mediante chiodi alla superficie liscia (alcune andate perdute). Oltre questa sottile incorniciatura si dispongono le miniature sotto cristallo, entro tondi e comparti rettangolari, alternate a piastrine in smalto traslucido. La cornice più interna che abbraccia la pietra d'altare è pure realizzata in smalto traslucido e ritrae un vivace bestiario; purtroppo la caduta di gran parte della componente vetrosa ha lasciato scoperto lo spazio sottostante lavorato ad incisione. Il programma decorativo prevede ben ventotto immagini, quattordici miniature ed altrettanti smalti traslucidi. I tondi miniati ai quattro angoli presentano i tre Evangelisti *Matteo, Luca e Giovanni* e la *Vergine col Bambino*. Lo stile di quest'ultima è chiaramente più tardo: si tratta pertanto di un'aggiunta successiva, intervenuta a colmare la lacuna data dal danneggiamento dell'evangelista *Marco* originario. Le pergamene dei lati lunghi ospitano figure di Apostoli con rotuli, riconoscibili per le iscrizioni che li caratterizzano: *S(ANCTUS) ANDR[EA]*; *S(ANCTUS) IACHOBUS*; *S(ANCTUS) PETRUS*; *S(ANCTUS) PHILIPUS*; *S(ANCTUS) PAULUS* e *S(ANCTUS) [BA]RTOLOM[EU]S*. Tra essi trovano posto, entro riquadri più piccoli dal profilo tripartito, figure veterotestamentarie con cartigli e scritte non facilmente interpretabili. Da sinistra a destra si vedono i re *Davide* e *Salomone*, seguiti da alcuni *Profeti* che Van Heijden (2000, p. 31) propone, seppur cautelativamente, di identificare con *Melchisedech, Giobbe, Isaia, Geremia, Daniele* ed *Ezechiele*. Lungo i versanti trasversali si snoda il ciclo cristologico, che occupa il posto di quattro miniature rettangolari e di sei piccole placchette a smalto traslucido. Nel primo comparto miniato si svolge la *Presentazione di Gesù al Tempio* secondo la descrizione del

Vangelo di Luca (2, 21-40). La scena è divisa in due dall'altare del Tempio, sopra al quale si intravedono i resti di un'iscrizione non leggibile (*ERACIOTE?*). A sinistra il gruppo costituito da San Giuseppe e da Maria, quest'ultima nell'atto di porgere il piccolo Gesù al sacerdote del Tempio. A sinistra stanno i due religiosi che presiedono alla funzione: Simeone con le mani velate sta per accogliere il bambino, dietro di lui assiste la profetessa Anna. Si prosegue con l'episodio dell'*Annunciazione*, che vede l'angelo annunciante e la Vergine assisa su di un elegante scranno dotato di pulvinare ed inserito all'interno di un'articolata struttura architettonica. Tra i due personaggi principali è posto un alberello, secondo un'iconografia già vista in alcuni pezzi di secondo Duecento custoditi al monte Athos (catt. 2, 3, 6). All'estremità inferiore si trovano la *Crocifissione*, con Cristo Crocifisso al centro con perizoma trasparente tra il gruppo della Vergine e delle pie donne da un lato, di San Giovanni e dei soldati romani dall'altro ed infine la *Natività*. Anche l'iconografia di quest'ultima ricalca schemi già in uso nei tre oggetti all'Athos appena citati e vede campeggiare la Vergine, distesa trasversalmente e profilata di rosso. Ella si volge verso San Giuseppe che, pensieroso, è ritratto a sinistra in posizione defilata ed ha dimensioni inferiori. Il Bambino è posto nella mangiatoia a destra, vicino al bue e all'asinello che lo riscaldano, e due angeli partecipano al lieto evento affacciandosi dalle quinte rocciose sullo sfondo. Completano il programma figurativo incentrato sulla *Vita di Cristo* le strette edicole cuspidate a gattoni gotici che raffigurano sinteticamente a smalto la *Resurrezione*, il *Noli me tangere*, la *Deposizione*, il *Battesimo di Cristo*, la *Visitazione di Maria* e l'*Entrata in Gerusalemme*.

L'oggetto è di fattura elegante e lo stato conservativo nel complesso buono. Hanno risentito maggiormente dello scorrere del tempo gli smalti di cui, come anticipato, in più punti resta il solo disegno inciso sulla lamina metallica. Le miniature sono tutte ben leggibili, benché in parte penalizzate dall'offuscamento del cristallo (evidente soprattutto nel tondo con *San Luca*) e dal distacco di porzioni del fondo oro.

Nonostante ciò, esso è scarsamente conosciuto in letteratura artistica. La prima menzione giunge da Maria Andaloro (1984-85, pp. 84-85), che per prima dichiarò la natura veneziana dell'inedito altare. La studiosa lo assegna alla fine del XIII secolo e si sofferma in particolar modo sull'esame degli smalti. Scartando alcune considerazioni sue e di Hetherington formulate in un momento immediatamente successivo alla scoperta del manufatto, quando entrambi consideravano gli smalti non veneziani e posteriori al XIII secolo, nel contributo ella propone una datazione coeva con il resto del manufatto, giustificata dal collegamento iconografico con gli altri elementi e dal fatto che un'uguale commistione di smalti e miniature è pure presente nella croce di Tongeren (cat. 28), da lei collocata ad inizio Trecento

(Andaloro, 1984-85, p. 84). Seguì nel dibattito critico un lungo silenzio sul manufatto, rotto solo in epoca recente da alcune pubblicazioni locali. Charlotte Van Der Heijden dedica all'altare maltese un intero articolo, comparso per la prima volta nel 1996 ed in seguito riedito senza modifiche nel 2000. Il suo studio è senz'altro approfondito ed offre in particolare un'acuta lettura del programma figurativo. L'intervallo cronologico proposto oscilla tra i due termini del 1290 circa (quando Guccio di Mannaia sperimenta in Toscana la tecnica dello smalto traslucido) e del 1350 (dopo tale data non si conoscono più oggetti veneziani con miniature sotto cristallo). Ella però non riconosce affinità con altre prove attestanti la medesima tecnica ed opta per una datazione vicina alla metà del secolo. Mario Buhagiar (2000, pp. 10-11) ribadisce la mancanza di una storia documentaria accertata riguardo l'altare, che già Van Der Heijden aveva notato. Egli riporta inoltre la tradizionale relazione con l'ordine dei Cavalieri di Malta, motivata dalla ricercatezza e dall'eleganza delle finiture che sottintendeva una committenza particolarmente colta ed aggiornata e riconosce nella città di Venezia il centro di produzione, poiché la tecnica della miniatura sotto cristallo era una prerogativa lagunare. Dal contributo della studiosa olandese, che conosce e cita, riprende la cronologia, fissata tra il termine *post quem* del 1290 e l'*ante quem* del 1350, propendendo per una datazione al secondo quarto del secolo. Buhagiar prosegue notando che l'invenzione senese dello smalto traslucido era conosciuta anche a Venezia, come dimostra, oltre all'altare maltese, la croce di Assisi (cat. 27) realizzata poco prima del 1338. Rispetto al linguaggio di quest'ultima, diverso e totalmente occidentale, quello che traspare dal manufatto di Mdina è una combinazione di stile occidentale e bizantino: alcune scene come la *Natività* affondano le proprie radici nella tradizione bizantina, mentre la *Deposizione* ed il *Noli Me Tangere* sono essenzialmente occidentali (Buhagiar, 2000, p. 11).

A discapito della sfortuna critica cui è andato incontro, l'oggetto di Malta riveste un ruolo molto importante per la storia dell'oreficeria e della miniatura lagunari di inizio Trecento.

*In primis* testimonia come, intorno al 1320, a Venezia esistessero botteghe locali che avevano raggiunto un certo livello nella lavorazione dello smalto traslucido. La particolare forma di artigianato artistico, messa a punto da Guccio di Mannaia e particolarmente sviluppata a Siena, era giunta fino in laguna probabilmente per la mobilità di maestranze toscane. Qui esse ebbero modo di esportare le formule tipiche dello smalto senese, che venne emulato ma anche reso peculiare dagli artigiani del luogo. Il disegno delle incisioni nell'altare di Mdina è infatti privo delle specificità proprie degli oggetti toscani, quali gli occhi allungati o le ciocche di capelli ben definite, e tradisce invece una certa familiarità con l'arte veneziana del periodo.

Secondariamente, da esso risulta che la compresenza di smalto traslucido e miniatura sotto cristallo non doveva essere fortuita, ma probabilmente era un uso abbastanza in voga nella prima metà del XIV secolo, come dimostrano pure le croci di Assisi (cat. 27) e di Tongeren (in quest'ultima lo smalto traslucido non presenta però caratteristiche veneziane ed è forse da considerarsi opera di maestri locali, cfr. cat. 28).

La datazione al 1320 circa si evince dallo stile delle miniature, uscite dalla medesima bottega delle croci di Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17), Augsburg (cat. 18), Allariz (cat. 19) e della mitria di Trogir (cat. 20). L'esilità delle figure che animano le scene cristologiche, le pupille a capocchia di spillo e la sottolineatura dei lineamenti mediante sottili biaccature sono alcuni degli elementi di cui l'atelier faceva, come visto nelle schede precedenti, largo uso. Nei ritratti degli *Apostoli* e degli *Evangelisti* l'andamento dei panneggi è timidamente reso sulla scia della cultura paleologa, imperante a Venezia sul finire del Duecento ed evidente nelle croci di Atri (cat. 9) e di Pisa (cat. 10). L'atelier all'opera era dunque capace di sortire effetti di discreta levatura e godeva all'epoca di una certa fama, parimenti comprovata dal numero di testimonianze eseguite nell'ambito dell'illustrazione libraria: un Messale (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, ms. LXXXVI), un codice miscellaneo (Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1601) e quattro carte nautiche realizzate nell'atelier del cartografo Pietro Vesconte, datate 1318-1321 ed ora sparse in diverse biblioteche (Venezia, Biblioteca Correr, port. 28; Lione, Bibliothèque Municipale, 175; Zurigo, Zentralbibliothek, ms. RP 4 e Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 594).

*Bibliografia:* Andaloro, 1984-85, pp. 84-85; Van Der Heijden, 1996, pp. 49-54; Buhagiar, 2000, pp. 10-11; Van Der Heijden, 2000, pp. 29-37.



20. Mdina (Malta), Museo della Cattedrale, Altare portatile





## 21. Mitria vescovile

*Trogir/Traù (Dalmazia), Tesoro della Cattedrale*

Velluto, seta, argento, miniature, perle, pietre, cristallo di rocca

Misure:

Mitria: 29 x 29 cm

Diametro tondi con miniature: 4 cm

1320 circa

Il prezioso copricapo vescovile, indossato in occasione di funzioni liturgiche solenni, proviene dal Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo ed è ivi esposto nella collezione d'arte sacra allestita presso la sacrestia. La mitria di Trogir è confezionata in velluto rosso; i *tituli* nel mezzo delle facce e la guarnizione intorno all'orlo (*circulo*) sono invece di taffetas, della stessa tinta, ricamato con fili di seta gialla. Il ricamo, presente pure lungo le appendici o *infulae*, costituisce il più arcaico dei procedimenti decorativi per tessuti ed era impiegato in numerosi manufatti destinati a scopi liturgici, sebbene la natura organica e facilmente deteriorabile del materiale non abbia permesso la conservazione di gran parte delle testimonianze. Nel *titolo* al centro della faccia anteriore campeggia la *Vergine col Bambino* entro un'edicola cuspidata, circondata da gemme applicate su castoni d'oro. La sottostante fascia del *circulo* vede invece raffigurati *santi* a mezzobusto entro formelle mistilinee poste su un fondo a tralci vegetali. Completano la decorazione nove gemme romboidali e due tondi con miniature sotto cristallo che ritraggono le immagini di *Cristo* ed il simbolo di *san Luca* incorniciati da piccole pietre preziose. Nella faccia posteriore trova posto la figura nimbata di *Cristo* nel *titolo*, mentre nel *circulo* sono riconoscibili le figure di *Maria*, *san Pietro* e *san Giovanni*; ai lati sono inseriti anche in questo caso due tondi con miniature sotto cristallo con i simboli degli Evangelisti *Marco* e *Matteo* e sei gemme superstiti (le altre tre sono andate perdute). L'originale decorazione è sicuramente frutto del lavoro di artigiani veneziani: in taluni casi venivano applicati pure degli smalti, come attestato nella mitria del Museo Storico Nazionale di Stoccolma (Inv. N. 3920) realizzata per il vescovo Ketil Karlsson Vasa della cattedrale di Linköping tra il 1459-65 e adornata con trentacinque medaglioni a smalto evidentemente anteriori di un paio di secoli (cfr. *Konstens Venedig*, 1962, pp. 27-28 n. 1). Bettini infatti li considerava non solo sicuramente opera di maestri lagunari ma anche “il punto di trapasso [...] tra l'opera veneziana a smalto vero, condotta su modelli bizantini, ma costosissima e quella più economica che la surrogò, dei cristallari, cioè di piccole miniature poste sotto cristallo di rocca per ottenere effetti simili a quelli degli smalti” (Bettini, 1974, p. 83).

Il primo riferimento alla mitria traurina si deve a Durić (1960, p. 145), che riconosce in essa un'opera tipicamente veneziana della fine del XIII o dell'inizio del XIV secolo, alla realizzazione della quale hanno collaborato miniatori, cristallari, orafi e ricamatori. Tra gli anni '60 e '70 se ne occupa pure Bettini che, come anticipato, la pone in relazione con la mitria svedese ed attribuisce i suoi medaglioni in "pseudo smalto"agli ultimi anni del Duecento o ai primi del Trecento(Bettini, 1965, pp. 159-160, 181;1974, p. 83). Hahnloser la data intorno agli anni 1330/40, sulla base dello stile e dell'iconografia, non portando però confronti con altre opere (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 248 n. 540). Degen (2003, p. 526) considera le gradazioni di colore impiegate nelle pergamene affini a quelle della croce di Assisi (cat. 27) e confronta i simboli degli Evangelisti con quelli dell'Evangelario di San Marco (Venezia, Biblioteca Marciana, cl. I, 100) e della Mariegola della Scuola di San Giovanni Evangelista (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, n. 1959.128). Staničić nota una certa affinità tra la fattura e l'iconografia delle miniature traurine e quelle della croce del Museo Capitolare di Atri (cat. 9), realizzata sullo scadere del XIII secolo, sebbene avvenga nel manufatto croato una variazione della gamma cromatica, che va dal rosa con spruzzi di rosso all'azzurro sovrapposti in gradazione. Considerando l'impiego di colori dai toni schiariti, appartenenti al Trecento veneziano, unitamente alle caratteristiche stilistiche dei ricami e alla lavorazione dell'oreficeria e del velluto, la studiosa colloca la mitria tra il 1320 ed il 1350 ed attribuisce i mini ad una bottega veneziana dallo stile vicino a quello del Maestro di Atri, ma attiva certamente in un periodo posteriore (Staničić, 2003-2004, p. 146). All'interno del volume *San Pietro e San Marco. Arte e iconografia in area adriatica*, pubblicato nel 2009, dà una rapida descrizione della mitria Letizia Caselli (2009, p. 226), mentre Doretta Davanzo Poli la data alla prima metà del XIV secolo per la tipologia e la tecnica di ricami e gemme, nonché per le dimensioni ridotte e per le linee spigolose della forma (Davanzo Poli, 2009, pp. 195-196). L'analisi svolta da quest'ultima studiosa sul materiale tessile stabilisce che il velluto ed il taffetas impiegati sono di manifattura veneziana e permette di circoscriverne la datazione al secondo quarto del XIV secolo. Due in particolare sono i confronti con manufatti dello stesso periodo portati a conferma di tale collocazione cronologica: il primo è con uno scomparto di baldacchino dell'Esposizione Permanente d'Arte Sacra a Zara raffigurante *San Cristoforo* entro una formella mistilinea polilobata, di ascendenza giottesca, del tutto simile a quelle della mitria (cfr. I. Petricioli, *Esposizione permanente d'arte sacra a Zara*, catalogo della collezione, StalnaIzložbaCrkveneUmjetnosti Zadar BenediktinkeSveteMarije, Zara 2004, pp. 61-62). Il secondo accostamento è con le bordure laterali dell'*antependium* d'altare con *Madonna in trono con il Bambino, Giovanni*

*Battista e Giovanni Evangelista*, pure a Zara (Petricioli, 2004, p. 62) e databile intorno al quarto decennio del 1300 (cfr. Guarnieri, 2007, pp. 153-201: 175), in cui compare lo stesso motivo a palmetta impiegato nella decorazione delle parti terminali delle *infulae* del nostro copricapo vescovile.

Alcuni elementi utili per precisare ulteriormente la datazione dell'opera si possono trarre dall'esame stilistico delle miniature, restaurate nel 2001 insieme all'intero manufatto presso l'Opificio delle pietre dure di Firenze. La figura di *Cristo*, in particolare, possiede lo stesso trattamento riscontrato nelle miniature del piede della croce di San Candido (cat. 17): la resa dei volti è molto simile, con la bocca pronunciata ed i lineamenti segnati da lumeggiature che, lontane dalla finezza del Maestro di Atri, denotano ormai una maniera più corsiva. Saremmo perciò anche in questo caso intorno al 1320 circa, in analogia con la croce di San Candido e con il gruppo di opere ad essa correlate (croci di Lisbona, Coimbra, Augsburg, Allariz, altare portatile di Malta, cfr. catt. 15, 16, 18, 19, 20), dallo stile un po' dimesso e caratterizzato da una certa ripetitività nella rappresentazione delle figure. Chi interviene alla realizzazione dei medaglioni traurini opera senza dubbio successivamente rispetto al Maestro di Atri, con le cui forme non intercorrono infatti puntuali affinità. Contrariamente a quanto affermato da Staničić (2003-2004, pp. 113-147) ritengo che gli esiti da quest'ultimo raggiunti, conformi all'ondata di cultura filo-paleologa che caratterizza la pittura lagunare sul finire del secolo, siano infatti di ben più alta levatura. Le miniature della mitria sembrano piuttosto in linea con quanto realizzato nel ms. 1601 della Biblioteca Universitaria di Padova (Toniolo, 2012, pp. 151-157), un codice la cui illustrazione deriva da quei Canzonieri tardoduecenteschi di ambito veneziano (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, fr. 854 e fr. 12472; New York, Pierpont Morgan Library, M 819, cfr. Mariani Canova, 2008, pp. 47-76) nei quali si attua un processo di alleggerimento e di semplificazione formale del linguaggio pittorico gaibanesco che per tutta la seconda metà del XIII secolo aveva costituito il principale modello di riferimento. Le tangenze si colgono specialmente nella raffigurazione di *San Bernardo* a f. 97v., i cui tratti del viso risultano quasi sovrapponibili a quelli del *Cristo* della mitria: si vedano ad esempio l'allungamento dell'ovale, le pupille a capocchia di spillo rivolte nella stessa direzione, la bocca ed il naso pronunciati, il contorno marcato delle arcate sopracciliari tramite una linea continua realizzata in biacca ed il colorito roseo e soffuso delle guance. I simboli degli *Evangelisti* posti nei medaglioni del copricapo mostrano inoltre chiare conformità con quelli rappresentati ai ff. 1v e 2r di un portolano custodito nella Biblioteca Nazionale di Vienna (cod. 594). Il codice, che contiene le *Cartae nauticae* di Pietro Vesconte, presenta un'iscrizione che permette di datarlo

al 1318 (“*Petrus Vesconte de Janua fecit ista tabulam anno domini MCCCXVIII*”, ff. 2v-3r, cfr. Hermann, 1928, p. 32 n. 28. Per il gruppo degli atlanti Vesconte rimando inoltre alla tesi di specializzazione di De Marchi, 2011-2012). In particolare il toro simbolo di *San Luca* nell’angolo inferiore sinistro di f. 3r., rappresentato nell’atto di fuoriuscire dalle acque, è reso attraverso un’elegante costruzione del piumaggio alare e presenta la stessa gamma coloristica utilizzata nell’analogo soggetto della mitria, sebbene il maestro attivo nel medaglione dimostri una maggior capacità tecnica nello sfumare il pelo della fiera che nel manoscritto è individuato soltanto da sottilissimi tocchi di biacca. Analogamente si riconoscono strette connessioni tra i due simboli di *San Matteo*, principalmente nelle tonalità cromatiche perfettamente rispondenti che vanno dal rosa caldo del manto in contrasto con il blu della veste e nell’individuazione delle ali con due gradazioni diverse di azzurro intervallate e messe in risalto da una sottile fascia bianca centrale. Per tutte queste ragioni si può definire la datazione della mitria di Traù al 1320 circa, un momento fervido in cui la produzione di miniature destinate ai cristallari si muove verso un rinnovamento della “maniera greca” e a favore di una resa più intima e naturalistica dei personaggi, parallelamente con quanto accade nella coeva pittura e nelle miniature di codici.

*Bibliografia:* Durić, 1960, p. 123, 145; Toesca, 1964, pp. 877-878; Bettini, 1965, pp. 159-160, 181; Idem, 1974, p. 83; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 248 n. 540; Degen, 2003, pp. 523-535 n. 31; Staničić, 2003-2004, pp. 113-147; Caselli, 2009, p. 226; Davanzo Poli, 2009, pp. 190-203; De Marchi, 2011-2012, pp. 78-79, 86; Spiandore, 2012, p. 36; Toniolo, 2012, p. 154; Spiandore, in corso di pubblicazione.



21. Trogir/Traù, Tesoro della Cattedrale, Mitria



## 22. Reliquiario

*Motovun/Montona(Istria), chiesa di Santo Stefano*

Legno, argento, cristallo di rocca, miniature su pergamena, perle

Misure:

Reliquiario: 32,4 x 12,3 cm

Poliedri in cristallo: 1,2-1,9 x 1,7-2,5 cm

Riquadri con miniature e diaspro della base: 7,6 x 4 cm

Riquadri con miniature del tamburo: 2,3-2,5 x 2,8-3,1 cm

Riquadri con diaspro del tamburo: 2,2 x 2,5 cm

Altezza Crocifisso: 7 cm

1325 circa

Nel volume dedicato alla provincia di Pola dell'*Inventario degli oggetti d'arte e di antichità d'Italia* si descrive un "reliquiario in forma di tempietto ottagonale di legno con specchi ogivali di pietre dure alternati ad altri con miniature sotto vetro rappresentanti figure di armigeri. Cupolino anche ottagonale con miniature di armigeri a mezza figura. Su tutte le parti in legno erano un tempo applicate lamine di argento con ornati impressi. Ne restano solo tracce." (Santangelo, 1935, p. 116). Il particolare oggetto si compone di un corpo principale a forma di parallelepipedo su base ottagonale che presenta alle pareti nicchie a tutto sesto contenenti, alternativamente, lastre di diaspro e miniature su pergamena rivestite da lastre di cristallo di rocca (e non vetro, come riportato da Santangelo). Il coperchio, fissato mediante due cerniere metalliche, è decorato ai vertici da otto pomelli di cristallo di rocca intagliati (uno mancante) e fissati tramite chiodi metallici, dei quali due sono andati perduti. Sopra ad esso sta una copertura costituita da un piccolo tamburo a pianta esagonale decorato ai vertici superiori con perline rosse e sormontato da una cupola ellittica. Anche le pareti del tamburo presentano nicchie, questa volta ad arco acuto, occupate alternativamente da lastre in diaspro e da miniature sotto cristallo. Il coronamento è infine formato da un ulteriore pomello di cristallo che raccorda la sommità della cupola al *Crocifisso* metallico dell'apice. L'intera superficie dell'oggetto, che oggi lascia intravedere il corpo ligneo sottostante, doveva essere in origine coperta da lamina d'argento punzonata, come si nota dai frammentari lacerti negli spazi attorno alle miniature più grandi. Le miniature su pergamena, campite su fondo oro, sono incorniciate da file di perle purtroppo in gran parte cadute. Kircheweger suggerisce che la raffigurazione di guerrieri sia probabilmente da intendersi come un riferimento tematico al martirio dei Santi Innocenti (F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 192). Ignorando l'originario contenuto della teca è tuttavia impossibile tentare di stabilire un legame tra le reliquie in essa custodite e la sua decorazione: attualmente è infatti impossibile



effettuare una visione diretta dell'opera che, come mi informa Sandra Čelić Višnjić della Soprintendenza al patrimonio istriano, è ancora in attesa di essere restaurata. Già nell'*Inventario* del 1935 era stato notato il cattivo stato di conservazione dell'oggetto che, pur essendo conservato nell'armadio per le reliquie della chiesa di Santo Stefano, si presentava “guastissimo(sic)” e “bisognoso di un urgente restauro”. Nella stessa sede si registrava inoltre la mancanza di una delle miniature grandi (Santangelo, 1935, p. 116).

L'oggetto è considerato lavoro di arte veneto-bizantina non anteriore al secolo XV nell'*Inventario* più volte citato (Santangelo, 1935, p. 116). L'uso del fondo oro nelle miniature, l'impiego di perline ad ulteriore arricchimento, il rivestimento mediante lastre in cristallo di rocca e l'alternanza con diaspro sono tutte caratteristiche che indicano una chiara origine veneziana del pezzo, per il quale tuttavia una collocazione al XV secolo è decisamente troppo avanzata. Spetta ad Hahnloser il merito di averne anticipato la datazione alla prima metà del XIV secolo, meglio condivisibile, nel suo imponente repertorio aurificiario (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n. 49). Katzenstein (1987, p. 124) comprende le figurazioni dell'oggetto nella serie di prove, destinate sia all'illustrazione libraria che al lavoro di orefici e cristallari, realizzate dall'atelier di miniatori responsabile della decorazione della croce di Assisi (cat. 27) e del Messale marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, lat. III, 111). In particolare confronta gli armigeri istriani con quelli rappresentati nel Proprio dei Santi del Messale ai ff. 152v (*Martirio di San Paolo*) e 153 v (*Martirio di San Giacomo*). Kircheweger, nel catalogo della mostra *Omaggio a San Marco* del 1994, lo colloca entro il primo terzo del XIV secolo, considerando lo stile delle miniature in stretto rapporto con quelle dell'altare portatile al Museo degli Argenti (cat. 24), riferibile secondo Hahnloser al 1320-1330 (F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 192). Regina Degen (2003, p. 497) data l'oggetto tra il 1325 ed il 1340 in analogia al Graduale di San Domenico (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. cl. V, 131) e alla Mariogola della Scuola di San Teodoro (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. cl. IV, 21), opere che ritiene eseguite nel medesimo atelier del Messale marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, lat. III, 111), in cui ancora non si risente del forte influsso bolognese che caratterizzerà invece la decorazione della croce di Assisi (cat. 27). La studiosa tedesca, che ha potuto esaminare dal vivo il reliquiario, cita un restauro a cui esso è stato sottoposto nel 1969 (Degen, 2003, p. 488) e ne descrive un rivestimento in tessuto color rosso rubino posto a protezione del corpo centrale e della copertura, ad esclusione del tamburo esagonale (Degen, 2003, p. 493). La teca porta reliquie, attualmente vuota, doveva a suo parere contenere i sacri frammenti del Santo Sepolcro o dei Santi Innocenti: quest'ultima ipotesi sarebbe confortata dalla forma stessa del manufatto, che richiama quella dei mausolei

o *martiria*, e dalla raffigurazione dei soldati, allusione agli artefici della strage ordinata da Erode (Degen, 2003, p. 489). Bagnarol infine lo ritiene prodotto veneziano databile al primo terzo del XIV secolo (Bagnarol, 2008, p. 37 nota 30) ed accosta l'abbigliamento dei soldati istriani a quello del centurione a fianco di San Giovanni nella *Crocifissione* del Messale di Cividale (Museo Archeologico, ms. LXXXVI, f. 176 v).

La critica recente è dunque concorde nel considerare il pezzo di inizio XIV secolo. Dal punto di vista stilistico, le figure dei combattenti miniate sono dotate di una plasticità che, pur richiamando la tradizione bizantina di stampo paleologo, mostra una nuova attenzione verso la miniatura dell'Oriente crociato e le manifestazioni cortesi di quella avignonese, caratteri che si riscontrano nei codici della tradizione letteraria di Marin Sanudo Torsello esemplati nel primo Trecento dal patrizio veneziano con l'intento di esporre il proprio progetto di una nuova crociata in Terra Santa (Mariani Canova, 2011, pp. 13-43: 17-27). Il confronto più stringente è con la raffigurazione di *Gerusalemme presa dai crociati* a f. 13v. della *Descriptio Terrae Sanctae* (Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 74). Nella miniatura del manoscritto, realizzato e figurato a Venezia all'inizio del XIV secolo (G. Mariani Canova, in *I manoscritti della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova*, 1998, p. XXXII e p. 24 n. 54) e nei guerrieri del reliquiario si avverte uno spirito cavalleresco conforme al clima cortese della miniatura crociata e aggiornato attraverso l'uso di una nuova fluidità lineare e di una sottile animazione plastica (Mariani Canova, 1992, pp. 383-408: 399). Il maestro attivo nelle pergamene di Montona è a mio avviso debitore di quella particolare fase dell'illustrazione di codici veneziana dei primi decenni del Trecento costituita dalla cosiddetta letteratura sanudiana. Lo spirito cavalleresco che traspare dagli armigeri e la fluidità lineare con la quale sono resi sono elementi desunti da questo nuovo genere di miniatura. Rispetto agli artefici delle varie copie del *Liber* di Marin Sanudo, quello attivo nel reliquiario istriano si differenzia per una maggiore qualità: egli riesce infatti a dotare i personaggi di una volumetria più articolata. L'arco di tempo in cui egli si trova ad operare è da collocarsi intorno al 1325, poco prima delle prove più alte della produzione sanudiana, quali il codice 9404-05 alla Bibliothèque Royale di Bruxelles, recentemente avvicinato alla decorazione di un Graduale realizzato per il convento di San Domenico a Venezia, oggi in Biblioteca Correr (ms. Cl. V, 131, cfr. Mariani Canova, 2013, p. 79).

*Bibliografia:* Santangelo, 1935, p. 116; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 94 n. 49; Katzenstein, 1987, pp. 123-124 n. 22; F. Kirchweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, pp.

192-193 n. 76; Degen, 2003, pp. 487-497 n. 27; Bagnarol, 2008, p. 37 nota 30; Spiandore, in corso di pubblicazione.



22. Motovun/Montona, Chiesa di Santo Stefano, Reliquiario



## 23. Croce reliquiario

*Foligno, Museo Diocesano*

Cristallo di rocca, argento dorato, rame dorato, miniature su pergamena, diaspro

Misure:

Croce: 38 x 35 cm

Croce con asta: 62 x 35 cm

Miniature del nodo: 3,5 x 3,5 cm

Comparti in diaspro del nodo: 2,6 x 3 cm circa

1325-1330 circa (con integrazioni successive)

La croce del Museo Capitolare Diocesano di Foligno proviene dal Tesoro della Cattedrale di San Feliciano dell'omonima città, di cui costituisce l'esemplare più antico. Si tratta di una stauroteca o croce reliquiario (contiene infatti al proprio interno una reliquia della Vera Croce) utilizzata come croce d'altare e, in particolari occasioni liturgiche, con funzione processionale. L'oggetto, databile al terzo decennio del Trecento, appare ora integrato con un supporto barocco a forma di nuvola, che reca l'iscrizione *LIGNU(M) S. CRUCIS*, sul quale stanno inginocchiati due putti alati. Dal punto di vista aurificiario è un pezzo molto raffinato, nonostante l'aggiunta seicentesca intervenga a snaturarne l'originarietà e ad alterarne la lettura d'insieme. Gli assi della croce sono in cristallo di rocca e presentano alle loro estremità un profilo "a zampa" che conferma una datazione verso il 1320 (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 128). Il montante superiore presenta una placchetta metallica su cui è incisa la scritta *INRI*, frutto di restauro antico conseguente alla frattura del cristallo; il braccio inferiore è pure integrato nella parte terminale gigliata con una cornice metallica a giorno che lascia intravedere la lastra di cristallo sottostante. Nel punto d'incrocio dei due assi si trova la tabella centrale quadrata in argento dorato bordata da tre cornici: la più interna dentellata, la centrale scanalata e la più esterna a cordone ritorto. Sul *recto* della placca è applicata una microscultura raffigurante *Cristo Crocifisso* realizzata a fusione, sul *verso* una piccola teca portareliquia in forma di croce con terminazioni gigliate, su cui si trova un'altra immagine di *Cristo crocifisso*. Quattro innesti in argento dorato, caratterizzati dalla stessa incorniciatura composita del nucleo centrale, ricordano quest'ultimo agli assi in cristallo. La peculiarità dell'esemplare è costituita dal fatto che le miniature sotto cristallo sono inserite, alternate a piccole placche triangolari di diaspro, nel solo nodo di sostegno di forma poligonale. Il caso è singolare: le prime croci in cristallo di rocca con miniature erano infatti caratterizzate da una maggiore ricchezza decorativa; con il consolidarsi della produzione le miniature subirono nel corso del Trecento un processo di riduzione, finendo per essere collocate nella maggior parte

dei casi in un'unica tabella centrale (cfr. catt. 15, 16, 17, 18, 27, 28). In questo caso lo spazio per la decorazione miniata è ancor più esiguo, perciò sono raffigurati unicamente i simboli dei quattro *Evangelisti*, campiti su fondo oro e incorniciati da un motivo metallico cordonato (è anche possibile che in origine la teca principale fosse decorata con miniature, successivamente sostituite dalle microfusioni che oggi vediamo).

Collazionando i tre inventari principali della cattedrale di Foligno, risalenti al 1442, 1476 e 1525, Santanicchia (2010-2011, pp. 125-126) identifica la croce in esame nelle seguenti descrizioni: “*Item alia crux (parva depennato) de cristaldo cum argento in centro cum crucifixo in pomo sic*” (Foligno, Archivio Capitolare, ms. B. 70, Inventario del 1442, f. 390r); “*Item alia crux parva cristallina fulcita de argento deaurato cum pomo argenti deaurati cum figuris quattuor evangelistorum et cum pede argenti*” (Foligno, Archivio Capitolare, ms. B. 70, Inventario del 1476, f. 295r) e “*Item una altra croce piccola de cristallo finita de argento dorato con pomo de argento con figure de quattro evangeliste in qua est lignum sancte crucis*” (Foligno, Archivio Capitolare, ms. B. 70, Inventario del 1525, f. 304r).

L'opera è pubblicata da Pulignani nel 1907 (pp. 87, 109), accompagnata da una piccola illustrazione, e successivamente menzionata da Toesca nel volume del 1951 (p. 841 n. 49), dove viene compresa nella categoria di oggetti veneziani in cristallo con miniature. In occasione della *Mostra storica nazionale della miniatura* del 1953 a Roma Muzzioli la ritiene di XIII secolo (Muzzioli, 1953, p. 471), ma essa è da credere piuttosto già del Trecento anche per lo stile delle miniature, come propone Moretti nella scheda del catalogo *Venezia e Bisanzio* del 1974 (L. Moretti, in *Venezia e Bisanzio*, 1974, n. 84). Hahnloser la cita velocemente nel saggio del 1973, dove si limita ad inquadrarla dal punto di vista formale nella tipologia della “*Tatzenkreuz*”, così come le croci di San Candido (cat. 17), Assisi (cat. 27) ed Arezzo (Hahnloser, 1973, p. 157), e a definirne le miniature opera veneziana del Trecento. Nel *Corpus* del 1985 si fornisce una descrizione più dettagliata dell'oggetto, concludendo per una datazione entro il primo quarto del XIV secolo sulla base dell'intaglio del cristallo. Katzenstein (1987, p. 116) riporta le valutazioni dello studioso tedesco e confronta il volto dell'angelo, simbolo di *San Matteo*, con lo stile della croce di Assisi (cat. 27) e del maestro principale attivo nel Messale marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. III, 111). Collareta osserva che il Cristo folignate deriva da quello della cosiddetta “*Croce dei principi*” del Tesoro del Duomo di Gorizia, per il quale ritiene che l'effigie tombale del 1318 di Marco Romano in San Simeone Grande a Venezia possa costituire un illustre precedente espressivo (Collareta, 1996, p. 110). L'esemplare di Gorizia è collocato dallo studioso fra terzo e quarto decennio del XIV secolo, in parallelo con la croce di Assisi (cat. 27). La sua esecuzione è

posta successivamente a quella della croce del duomo di Padova (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n.136; R. Barison, in *Omaggio a San Marco*, 1994, n. 114) ma prima del pezzo folignate (Collareta, 1996, p. 109), le cui miniature “tornano con quelle del Messale marciano, ragionevolmente datato sul 1345” (Collareta, 2003, p. 507). Regina Degen (2003, pp. 277-278) riporta l’opinione di Bettini (1968, p. 113) e concorda con il grande storico dell’arte nel considerare la croce realizzata tra il 1320 ed il 1350. Le figure del nodo sono a suo avviso più piene rispetto a quelle dell’altare di Palazzo Pitti (cat. 24) e guardano a quelle della croce di Assisi (cat. 27), sebbene non presentino il medesimo verdaccio degli incarnati e non risentano di quell’influsso giottesco che contraddistingue invece l’oggetto della famosa Basilica umbra. Considera infine elementi aggiunti in epoca posteriore non solo il piede barocco, ma anche la teca portareliquie del *verso* (Degen, 2003, p. 278). Nel 2008 la croce è esposta alla mostra *Segni di croce* organizzata dal Museo Capitolare Diocesano di Foligno. Nel catalogo Giordana Benazzi collega l’esemplare in esame con il gruppo di croci di ambito veneziano studiate in occasione della mostra *Omaggio a San Marco* del 1994 (Crocì di Atri, Pisa, Lisbona, Coimbra e San Candido, cfr. catt. 9, 10, 15, 16, 17). Continua ipotizzando che la presenza di un tale manufatto a Foligno si può spiegare con la vocazione “adriatica” della città, da sempre aperta al contatto con le Marche, con Venezia e con la Dalmazia anche per motivi di viabilità e di commerci (Benazzi, 2008, pp. 13-14). Osserva inoltre la minore ricchezza del pezzo folignate rispetto al resto del gruppo, per l’utilizzo di rame dorato e la presenza di un numero inferiore di miniature (limitate, come abbiamo visto, ai soli simboli degli *Evangelisti* nel nodo). Il profilo dei bracci in cristallo e della teca con la reliquia porta, secondo la studiosa, ad una datazione ormai già dentro il XIV secolo. Anche la postura eretta ed il modellato morbido del ventre e del volto del *Cristo crocifisso* scolpito sul *recto* rientrano in una concezione naturalistica della rappresentazione in atto all’inizio del Trecento; il *Cristo* della piccola stauroteca sul *verso* è invece considerato più arcaizzante, ma la studiosa giustifica l’approssimazione del modellato con le dimensioni molto ridotte. Conclude infine soffermandosi rapidamente sulle miniature, che rientrerebbero a sua detta nel gruppo di quelle presenti nella croce di Assisi (cat. 27). Santanicchia sottolinea la fortuna commerciale degli oggetti in cristallo a Foligno ed il ruolo svolto dalla città come sede di distribuzione delle merci provenienti dall’Adriatico fin dal XIV secolo (Santanicchia, 2010-2011, p. 128). Ritene inoltre che l’arrivo del prezioso manufatto sia da collocare nel periodo in cui era vescovo Paolo Trinci (1326-1363), legato all’ordine francescano ed in particolare alla corrente degli spirituali (Santanicchia, 2010-2011, p. 124), senza però darne giustificazione. Osserva poi che, sebbene il pezzo trovi riferimenti precisi con oggetti del secondo quarto del

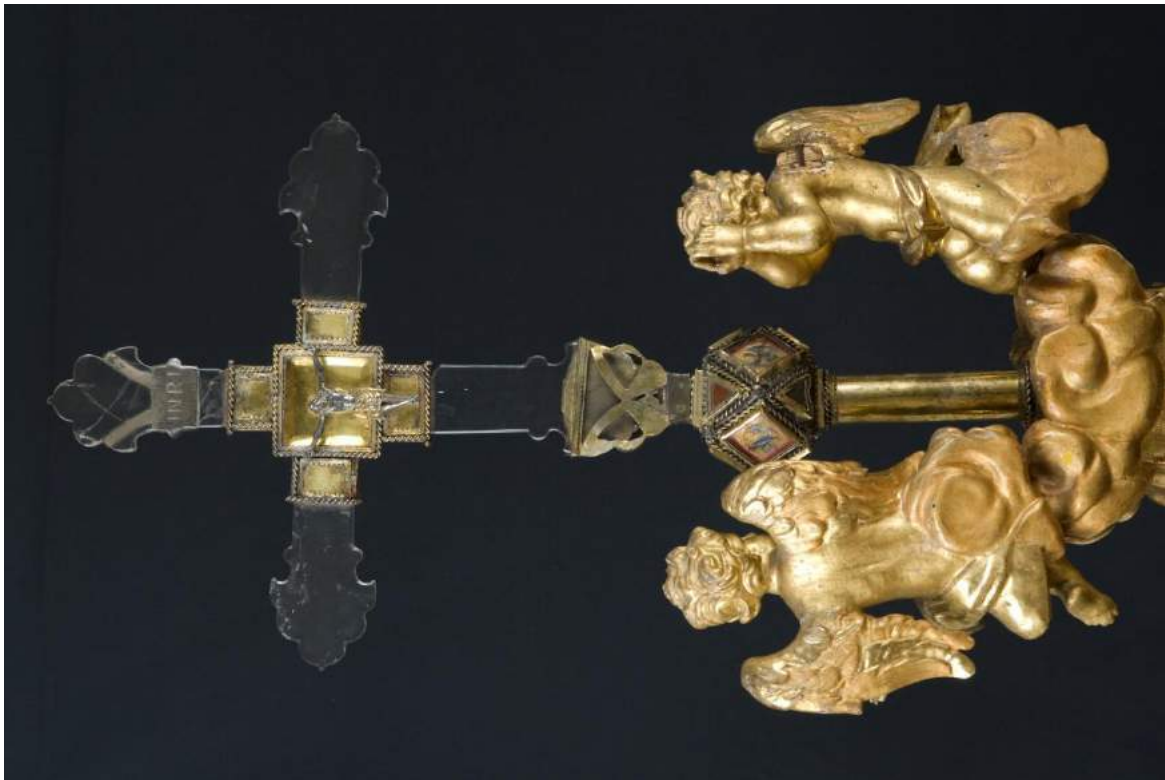


secolo, sia le miniature che le sculture sono da collocare in una fase più avanzata della croce assiate (cat. 27), ben dentro agli anni quaranta (Santanicchia, 2010-2011, p. 135). In particolare si sofferma sull'esame delle parti scultoree precisando che la figura di *Cristo* della teca portareliquia ripete in scala molto ridotta il tipo di crocifisso comune nelle botteghe orafe senesi esemplato sul modello di Giovanni Pisano (Santanicchia, 2010-2011, p. 135). Il *Crocifisso del recto*, giustamente descritto come “una scultura dal piglio monumentale, anche se di proporzioni minime” (Santanicchia, 2010-2011, p. 135), è invece dotato di una forza plastica e di un respiro classico che lo inducono a cercare i modelli di riferimento in direzione toscana, verso Andrea e Nino Pisano. Ne ricava una datazione alla seconda metà degli anni quaranta (Santanicchia, 2010-2011, p. 137), che estende pure alla decorazione miniata, considerata parte di un progetto unitario.

In realtà l'analisi dello stile delle miniature, come già profilato (Spiandore, 2012, pp. 40-42), permette di anticipare la collocazione cronologica proposta dallo studioso perugino e di vederle in maniera autonoma rispetto alle prove della croce assiate (cat. 27), cui parte della critica le aveva accostate. Il confronto più evidente è quello con i simboli degli *Evangelisti* dell'altare portatile fiorentino (cat. 24) databili ai secondi anni Venti del Trecento. Osservando ad esempio le due raffigurazioni di *san Marco* si vede in entrambi i casi una pennellata sciolta, sicura e di buona qualità. Il maestro della croce di Foligno aveva ben presente quella corrente di semplificazione del linguaggio del Maestro del Gaibana che contraddistinse i Canzonieri veneziani di fine Duecento e che perdura con un'accezione del tutto originale nelle *Cartae Nauticae* di Pietro Vesconte. In particolare i simboli degli *Evangelisti* rappresentati agli angoli del *Calendario astronomico di forma circolare* inserito nell'atlante Correr (Venezia, Museo Correr, Port. 28) presentano il medesimo espediente del fitto tratteggio ravvicinato per rendere mosso il manto delle fiere. Nonostante il cattivo stato di conservazione della tavola, è possibile riscontrare le stesse pennellate rapide e compendiarie che rendono la figurazione piatta e bidimensionale. Attingendo dalla medesima cultura figurativa, i due maestri attivi alla decorazione dell'altare fiorentino e della croce folignate raggiungono esiti affini ma non identici per il diverso livello di qualità che li contraddistingue: il primo si sofferma infatti minutamente sulla descrizione di ogni singola ciocca, mentre il secondo possiede un tratto più impacciato e corsivo e riduce ai minimi termini la resa della criniera del leone individuandola con una semplice serie di trattini paralleli. Le ali dei leoni alati sono però dipinte in maniera pregevole in entrambi i casi, ragion per cui si può ipotizzare che non siano trascorsi molti anni tra l'esecuzione dei due pezzi e che pure la croce sia stata realizzata sul finire del terzo decennio del XIV secolo.

*Bibliografia:* Faloci Pulignani, 1907, pp. 87, 109; Toesca, 1951, p. 842 n. 49; G. Muzzioli, in *Mostra storica nazionale della miniatura*, 1953, p. 471 n. 4; Bettini, 1968, p. 113; Hahnloser, 1973, p. 157; L. Moretti, in *Venezia e Bisanzio*, 1974, n. 84; Andaloro, 1985, p. 86; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 128 n. 146; Katzenstein, 1987, p. 116 n. 18; Collareta, 1996, p. 110; Idem, 2003, p. 507; Degen, 2003, pp. 270-278 n. 6; Benazzi, 2008, pp. 13-14; Santanicchia, 2010-2011, pp. 125-137; Spiandore, 2012, pp. 40-42.





23. Foligno, Museo Capitolare, Croce reliquiario, *recto* e *verso*



## 24. Altare portatile

Firenze, Museo degli Argenti (Inv. N. 132)

Legno, argento dorato, diaspro, madreperla, miniature su pergamena, cristallo di rocca

Misure:

Altare: 35 x 34 x 5,2 cm

Pietra d'altare in diaspro: 11,5 x 10,3 x 1 cm

Strisce in diaspro: 4,5 x 16 cm

Riquadri in diaspro: 4,5 x 4 cm

Diametro tondi in diaspro: 1,8 cm

Rombi in madreperla: 2,5 x 4 cm

2 x 2 cm

Miniature con *Sante*: 2,8 x 3 cm

Miniature degli *Evangelisti*: 4,5 x 4,5 cm

Miniature della *Crocifissione* e della *Vergine*: 8 x 4 cm

1325-1330 circa

Il piccolo oggetto di Palazzo Pitti doveva in origine servire per la devozione privata del committente come altare portatile, ovvero come pietra d'altare consacrata posta su un arredo mobile orizzontale. La pietra sacra è qui costituita dal riquadro centrale in diaspro rosso, percorso da venature biancastre e circondato da una decorazione che si estende su tre cornici. La più interna di esse avvolge otto tondi e quattro rombi di diaspro rosso e scuro inseriti entro tasselli di madreperla, mentre agli angoli si trovano quattro piccole miniature quadrate ricoperte da cristallo di rocca che raffigurano figure di *Sante* a mezzobusto, riconoscibili grazie alle iscrizioni (*S. Lucia, S. Caterina, S. Elena e S. Agnese*). Quella centrale, più larga, è costituita da sei comparti di diaspro rosso, di diversa grandezza, alternati a miniature sotto cristallo che rappresentano agli angoli i simboli dei quattro *Evangelisti*, in alto la *Crocifissione* ed in basso la *Vergine col Bambino tra San Pietro e San Paolo*. Nella cornice più esterna, infine, si susseguono rombi alternativamente di diaspro e di madreperla, mentre agli angoli si trovano quattro piccoli riquadri sempre in madreperla.

Lo stato di conservazione in seguito al restauro del 1979 (Degen, 2003, p. 394) è abbastanza buono: le miniature sono tutte ben leggibili (nonostante scheggiature e graffi presenti in alcune lastre di cristallo, come ad esempio quelle che ricoprono la *Vergine col Bambino tra i santi Pietro e Paolo*, il simbolo di *Matteo* e la figura di *santa Caterina*); ciò che appare maggiormente rovinato è il rivestimento in lamina d'argento dorato e il riquadro centrale in diaspro, forato e strisciato. Secondo la descrizione fornita da Regina Degen (2003, p. 393), l'altare presenterebbe degli incavi per reliquie posti lungo l'estremità inferiore, oggi non visibili, e sarebbe rivestito posteriormente da un tessuto di seta a strisce rosse, verdi e dorate che Hahnloser ritiene di origine cinese (Hahnloser, 1956, p. 158). Purtroppo durante lo studio

diretto dell'opera non è stato possibile visionare il retro e verificare quanto affermato dagli studiosi tedeschi, pertanto la questione rimane per il momento sospesa e in attesa di essere approfondita in futuro.

Nessun dato certo è emerso dalla ricerca riguardo la provenienza dell'altare. E'probabile che esso provenga dal Tesoro dei Medici, nucleo fondamentale della raccolta fiorentina. La famosa collezione, che ebbe inizio con Cosimo il Vecchio, fu notevolmente incrementata dall'erede Piero e successivamente sviluppata dal figlio Lorenzo il Magnifico. Gli inventari (*Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, 1992; *Inventari medicei, 1417-1465*, 1996) parlano di una cospicua raccolta di gioielli, cammei, vasi antichi ed altri oggetti in pietre dure che attestano l'importanza assunta da queste ultime nei tesori medicei. Pezzi con rari minerali arrivavano a Firenze da Roma, da Costantinopoli e dall'Oriente attraverso Venezia ed il proprio mercato antiquario (*Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei 1537-1610*, 1980, p. 237). Secondo Hahnloser (1959, p. 137) l'altare sarebbe arrivato a Firenze già all'epoca di Cosimo il Vecchio (1389-1464); Morassi (1963, p. 11) lo identifica, a mio avviso plausibilmente, con la “*tavolecta di pietra fine con reliquie*” citata alla voce “*Gioie e simile cose*” dell'inventario fatto redigere tra 1456 e 1463 da Piero di Cosimo (Firenze, Archivio di Stato, Filza CLXII, Mediceo avanti Principato, Piero di Cosimo: cfr. *Inventari medicei, 1417-1465*, a cura di M. Spallanzani, Firenze 1996, p. 93). Piacenti Aschengreen sembra non accogliere la proposta e sottintende una provenienza fiorentina al secolo XVI. L'altare farebbe parte della collezione di lavori in pietre dure citati negli elenchi del Cinquecento, certamente nel primo inventario della Tribuna del 1589 (Piacenti Aschengreen, 1968, p. 131), ma quanto elencato e sommariamente descritto negli inventari non le permette di esprimere un giudizio sicuro.

L'oggetto è reso noto in letteratura da Toesca, che prima considera le miniature di stile bolognese tardoduecentesco (Toesca, 1927, p. 1148), salvo poi dichiararle assai prossime a quelle del dittico di Berna (cat. 8), ovvero prodotto veneziano realizzato alla fine del XIII secolo (Toesca, 1951, p. 18). Anche Muzzioli nel catalogo della *Mostra storica nazionale della miniatura* del 1953 riporta il confronto di Toesca con il celebre dittico svizzero e data l'altare genericamente al XIII secolo (Muzzioli, 1953, p. 470). L'opera viene esposta a Stoccolma nel 1962 alla mostra *Konstens Venedig*: nella breve scheda inserita nel catalogo approntato per tale occasione il riferimento cronologico è al 1300 circa (P. Grate, in *Konstens Venedig*, 1962, p. 28 n. 2). Bettini nel 1968 ritiene l'altare posteriore ad opere di fine Duecento quali le croci di Atri (cat. 9) e Pisa (cat. 10), rilevando in esso evidenti richiami al particolare goticismo pittorico bolognese di inizio Trecento e portando un confronto preciso

con i simboli degli Evangelisti di un portolano (codice 594) della Biblioteca Nazionale di Vienna, datato 1318. Moretti nel 1974, all'interno del catalogo della mostra *Venezia e Bisanzio*, ritiene pure troppo precoce la datazione del Toesca ed è in linea con Bettini nell'osservare che il miniatore dell'altare è informato della maniera bolognese diffusa tra la fine del Duecento ed il principio del Trecento. Considera infatti probabile che l'altare risalga al terzo decennio circa del XIV secolo (L. Moretti, in *Venezia e Bisanzio*, 1974, n. 80). Andaloro (1985, pp. 83-84) lo considera un lavoro eccezionalmente raffinato per l'uso di marmi accuratamente scelti in base alle loro venature e per la severa, ma elegante, impaginazione decorativa di miniature sotto cristallo e lamine sbalzate. Cronologicamente, la studiosa osserva lo scarto stilistico con prodotti precedenti di qualche decennio, quali i dittici di Chilandar (cat. 6) e Berna (cat. 8), ed opta per una datazione ai primi decenni del Trecento. Hahnloser nel 1985 inserisce l'oggetto nel gruppo di prove veneziane eseguite tra il tardo XIII e la prima metà del XIV secolo, di cui il maggior rappresentante è il dittico di Berna (cat. 8). Caratteristiche comuni sono le miniature campite su fondo oro, impreziosite da perline, ricoperte da sottili lastre di cristallo ed alternate a placche di diaspro. Nota distintiva è invece l'uso della madreperla nell'oggetto fiorentino, che lo studioso tedesco colloca tra il 1320 ed il 1330 (Hahnloser, Brugger-Koch, p. 81 n. 10). Katzenstein (1987, pp. 109-111) confronta la *Crocifissione* fiorentina con le miniature della croce di Assisi (cat. 27) per le proporzioni delle figure, per il ricadere del panneggio e per la resa del legno della croce: caratteristiche che si riscontrano pure nelle pergamene inserite nelle croci di Erfurt (cat. 29) e di Tongeren (cat. 28). In quest'ultima, peraltro, il corpo di Cristo presenta un'analoga curvatura ad angolo del costato. Le figure di *Pietro* e *Paolo* dell'altare sono rapportati ai santi nel piede della croce assisiata (cat. 27), mentre i simboli degli *Evangelisti* sono a suo dire identici a quelli posti a f. 40v. dell'Evangelario marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. I, 100). La studiosa nota infine che l'inusuale resa dei nimbi attraverso due righe di contorno compare pure nel Messale marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. III, 111) ed azzarda una proposta forse un po' troppo speculativa per la possibile committenza dell'altare. Osservando l'esclusiva rappresentazione di sante femminili, suggerisce che potesse trattarsi di una donna e probabilmente una certa Agnese. Ritiene infatti che per *Lucia*, *Caterina* ed *Elena* il culto a Venezia nel Trecento fosse abbastanza attestato da giustificare la loro effigie, mentre altrettanto non si può dire per la figura di Agnese. Ipotizza dunque che potesse trattarsi della sorella di Andrea Dandolo, suora presso il convento di San Giovanni Evangelista a Torcello (Da Mosto, 1977, p. 112) ricordata dal fratello nel proprio testamento (Lazzarini, 1904, p. 144). Da ultima Regina Degen (2003, p. 415) è concorde con Bettini nel notare un certo



influsso della miniatura felsinea e distingue nell'oggetto fiorentino le mani di tre diversi miniatori: alla prima attribuisce la scena della *Crocifissione* e i due *santi* (*Pietro e Paolo*) che fiancheggiano la Vergine; alla seconda spetterebbe la realizzazione della *Vergine* e delle quattro *sante*; l'ultima è infine responsabile dei quattro simboli degli *Evangelisti*. In analogia agli esiti della croce di Erfurt (cat. 29), data infine l'opera ad inizio Trecento (Degen, 2003, p. 416).

Una collocazione cronologica agli anni Venti del XIV secolo, proposta da parte della critica, può essere in questa sede avvalorata, e precisata alla seconda parte del decennio, da un'analisi iconografica e stilistica delle miniature che ho già avuto modo di presentare (Spiandore, 2012, pp. 37-40). Nella *Crocifissione* dell'altare, Cristo è rappresentato secondo il tipo del *Crocifisso gotico doloroso*. Questo modello iconografico, che esalta il dolore ed insieme l'umanità di Cristo, è di origine nordica ma ebbe una certa diffusione in pittura a Venezia nei primi decenni del Trecento (Poletto, 2009-2010, p. 72). È presente ad esempio nella *Crocifissione* realizzata dal Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324 oggi nella chiesa serbo-ortodossa di Spalato (per la quale rimando a Guarnieri, 2007, pp. 153-201: 165-166), in due dossali conservati al Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst di Berlino e al museo Correr di Venezia (Inv. Cl. I n. 381) attribuiti da Valeria Poletto al Maestro dei dossali veneziani (Poletto, 2009-2010, pp. 69-72) e in una croce opistografa sempre al Correr (Inv. Cl. I nn. 1891 e 1891 bis, cfr. L. Moretti, in *Venezia e Bisanzio*, 1974, n. 106). Nel *recto* di quest'ultima croce, in particolare, la scena è descritta realisticamente, sebbene privata di alcuni dei dettagli più cruenti che facevano parte della cultura figurativa oltremontana (De Francovich, 1938, pp. 143-261). Come nell'altare di Firenze, Cristo ha le braccia allungate ed intensione, con la muscolatura resa in evidenza mediante sottilissimi tratteggi. La testa è leggermente reclinata, il ventre contratto e dal costato sporgente esce un violento fiotto di sangue. Le fitte lumeggiature sono ancora un retaggio tardoduecentesco, mentre il perizoma trasparente è reso con pennellate fluide che rivelano la volumetria degli arti sottostanti. Le due opere sono iconograficamente molto vicine e non vanno collocate oltre gli anni Venti del Trecento: la loro realizzazione infatti ben si spiega nel variegato panorama artistico dei primi decenni del secolo, che vede esempi improntati sulla tradizione duecentesca uniti a suggestioni giottesche e d'Oltralpe. Negli anni successivi dominerà invece il linguaggio maturo del Maestro dell'Incoronazione della Vergine del 1324, contraddistinto da un progressivo addolcimento dei tratti dovuto probabilmente alla vicinanza con Paolo Veneziano (Guarnieri, 2007, pp. 153-177; Poletto, 2009-2010, p. 75). Dal punto di vista stilistico, le figure che animano la *Crocifissione* dell'altare sono rese in maniera energica ed espressiva: i

manti della Vergine e delle pie donne sono bordati da sottili linee di biacca dal profilo spezzato tracciate nervosamente ed i personaggi alla sinistra di Cristo comunicano tra loro con sguardi e gesti suggerendo un'atmosfera di brio narrativo. Tale vivacità di racconto aveva contraddistinto la miniatura lagunare già a partire dai primi anni del Trecento, quando cominciava a diffondersi la produzione letteraria del colto patrizio veneziano Marino Sanudo Torsello. Gli esemplari miniati dei suoi scritti, sparsi in diverse biblioteche d'Europa, erano corredati da rappresentazioni condotte con ritmo disinvolto che illustravano il suo progetto di una nuova crociata in Terra Santa e gli interessi storici e scientifici suoi e della sua cerchia di uomini. Tra costoro vi era pure il geografo Pietro Vesconte, cui sono attribuiti alcuni atlanti ornati con simboli degli *Evangelisti* e *santi* (cfr. De Marchi, 2011-2012). Le figure dell'atlante Vesconte al Correr, in particolare quelle dipinte agli angoli della carta nautica del *Mar Nero*, *Mardi Azov e Mar di Marmara* (Venezia, Biblioteca Correr, Port. 28) datata 1318, mostrano alcune semplificazioni adottate anche dal miniatore del nostro altare. Mi riferisco alle arcate sopracciliari molto marcate, alle pupille a capocchia di spillo rivolte verso lo stesso lato, alle guance segnate da una macchia rossastra e al naso e alla bocca pronunciati. Questi caratteri definiscono anche il *san Matteo* di Firenze nel quale, oltre alla medesima vivacità espressiva, si riscontra un finissimo tratteggio che annulla l'effetto plastico della figura. Nonostante le affinità con il portolano Correr, la decorazione dell'altare fa trasparire un grado di raffinatezza leggermente superiore orientandosi verso una resa più animatamente pittorica e pateticamente espressiva dei personaggi. Questi elementi di novità sono ripresi e sviluppati, con ben più alta capacità tecnica, in un importante codice del primo Trecento veneziano, il Graduale per il convento di San Domenico di Castello a Venezia (Biblioteca Correr, Cl. V 131) che in base a considerazioni liturgiche si può datare intorno alla metà del terzo decennio (Mariani Canova, 1978, p. 25). Come nota Sara Degan, nelle raffigurazioni della prima sezione del corale (ff. 1r-60v) interviene una personalità protagonista della cultura pittorica che prepara l'arte di Paolo Veneziano, vicina al Maestro del trittico di Santa Chiara del Museo Civico di Trieste (Degan, 2006-2007, p. 80). La *Pentecoste* inserita nell'iniziale istoriata *S* a f. 59r dimostra il bizantinismo di stampo paleologo, che traspare dalle preziose lumeggiature delle vesti, con un tentativo di traduzione delle novità giottesche visibile nella nuova articolazione spaziale della scena. La profondità è suggerita non solo dalla disposizione degli Apostoli su diversi piani prospettici, ma anche e soprattutto dal complesso edificio architettonico posto sullo sfondo che presenta una trifora trilobata di gusto gotico al centro e ai lati due torrette a tetti spioventi con arcate a tutto sesto. Accostando la figura di *santa Lucia* dell'altare di Firenze con la *Vergine* della *Pentecoste* del Graduale si osserva una certa conformità tra le due per la

brillante qualità cromatica e la simile resa dei volti, sebbene sia chiaramente visibile la più coerente volumetria dei panneggi del Graduale rispetto al piatto manto blu della figura dell'altare. Dai confronti proposti si può perciò ipotizzare che l'artefice della decorazione del pezzo al Museo degli Argenti operi in un periodo di poco successivo alla realizzazione dei portolani Vesconte (1318-1321), dalla cui figurazione sintetica sembra attingere, introducendo però un piglio narrativo originale che in essi manca. La sua attività dovette svolgersi, a mio avviso, nella seconda fase del terzo decennio del Trecento.

*Bibliografia:* Toesca, 1927, p. 1148; Volbach, 1947, p. 92; Toesca, 1951, p. 18; G. Muzzioli, in *Mostra storica nazionale della miniatura*, 1953, p. 470; Hahnloser, 1956, p. 158; Idem, 1959, p. 137; P. Grate, in *Konstens Venedig*, 1962, p. 28 n. 2; Nordenfalk, 1962, p. 28; Morassi, 1963, p. 11; Bettini, 1968, p. 111; Piacenti Aschengreen, 1968, p. 131 e p. 144 n. 310; L. Moretti, in *Venezia e Bisanzio*, 1974, n. 80; Andaloro, 1985, pp. 83-84; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 81 n. 10; Katzenstein, 1987, pp. 109-111 n. 13; Degen, 2003, pp. 393-416 n. 19; Poletto, 2009-2010, p. 72; Spiandore, 2012, pp. 37-40.



24. Firenze, Museo degli Argenti, Altare portatile



## 27. Due ante di trittico

*Londra, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 143-1869 (in deposito)*

Legno dipinto, cristallo di rocca, miniatura su pergamena, cuoio, vetro smaltato

Misure:

Dittico: 24,2 x 26,3 cm

Riquadri con miniature anta sinistra:

Frontone: 5,8 x 7,9 cm

Riquadro centrale: 5 x 7,4 cm

Riquadro inferiore: 5,35 x 7,5 cm

Riquadri con miniature anta destra:

Frontone: 5,6-5,8 x 7,8 cm

Riquadro centrale: 5,15 x 7,6 cm

Riquadro inferiore: 5 x 7,6 cm

1330 circa

I due sportelli, appartenenti a quello che doveva essere un trittico portatile, entrano nelle collezioni del Victoria & Albert Museum nel 1868, acquistati per 12 £ dal pittore W. M. Spence a Firenze (Kauffman, 1973, p. 291). La qualità della decorazione miniata fa supporre che il trittico originario fosse un bell'esempio di quella categoria di prodotti destinati alla devozione privata caratterizzati da piccole dimensioni, in quanto dovevano essere facilmente trasportabili da un posto all'altro. L'oggetto si compone di due pannelli affiancati e congiunti mediante un paio di cerniere metalliche. Le ante sono entrambe di forma rettangolare e terminano in un frontone triangolare alla sommità; la loro struttura è realizzata interamente in legno ed impreziosita dalla presenza di sei miniature sotto cristallo di rocca. Esse sono incastonate nella parte centrale degli sportelli e contornate da un fregio dipinto con motivi fogliacei che corre lungo tutta la cornice: secondo Hahnloser (1985, p. 87) e Katzenstein (1987, p. 123) quest'ultimo sarebbe un'aggiunta del XV secolo; Colding (1953, p. 46) lo descrive come uno strato di gesso decorato con arabeschi di colore rosso (nell'anta di sinistra) e verde scuro (anta di destra), senza esprimersi sulla datazione. Molto probabilmente si tratta di un aggiustamento apportato in una data non specificata in sostituzione della decorazione originaria che doveva prevedere, come nei dittici duecenteschi esaminati nella prima parte del catalogo (catt. 2, 5, 6, 8), una lamina metallica lavorata a sbalzo o a filigrana. Bettini (1968, p. 117) in particolare ritiene che il disegno attuale ricalchi la traccia della filigrana che un tempo doveva rivestire l'intera cornice in maniera analoga, benché più semplice, a quanto si vede nei dittici del monastero di Chilandar (cat. 6) e di Berna (cat. 8). L'oggetto che probabilmente si avvicina di più per tipo di decorazione a come doveva presentarsi inizialmente il trittico è il dittico del monastero di San Paolo al monte Athos (cat. 2) con le sue strisce in argento lavorate a filigrana e con poche pietre preziose montate a *griffes* negli spazi vuoti tra una

miniatura e l'altra. Gli incavi ovali presenti in alcuni punti del fregio dei due sportelli di Londra dovevano essere infatti decorati con pietre semi-preziose o con paste vitree, come suggerisce Hahnloser (1985, p. 87). Il lato posteriore dell'oggetto è ricoperto da uno strato di cuoio stampigliato con motivi floreali ed era in origine decorato con 19 paste vitree di colore blu e azzurro disposte a croce su ogni anta, oggi se ne conservano in tutto solo 18.

Le miniature, protette da sottili lastrine in cristallo di rocca, sono dipinte su pergamena con colori vividi e sgargianti ed incorniciate da una spessa linea di contorno rossa. Questa presenta nella parte rivolta all'interno una serie di puntini bianchi dipinti, come nota Katzenstein (1987, p. 123), ad imitazione delle preziose perline che decoravano gli oggetti più importanti della serie. Le scene raffigurate riguardano la *Vita di Cristo*: il *Cristo deriso* e la *Flagellazione* si trovano nei riquadri rettangolari superiori una di fianco all'altra, mentre in basso si svolgono la *Deposizione* a sinistra e il *Compianto sul Cristo morto* a destra (quest'ultima scena è anche la più rovinata: l'umidità ha corrotto nel tempo la pergamena provocando la creazione di un pulviscolo che ha offuscato la superficie interna del cristallo e alterato i colori della miniatura). Nei timpani triangolari alla sommità stanno infine le scene dell'*Ascensione* e della *Pentecoste*.

Colding (1953, p. 46) è il primo a ritenere che l'oggetto fosse stato in origine ideato come un trittico, di cui quelle rimaste sono le ante destra e centrale. In effetti sulla cornice esterna dell'attuale anta di sinistra sono presenti dei fori e un piccolo residuo di filo metallico che fa pensare alla presenza di un'ulteriore anta laterale alla sua sinistra. Inoltre, la mancanza della *Crocifissione* nel ciclo miniato dell'oggetto lo rende incompleto e lascia intuire la collocazione di una terza anta, simmetrica alle due conservatesi, con tre scene che andavano a completare la raffigurazione della *Passione di Cristo*. La proposta di Colding è accettata e ripresa da Staub (1998, pp. 56-59) e da Degen (2003, pp. 470-471), che arrivano alle medesime conclusioni. Secondo la loro ricostruzione, condivisibile anche dal punto di vista di chi scrive, il programma iconografico originario doveva comprendere la *Cattura di Cristo* nello sportello di sinistra, continuava con il *Cristo deriso* nella parte centrale e la *Flagellazione* alla sua destra per poi scendere nella fascia inferiore dell'anta di sinistra dove doveva trovare posto la *Crocifissione*, seguita dalla *Deposizione* e dal *Compianto sul Cristo morto* che ancor oggi vediamo. Infine, il timpano alla sommità della tavola di sinistra poteva presumibilmente ospitare la *Resurrezione* (sotto forma di *Anastasis* o mediante la rappresentazione delle *Pie donne al sepolcro*) a completamento del ciclo salvifico che prosegue con gli episodi che si conservano della *Pentecoste* e dell'*Ascensione*.

Per quanto riguarda l'analisi delle miniature, nel catalogo dei dipinti stranieri del Victoria & Albert Museum curato da Kauffman viene riportata l'opinione orale di Mirella Levi D'Ancona, secondo cui esse si possono associare alla stessa bottega da cui uscì anche un gruppo di manoscritti realizzati a Venezia nella prima metà del XIV secolo: un Messale (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III, 111 = 2116), un Evangelionario (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. I, 100) ed un terzo manoscritto (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. II, 119; cfr. Levi D'Ancona, 1956, pp. 25-36). Kauffman, in accordo con l'osservazione di D'Ancona, porta un confronto con le miniature della croce del Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi (cat. 27), uscite dalla stessa bottega del gruppo appena individuato e contraddistinte da un'influenza dei modi della coeva miniatura bolognese (Kauffman, 1973, p. 291). Katzenstein (1987, pp. 122-123), in linea con Kauffman, considera le figure del dittico molto vicine a quelle della croce di Assisi per le loro proporzioni e a quelle del Messale marciano per le tipologie dei volti: la studiosa confronta in particolare le tre Marie del *Compianto* di Londra con quelle della *Crocifissione* a f. 117r del codice liturgico e i soldati del *Cristo deriso* dell'anta sinistra con quelli del *Martirio di San Matteo* a f. 165 del Messale. Mariani Canova, osservando nelle pergamene londinesi lo stesso gusto dell'Evangelionario marciano (ms. Lat. I, 100), si interroga sulla possibilità che il maestro dei Vangeli di San Marco avesse familiarità con l'artigianato artistico della miniatura sotto cristallo (Mariani Canova, 1990, p. 182).

L'influsso bolognese nello stile delle miniature ed il loro accostamento a quelle della croce di Assisi (cat. 27) è accettato anche negli studi più recenti: Staub (1998, p. 58) le data tra gli anni '20 e '30 del 1300 accostandole al Messale, all'Evangelionario e a cinque miniature sicuramente ritagliate da quest'ultimo conservate al Musée Marmottan di Parigi (Inv. M 6079, 6080, 6081, 6082, 6083). La studiosa ritiene che anche l'oggetto londinese abbia subito rimaneggiamenti nel corso del tempo: in particolare le miniature sarebbero state ritagliate e ne costituirebbe, a suo avviso, una prova il fatto che in alcune scene i personaggi in prossimità dei bordi risultino tagliati. Ad esempio la raffigurazione dei soli volti della Vergine e degli Apostoli nell'*Ascensione* le fa supporre che la miniatura fosse stata decurtata sul margine inferiore e pure la *Pentecoste* avrebbe subito lo stesso processo per via dei piedi mancanti dei discepoli. Se possiamo essere d'accordo nel valutare le scene come poco ariose ed anzi talvolta quasi soffocate dalla presenza dei personaggi che sembrano non avere spazio a sufficienza in cui muoversi, è pur vero che non sono presenti lacerti di pergamena a conferma di tale ipotesi, che andrebbe verificata ulteriormente (magari con lo smontaggio delle miniature).



Nonostante la recente proposta avanzata da Degen (2003, p. 473), secondo cui la datazione dell'oggetto andrebbe spostata leggermente in avanti, intorno al 1340, in virtù dell'influsso bolognese che la accomuna alla croce di Assisi (cat. 27) e allo stile dello Pseudo-Nicolò, documentabile a Padova dal quinto decennio del Trecento, la collocazione cronologica tra gli anni '20-'30 del Trecento avanzata da Hahnloser (1985, p. 87) e Staub (1998, p. 58) è a mio avviso la più plausibile. Il responsabile della decorazione miniata sembra infatti agire intorno al 1330, in un momento di transizione fra l'altare di Firenze (cat. 24), lo stile del quale sembra ben conoscere, ed il gruppo di opere ancorate al riferimento cronologico della croce di Assisi (*ante* 1338, cfr. cat. 27). I lineamenti dei volti infatti cominciano ad essere inspessiti ed i volumi delle vesti rigonfi, secondo una consuetudine che diventerà poi tipica degli oggetti più tardi della produzione.

*Bibliografia:* Toesca, 1951, p. 842; Colding, 1953, p. 46; Bettini, 1968, p. 117; Kauffman, 1973, p. 291 n. 362; Andaloro, 1985, p. 87; Hahnloser, 1985, p. 87 n. 27; Katzenstein, 1987, pp. 122-123 n. 21; G. Mariani Canova, 1990, p. 182; Staub, 1998, pp. 56-59; Degen, 2003, pp. 469-473 n. 25.



25. Londra, Victoria and Albert Museum, Due ante di trittico, *recto*





25. Londra, Victoria and Albert Museum, Due ante di tritico, *verso*



## 26. Tavoletta reliquiario

*Salisburgo, convento di Nonnberg*

Legno, argento dorato, miniature su pergamena, cristallo di rocca, pietre dure

Misure: 53 x 34 cm

Miniature del 1330 circa (opera aurificiaria di manifattura locale di fine XIII-inizio XIV secolo)

Presso il convento femminile di clausura a Nonnberg, nei pressi di Salisburgo, si conserva una tavoletta reliquiario di formato rettangolare terminante all'estremità superiore in un frontone trilobato. Il manufatto, in lamina d'argento dorato, fa parte di un trittico comprendente due ulteriori tavole dalla conformazione molto simile, ma senza miniature. Entrambe sono caratterizzate dalla presenza di incavi per reliquie con relativi cartigli lungo la cornice esterna, che racchiude i due comparti centrali a sbalzo con l'*Adorazione dei Magi* ed il *Cristo risorto*. L'oggetto della presente scheda costituisce lo sportello centrale del trittico e vede in posizione mediana le microfusioni di *Cristo crocifisso* e dei due *dolenti*. Essi campeggiano su fondo inciso con motivo a racemi vegetali ritorti, agli angoli del quale sono fissati mediante chiodi quattro tondi con i simboli degli *Evangelisti*. Il bordo esteriore ed il frontone sono rivestiti da pezzi di lamina metallica ritagliati da un'unica matrice, decorati a sbalzo con viticci ed impreziositi da pietre preziose montate su castoni poligonali. Al centro del frontone risalta, all'interno di un grande incavo ovoidale protetto da una lastra in cristallo, una reliquia di San Dionigi accompagnata dall'iscrizione *ST. DIONYSII M.*

Le miniature sono poste entro tondi e rombi simmetricamente alternati e rappresentano figure di *Santi* e *vescovi* della diocesi austriaca, identificabili grazie all'iscrizione che corre lungo la cornice di ciascuna pergamena. Partendo dalla sommità del lato destro e procedendo in senso orario si incontrano *sant'Ermete martire* (*SANTI HERMETIS MARTIRIS*); *santo Stefano protomartire* (*S[AN]C[T]I STEFANI PROTOMARTIRIS*); *Maria Maddalena* (*S[AN]C[T]A[E] MARIA[E] MAGDALENA[E]*), *santa Radegonda* (*SANTE [RADEG]UNDIS REGINE*); la dedicataria del convento *sant'Erentrude* (*SANTE ERNTRUDIS VIRGINIS*); il committente dell'opera *Cesarius*, citato nei documenti di Nonnberg tra il 1321 ed il 1342, nell'atto di presentare le tre tavole (la prima parte dell'iscrizione recita: *HOC PATRUIT OPUS CESARIUS P[RE]SPITER*, la seconda è di difficile decifrazione: *IMUS COS LUNBCH?*); *san Ruperto vescovo* (*SANTI RUPERTI EPISCOPI*); *san Virgilio vescovo* (*SANTI VIRGILII EPISCOPI*); *san Giovanni Battista* (*S. IOHANES. BAPTISTA*). Gli ultimi

quattro segni non sono comprensibili); *san Mattia apostolo (SANTI MATHIS APOSTOLI)* e *san Matteo evangelista (S[ANC]TI MATHEI EVANGELISTE)*.

Lo stato di conservazione dell'oggetto è molto buono, le miniature sono tutte ben leggibili e tutta la lavorazione orafa ben preservata. Anche solo dall'esame del materiale fotografico in possesso (l'ingresso al convento è assolutamente vietato ed è stato pertanto possibile esclusivamente la commissione di una campagna fotografica dell'oggetto) appare evidente che quest'ultima non è opera di artigiani veneziani, ma sembra piuttosto frutto di una manifattura locale non particolarmente esperta, come trapela dall'impacciato assemblaggio della lamina metallica. L'incorniciatura a spirale del tondo con *sant'Ermete martire*, diversa dalle altre, è probabilmente un'aggiunta successiva.

Le prime notizie in merito alle tre tavole si trovano nell'*Österreichische Kunsttopographie* di Tietze (1911, pp. 91-94), dove l'autore svolge un'ampia disamina dei partiti decorativi. Pur non riconoscendo la tecnica veneziana della miniatura sotto cristallo e parlando di pergamene sotto vetro, egli compie un'accurata descrizione dei santi miniati e propone per primo di identificare nel soggetto al centro il committente dell'opera. A partire dalla lettura dell'iscrizione, la cui parte finale è interpretata come *IMUS COS NUNBURCH*, egli riconosce in tale Cesarius il cappellano citato nei documenti di Nonnberg tra 1321 e 1342, autore della Leggenda di Sant'Erentrude (Tietze, 1911, p. 94). Lo storico propende dunque per una datazione al secondo quarto del XIV secolo dell'intero manufatto, che considera lavoro di bottega del nord Italia, probabilmente di Venezia. Secondo la sua opinione, le miniature dovevano in origine estendersi anche alle cornici delle altre due tavole dove attualmente si trovano le reliquie.

Le tre tavole sono esposte a Monaco nel 1930 alla mostra *Kirchliche Kunstschatze aus Bayern*. Nel catalogo, le due con *Crocifissione* e *Resurrezione* centrali sono considerate lavoro di bottega nord italiana ed assegnate al 1329 circa (*Kirchliche Kunstschatze aus Bayern*, 1930, p. 18 n. 53); mentre il comparto con l'*Adorazione dei Magi* è ritenuto precedente, di inizio Duecento (*Kirchliche Kunstschatze aus Bayern*, 1930, p. 15 n. 30). Toesca nel 1951 dimostra di conoscere già l'oggetto, che cita brevemente in nota nel volume dedicato al Trecento della sua imponente Storia dell'arte italiana (1951, p. 841 nota 49).

Nel 1960 la tavola con miniature è presentata all'esposizione *Bayerische Frömmigkeit. 1400 Jahre christliches Bayern* di Monaco, nel cui catalogo la cornice è considerata prodotto di manifattura veneziana del secondo quarto del Trecento. Per il rilievo centrale si propone un'attribuzione ad artigiani italiani operanti nella seconda metà del XIII secolo (*Bayerische Frömmigkeit. 1400 Jahre christliches Bayern*, 1960, p. 169 n. 188).

L'anno successivo Frolov descrive la tavola con l'*Adorazione dei Magi*, che egli considera lavoro veneziano a sbalzo di inizio XIII secolo (Frolov, 1961, p. 502). Per la presenza di una piccola croce lignea nel compartimento in mezzo al frontone superiore, egli desume che si tratti di una stauroteca, pur manifestando qualche incertezza sul fatto che il sacro frammento fosse stato inserito fin dall'inizio. Lo studioso francese non manca di menzionare le due ulteriori tavole reliquiario nel tesoro di Nonnberg dalla struttura molto simile. A proposito di quella con miniature ritiene la reliquia di san Dionigi alla sommità un'inserzione relativamente recente ed immagina l'originario inserimento, in tale posto d'onore, di una reliquia domenicale e forse proprio della croce attualmente nella tavola con l'*Adorazione dei Magi*. Bettini (1968, pp. 110-111) riscontra nelle undici pergamene del trittico salisburghese la medesima componente stilistica che caratterizza pure la decorazione miniata dell'altare portatile del Museo degli Argenti di Firenze (cat. 24). Egli accoglie la datazione tra il 1321 e il 1342 già proposta da Tietze (1911, p. 94) e riportata pure da Toesca (1951, p. 842 nota 49). Hahnloser (1985, p. 87) accetta la proposta di Tietze e riconosce pure nella figura di Cesarius il donatore dell'oggetto. Poiché lo stesso compare negli atti del convento risalenti ad un periodo compreso tra il 1321 ed il 1342, ne deduce una datazione al secondo quarto del XIV secolo. Per quanto riguarda il luogo di produzione, egli propende per una manifattura dell'Italia del Nord, forse veneziana. Katzenstein considera le miniature molto vicine all'opera del maestro attivo nel Graduale per il convento di San Domenico (Venezia, Biblioteca Correr, ms. Cl. V, 131) e a quella del suo seguace, l'artista principale del Messale marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III, 111=2116). La studiosa statunitense osserva che nei mini della tavola austriaca sono impiegati molti dei manierismi usati dai due miniatori per modellare i volti, ad esempio la piega a forma di U tra gli occhi, le linee ad uncino sotto ad essi e le corte righe nere che enfatizzano gli angoli della bocca (Katzenstein, 1987, p. 108). In particolare si confrontano le rappresentazioni di *Cristo* a f. 1r del Graduale Correr e nel medaglione posto lungo il margine interno di f. 134r del Messale di San Marco con il vescovo *Ruperto* del reliquiario di Nonnberg. Degen (2003, pp. 614-619), infine, include l'oggetto nel suo corpus delle miniature veneziane sotto cristallo, ma lo pone in appendice tra i pezzi non eseguiti da botteghe lagunari. Ella infatti, pur cogliendo alcune consonanze iconografiche con le figurazioni dell'altare portatile di Firenze (cat. 24) e della croce di Assisi (cat. 27), ritiene che quelle di Nonnberg siano opera di una "bottega succursale" (*Filialwerkstatt*, cfr. Degen, 2003, p. 619). A sostegno di tale ipotesi Degen cita il programma iconografico improntato sulla rappresentazione di santi cari alla diocesi austriaca,



che a suo dire presuppone il lavoro di una manifattura locale, forse sorta sulla scia della cultura portata dal maestro del Gaibana proprio in area salisburghese.

Da parte mia ritengo, come anticipato, che si tratti di un trittico realizzato da botteghe orafe locali tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo. Le due tavole laterali con l'*Adorazione dei Magi* e la *Resurrezione* a sbalzo mostrano formule leggermente più arcaiche, mentre le microsculture della *Crocifissione* hanno un timbro più gotico che suggerisce una datazione coeva alle miniature. Cesarius, a mio avviso, predispone intorno al 1330 la risistemazione della tavola centrale affidando a maestranze locali il comparto principale, per creare una sorta di continuità con le soluzioni preesistenti negli altri due sportelli, e ad aggiornati maestri veneziani la realizzazione di pergamene miniate con cui sostituire reliquie o precedenti decorazioni probabilmente deteriorate.

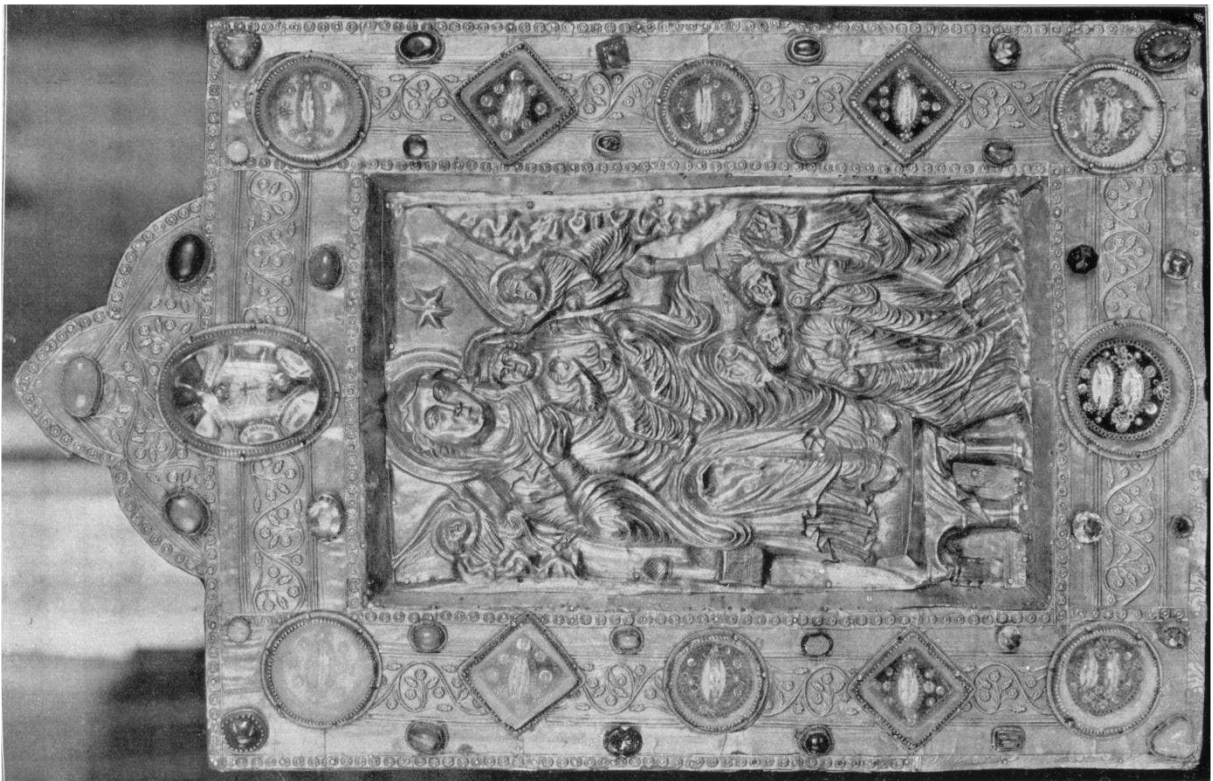
Lo stile delle figure è vicino a quello che si riscontra in un importante codice liturgico, l'Evangelario per la Basilica di San Marco (Venezia, Biblioteca marciana, ms. Lat. I, 100=2089), e probabilmente frutto di una medesima bottega. La mano attiva nei mini austriaci intorno al 1330 è molto prossima a quella cui si deve la più o meno coeva realizzazione delle pergamene poste a decorazione delle due ante di trittico londinesi (cat. 25) e meno sicura di quella poco dopo operativa nel libro dei Vangeli di San Marco. Nonostante ciò, questo maestro riesce anche a sortire effetti di particolare perizia: il vescovo *Ruperto*, del tondo in basso a sinistra, è infatti tratteggiato con una capacità espressiva che già anticipa, come aveva visto Katzenstein, i rinnovati esiti del Messale marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Lat. III, 111=2116).

*Bibliografia:* Tietze, 1911, pp. 91-94; *Kirchliche Kunstschatze aus Bayern*, 1930, p. 15 n. 30 e p. 18 n. 53; Toesca, 1951, p. 841 nota 49; *Bayerische Frömmigkeit. 1400 Jahre christliches Bayern*, 1960, p. 169 n. 188; Frolow, 1961, p. 502 n. 700; Bettini, 1968, pp. 110-111; Andaloro, 1985, p. 87; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 87 n. 28; Katzenstein, 1987, pp. 108-109 n. 12; Degen, 2003, pp. 614-619 n. 37.



26. Salisburgo, Convento di Nonnberg, Tavoletta reliquiario





26. Salisburgo, Convento di Nonnberg, due tavole reliquiario



## 27. Croce

Assisi, Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro

Cristallo di rocca, argento dorato, diaspro rosso, smalto traslucido, miniature su pergamena, legno

Misure:

Croce: 52,7 x 47,3 cm

Croce (con piede): 110 x 47,3 cm

Riquadro centrale: 13,2 x 12,5 x 3 cm

Nodo: 5 x 10,6 cm

Altezza piede: 33 cm

Miniature trapezoidali del piede:

Base maggiore: 7 cm circa

Base minore: 2 cm circa

Lati trasversali: 12,7 cm circa

1335 circa (*ante* 1338)

Quattro pezzi di cristallo di rocca costituiscono gli assi della croce, che presentano terminazioni gigliate alle estremità. Nella parte di raccordo con il riquadro centrale i bracci sono coperti da una lamina d'argento dorato, incisa con eleganti motivi a losanghe inscritti in cerchi, su cui sono applicate placchette quadrilobe smaltate che vedono raffigurati i simboli dei quattro *Evangelisti*, *San Pietro*, *San Paolo*, un *santo* ed un *vescovo* non identificati. E' pure presente un'incastonatura a smerli appuntiti, sempre in argento dorato, rimasta nel solo braccio inferiore: in origine essa doveva probabilmente incorniciare tutti gli assi della croce. All'intersezione di questi si trova il comparto principale, che presenta su entrambi i lati una miniatura quadrata sotto cristallo ed è ornato da esili steli con boccioli d'argento dorato che si dipartono dagli spigoli della teca centrale. La struttura portante è costituita da un piccolo arco ogivale gigliato, terminante in una pigna e sorretto da due colonne, che racchiude al proprio interno una rosetta. Quest'arco funge da raccordo con il nodo di diaspro rosso, baccellato e leggermente schiacciato, e con il fusto metallico decorato da cornici perlineate su entrambe le estremità. Un altro nodo, metallico e rotondo, si imposta sul piede, in legno dorato e a forma di tronco di piramide esagona, nelle cui facce trovano posto miniature sotto cristallo alternate a lastre di diaspro rosso. Lo zoccolo infine è dipinto di blu con venature bianche ad emulazione del marmo. Le miniature del riquadro centrale sono entrambe campite su fondo oro ed incorniciate da una linea di contorno rossa impreziosita da piccoli granati dello stesso colore. Da un lato è ritratta la *Vergine in trono con il Bambino* tra *Santa Caterina* e *San Nicola*. Il seggio presenta una struttura architettonica complessa: lo schienale è costituito da un frontone cuspidato e trilobato, sotto il quale pende un drappo a righe azzurre e gialle decorato da motivi di tre puntini e da una scritta orizzontale a caratteri pseudo-cufici. Dai braccioli del trono si alzano due colonne tortili azzurre con venature bianche a simulare il marmo dotate di

capitello pseudo-ionico, le quali fanno da base a due edicole con apertura a bifora e ornate alla sommità da gattoni gotici. La Vergine coronata e nimбата è assisa su di un pulvino verde decorato lungo i bordi da motivi imitanti caratteri cufici, che tornano pure nel manto di colore blu. Il Bambino è appoggiato sul suo braccio destro e porta una veste rossa profilata di bianco sui polsi, sulle spalle e lungo il bordo inferiore. Egli si volge in direzione della santa alla sua destra, verso cui allunga il braccio per infilarle l'anello al dito indice. Una scritta bianca sopra al nimbo permette di identificarla con *Santa Caterina*, dalla veste rossa ed il manto celeste lungo fino a terra. Si tratta perciò della rappresentazione dello *Sposalizio di Santa Caterina*. In posizione a lei simmetrica si trova la figura di *San Nicola*, come indica l'iscrizione inserita tra la colonna ed il trono. Il canuto vescovo indossa un manto verde, l'*omophorion* e la mitra bianca come la veste. Piccoli granati rossi impreziosiscono i nimbi dei personaggi. Sull'altro lato è raffigurata la *Crocifissione*. In posizione centrale si trova Cristo crocifisso con gli occhi chiusi e la testa leggermente reclinata verso destra. Il corpo è rigidamente saldato alla croce, segni di biacca individuano precisamente il costato da cui schizza un fiotto di sangue prontamente raccolto da un angelo. Il ventre è gonfio e sporgente, sotto ad esso il perizoma bianco profilato di rosso è annodato sul fianco sinistro. Sopra alla croce, che poggia su una roccia al centro della quale si trova il teschio di Adamo, volano due angeli. Alla destra di Cristo si trova la Vergine svenuta sorretta dalle pie donne. Maria ha il manto azzurro, biaccato in corrispondenza delle pieghe, e la veste bianca; le due donne che la assistono sono abbigliate rispettivamente di rosso e di verde. Sulla sinistra sta San Giovanni, circondato da un gruppo di soldati: tra di essi si distingue il centurione su di un cavallo marrone che indica Cristo con il braccio destro. Anche qui granati rossi ornano i nimbi dei personaggi sacri e la cornice della scena. Le pergamene del piede sono di forma trapezoidale, campite su fondo oro e delimitate da una linea di contorno rossa, questa volta decorata verso il lato interno da puntini bianchi. Ciascuna miniatura ospita una coppia di santi, volti l'uno verso l'altro e sormontati da motivi fitomorfi intrecciati. La prima rappresenta sulla sinistra *San Domenico*, con il manto nero e la veste bianca, recante un giglio nella mano destra ed un libro rilegato di rosso nella sinistra. Il santo sulla destra è invece *San Francesco* con il saio stracciato sul costato che lascia intravedere le stimmate. Anch'egli porta nella mano sinistra un libro con una rilegatura rossa. Nella seconda è raffigurato sulla sinistra *San Giovanni Battista*, con la caratteristica pelle di cammello e con l'indice della mano destra puntato verso l'alto. Nell'altra mano tiene un rotolo svolto su cui è scritto "*EGO VOS CLAMA(N)TIS* (sic)". La figura di destra è *San Giovanni Evangelista* con la veste bianca ed il manto blu: anch'egli

regge un testo rivestito di rosso. L'ultima miniatura vede sulla sinistra *San Paolo* con la spada ed un libro, alla sua destra *San Pietro* con le chiavi.

La croce è documentata dal 1338, è identificabile infatti con quella così descritta al n. 27 del coevo inventario: "*Item una crux de cristallo, sollempnis et magna cum ymagine Crucifixi ex una parte et ex altera beate Virginis, ornata de argento, cum pede de diaspero et cristallis, cum multis ymaginibus de opere veneto*"(Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, cfr. Alessandri, Pennacchi, 1920, p. 12). Un'analoga descrizione torna pure nel successivo inventario del 1370, dove al n. 36 si menziona: "*Item una crux magna et multum solempnis, de cristallo, cum ymagine Crucifixi ex una parte, et ex alia beate Virginis; cum pede ad modum sedilis, de dyaspero et cristallo de opere veneto*"(Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337, cfr. Alessandri, Pennacchi, 1920, p. 46). Le fonti quattrocentesche riportano le stesse identiche parole usate nell'elenco del 1370 (Assisi, Biblioteca Comunale, cod. 337: Inventari del 1430, n. 37 e del 1473, n. 41: cfr. Alessandri, Pennacchi, 1920, pp. 28, 63). Tra il 1597 e il 1613 dovette avvenire il distacco e la pronta ricongiunzione della base: nell'inventario del 1597 (Libro degli Inventari s. B, n. 38, c. 9 r, cfr. D. Liscia Bemporad, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, 1980, p. 120) è documentata infatti la mancanza del piede; in quello del 1613 (Libro degli Inventari s. D, n. 38, c. 7 r, cfr. D. Liscia Bemporad, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, 1980, p. 120) si torna a parlare di un "*piede di legno e cristallo*". La documentazione del 1338 è preziosa per la storia critica della croce in quanto costituisce un valido termine *ante quem* per la sua datazione. Tra i vari aspetti da considerare per un'analisi globale del manufatto, quello che ha posto meno problemi di attribuzione è lo studio orafa, sia per l'indicazione "*de opere veneto*" che per la riconosciuta tradizione veneziana nella lavorazione di oggetti in cristallo di rocca. Hahnloser (1973, p. 157) la definisce "un vero e proprio compendio delle tecniche veneziane": nonostante la perdita di parte dell'incastonatura dei bracci e la trasformazione della base costituisce infatti uno degli esemplari più raffinati a noi giunti.

La considerevole letteratura sull'oggetto si apre con lo studio di Gnoli (1922, p. 555), che distingue le miniature del riquadro centrale, di scuola bolognese ma eseguite a Venezia, dove dimoravano vari miniatori forestieri e in particolare felsinei, da quelle della base, "grossolane e arcaicizzanti" e tuttavia importanti testimoni dell'arte lagunare di inizio Trecento di cui si conservano pochi esemplari. Zocca afferma che le miniature hanno carattere bolognese e vede negli inserti dei polsini metallici "il primo esempio di smalto veneto su bassorilievo d'argento, a imitazione di quello senese" (Zocca, 1936, p. 146). Toesca dapprima rileva nelle miniature della *Crocifissione* e della *Vergine in trono con il Bambino tra Santa Caterina e*



*San Nicola*, anteriori al 1338, lo stesso fare grossolano dell'illustrazione di due celebri manoscritti ora in Biblioteca Marciana: l'Evangelario (ms. lat. I 100) ed il Messale (ms. lat. III 111) (Toesca, 1946, pp. 71-72) e accosta tutto il gruppo così individuato agli esiti della Mariiegola della scuola di San Giovanni Evangelista, i cui tre fogli superstiti sono sparsi tra la Fondazione Cini dell'isola di San Giorgio a Venezia (inv. 2041), la collezione Wildenstein in mostra al Musée Marmottan di Parigi (inv. M 6098/80) e l'Art Museum di Cleveland (inv. 59128). Tornando in seguito sull'argomento (Toesca, 1951, p. 842), le considera "assai mediocri" rilevando in esse "un fare slegato piuttosto che rapido" e accostandole a quelle, anche deteriori, di un Antifonario del 1365 per la scuola della Carità (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. II 119) miniato dal cosiddetto veneto Giustino di Gherardino da Forlì. Colding ritiene il Crocifisso prodotto a Venezia "a short time before 1338" (Colding, 1953, p. 47) in quanto menzionato nell'inventario dello stesso anno, di cui pubblica parzialmente la descrizione. Hahnloser la menziona rapidamente nei contributi di degli anni '50 dedicati allo studio di una croce veneziana in cristallo custodita presso il Museo Storico di Berna (Hahnloser, 1954, p. 37) e alla lavorazione del prezioso minerale in laguna fra il XIII ed il XIV secolo (Idem, 1956, p. 158). Secondo Levi d'Ancona (1956, pp. 26-28) le miniature del pezzo assisiati sarebbero dei ritagli, così come i cinque in collezione Wildestein (Parigi, MuséeMarmottan, inv. M 6079-6083) e i ventisette a Berlino (Kupferstichkabinett, inv. 1918-1920; 1922-1945). Lo stile dei frammenti parigini e berlinesi, affine a quello di tre noti codici marciani (il Messale, ms. lat. III, 111=2116; l'Evangelario ms. lat. I, 100=2089 e l'Antifonario del 1365, ms. lat. II, 119), è ritenuto di poco precedente rispetto agli esiti della croce di Assisi. Walcher Casotti esamina le miniature poste al centro dell'oggetto in questione, assieme al gruppo di prove ad esse ricollegate già da Toesca (Mariiegola di San Giovanni, Evangelario e Messale marciani), al fine di stabilirne una connessione con l'attività del "Maestro dell'ancona di Trieste", responsabile del comparto centrale del famoso trittico triestino di Santa Chiara (Museo Civico Sartorio, inv. 14/3408). L'artefice della *Crocifissione* e della *Vergine col Bambino* assisiati è a suo avviso un maestro non veneto operante in laguna in una fase successiva di poco più di un lustro rispetto all'ancona friulana (Walcher Casotti, 1962, p. 9). La questione che riguarda i manoscritti confrontati con le scene della croce è più complessa in quanto coinvolge il lavoro di più personalità dallo stile differenziato, ma tutte provenienti dalla stessa bottega di quel Maestro che sul finire del terzo decennio del Trecento fu collaboratore di Paolo Veneziano nel Trittico di Santa Chiara (Walcher Casotti, 1962, p. 33). La studiosa riconosce nel miniatore delle composizioni di Assisi lo stesso dell'Evangelario marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. I 100) e

porta a riprova dell'ipotesi numerosi confronti. Nelle scene di Assisi riscontra tuttavia “certe forzature espressionistiche (nella smorfia di dolore dell'angelo che raccoglie il sangue dal costato di Cristo, nella Madonna «gozzuta» panciuta e tozza o nei nasi pronunciatissimi della Vergine e del Bambino) che sono «fuori delle misure» del ms. I 100, e sembrano trovare il loro precedente immediato nelle miniature del «Terzo maestro» del ms. III 111” (Walcher Casotti, 1962, p. 27). Tenendo come termine *post quem* il 1328-30 (data di esecuzione dell'ancona triestina) e come termine *ante quem* il 1338 (anno in cui la croce di Assisi è per la prima volta ricordata in un inventario), Walcher Casotti propone alcune datazioni per le opere dell'intero gruppo. La Flagellazione della Mariegola di San Giovanni (Parigi, Musée Marmottan, inv. M 6098/80), documento significativo della collaborazione tra il Maestro di Trieste e quello dell'Evangelario marciano, è attribuita al 1332-34 (Walcher Casotti, 1962, p. 27). L'Evangelario (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. I, 100), ricco di echi del maestro triestino, è da lei datato al 1334-35, mentre il Messale marciano (ms. lat. III, 111) è collocato al 1335-36 ed attesta l'attività dei due illustratori già noti accanto ad un terzo dallo stile vicino ai modi bolognesi. Le miniature della croce sono invece assegnate al 1337 circa: in esse si trovano “organicamente fusi alcuni dei motivi più tipici del Maestro del ms. I, 100 e del suo collaboratore «paciniano» del ms. III, 111” (Walcher Casotti, 1962, p. 28). Pallucchini rifiuta il giudizio complessivo sui codici, che sposta in avanti al quinto decennio del secolo, ma conferma per le miniature una creazione in ambito veneziano intorno agli anni 1328-30, momento in cui è ancora vivo in laguna l'uso di inserire in oggetti di cristallo di rocca piccole pergamene ornate di perle (Pallucchini, 1964, p. 84). Conclude con una breve nota stilistica in cui definisce le scene assisiati “quasi aspre nel loro linguaggio più arcaizzante” (Pallucchini, 1964, p.92). Bettini avvicina i mini della croce di Assisi a quelli, dipinti tra 1321 e 1342, in un'anta del trittico porta reliquie di Salisburgo (cat. 26) e li ritiene dello stesso giro d'anni (Bettini, 1968, p. 111). Ad essi, caratterizzati da uno stile aperto ad influenze dell'arte italiana continentale e prevalentemente bolognese, accorpa pure la decorazione del reliquiario di Dignano (cat. 11). Buchtal cita il pezzo del tesoro francescano come esemplare più tardo della produzione veneziana di miniature sotto cristallo di rocca ponendolo al 1337 circa (Buchtal, 1971, p. 21) e riportando ancora una volta il confronto con la cultura intrisa di rimandi bolognesi che caratterizza l'Evangelario ed il Messale marciani (Buchtal, 1971, p. 22). Rossi (1974, pp. 19-20) riserva, nel suo volume dedicato all'*Oreficeria italiana*, un breve trafiletto alla produzione dei cristallari veneziani: tra le attestazioni del Trecento cita come caratteristicamente lagunare la croce di Assisi, con miniature e smalti, che egli ritiene forse posteriore a quella di Pisa (cat. 10). Degenhart e Schmitt accostano gli esiti della croce

francescana a quelli dell'Antifonario marciano del 1365 (ms. lat. II, 119 =2426) e del Messale conservato nella stessa biblioteca (ms. lat III, 111), in cui vedono una sorta di continuità con i tipi modellati nell'esemplare della *Chronologia magna* di Paolino Veneto del 1323 circa (Venezia, Biblioteca marciana, ms. lat. Z 399) e nelle versioni della seconda edizione del *Liber secreto rum fidelium crucis* sanudiano custodite a Bruxelles (Bibliothèque Royale, ms. 9347-9348, 9404-9405), riferite al 1332 (Degenhart, Schmitt, 1973, p. 54). Tornando sull'argomento nel 1980, i due studiosi tedeschi menzionano pure il codice *Vita Mariae* (Oxford, Bodleian Library, ms. Can. Misc. 476), avvicicabile stilisticamente alle miniature della croce di Assisi (Degenhart, Schmitt, 1980, p. 31). Nella scheda della croce approntata da Liscia Bemporad all'interno del volume sul Tesoro della basilica di San Francesco ad Assisi del 1980, dopo un'accurata descrizione del manufatto e della vicenda critica, si nota che pure le miniature della base, fino a tale momento trascurate dagli studi, sono nate in funzione della croce in cristallo e quindi contemporaneamente rispetto alle altre. A supporto di una datazione dell'insieme agli anni '30 del XIV secolo, Bemporad osserva che anche gli smalti ben si spiegano se collocati in tale torno d'anni: la tecnica appare infatti a suo dire avanzata soprattutto per la brillantezza del colore e per la trasparenza delle paste vitree (Bemporad, 1980, p. 120). Laiou assegna la decorazione miniata della croce di Assisi al 1337 e, sulla scia di quanto già detto da Walcher Casotti, ne sottolinea le affinità con lo stile bolognese e propone una provenienza dalla bottega di Marco Veneziano, fratello di Paolo (Laiou, 1982, p. 22). Andaloro (1985, p. 84) riprende la proposta di Laiou e data l'oggetto nella seconda metà del XIII secolo; nello stesso anno Hahnloser fissa una cronologia al primo terzo del Trecento per l'intero manufatto, ad esclusione dell'incorniciatura metallica del braccio inferiore: essa infatti è da considerarsi aggiunta posteriore resa necessaria dalla rottura del cristallo (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 115). Katzenstein (1987, pp. 105-107) propone di identificare nella figura affiancata a *San Giovanni Battista* nel piede della croce, tradizionalmente riconosciuta come *San Giovanni Evangelista*, le sembianze di *San Marco*: la barba corta e scura è a suo avviso attribuito di quest'ultimo, usato pure nel Messale in Biblioteca Marciana (ms. lat. III, 111, ff. 131, 136, 144). Il responsabile delle pergamene assisiati è uno stretto collaboratore del maestro principale del Messale secondo l'opinione della studiosa, che osserva inoltre la presenza di motivi pseudo-cufici, analoghi a quelli posti ad ornamento del mantello e del pulvino della Vergine, nell'illustrazione dell'Evangelario marciano (ms. lat. I, 100, ff. 11, 12, 85v.). Caselli si sofferma sulla presenza dello smalto traslucido, raramente affiancata alla miniatura sotto cristallo, e nota nel pezzo conservato presso il Tesoro francescano un ruolo più significativo dell'intervento orafico, che si innesta

sull'idea di trasparenza assoluta suggerita dal cristallo (Caselli, 2002, p. 90). Nel 2003 Collareta considera gli smalti traslucidi di Assisi “senz'altro di fattura veneziana” (Collareta, 2003, p. 505); nello stesso anno Degen ritiene che la loro attuale disposizione non sia quella originaria: secondo la sua ricostruzione, dovevano trovare posto sul lato della *Crocifissione San Paolo* alla sommità, i simboli di *Giovanni* e *Marco* sugli assi laterali e *Pietro* sul braccio inferiore; dalla parte della *Vergine col Bambino* il *Santo* non identificato con libro in mano sull'asse superiore, i simboli di *Matteo* e *Luca* sui bracci orizzontali ed la figura di un *vescovo* all'estremità sottostante (Degen, 2003, p. 234). Di recente, la croce è stata studiata da Letizia Caselli (2007, pp. 95-97), che nota nel corredo miniato del manufatto la diversità di mano tra le figurazioni “brevi e robuste” della teca e quelle del piede, “più ariose” e “impostate su valori cromatici brillanti” (Caselli, 2007, p. 96). Tale incongruenza è da lei chiarita ammettendo la presenza di differenti influenze culturali: la componente padano-bolognese da un lato e quella veneziana della pittura su tavola vicina a Maestro Paolo dall'altro. Si tratterebbe perciò di miniatori diversi, pur nell'ambito di una medesima bottega. Osserva inoltre nelle tre coppie di santi della base caratteri stilistici e di fattura differenti, ma affini tra loro, il che la porta a supporre un'elaborazione meditata e rimodernata in corso d'opera, con alcuni interventi di ripristino nella specchiatura con *Giovanni Battista* e *San Paolo* (Caselli, 2007, p. 97). I santi *Domenico* e *Francesco* presentano a suo dire accenti più composti e grafici nel panneggio, con motivi fitomorfi stilizzati da biaccature sopra il loro capo, mentre *Pietro* e *Paolo* emergono dal fondo con un movimento scultoreo delle vesti e con decorazioni più naturalistiche. Infine *Giovanni Evangelista* e *Giovanni Battista* rivelano un'attitudine di modelli umani resa con profilo tagliente, mentre gli ornamenti fogliacei denotano una piena carnosità. Per quanto riguarda l'apparato orafico, vede nelle terminazioni gigliate delle estremità una ripresa del respiro gotico della croce fiorentina di Bertuccio da Venezia (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n. 105). Colloca il pezzo poco prima del 1338, partendo dalle conformità tra le figure della *Crocifissione*, “quasi di piglio neoromanico” (Caselli, 2007, p. 96), e l'analogo soggetto della cassetta reliquiario del Tesoro del Duomo di Grado (cfr. *Ori e Tesori d'Europa*, 1992, n. V.2). Conclude offrendo un accostamento delle figure smaltate alle anatomie e ai panneggi della cosiddetta *Croce dei Principi* di Gorizia, per la quale è stato restituito un arco temporale compreso tra il terzo ed il quarto decennio del XIV secolo (L. Crusvar, in *In hoc signo*, 2006, n. I.46). Da ultimo Santanicchia, che in un recente articolo individua nella bottega del corredo miniato della croce la stessa cui si deve l'illustrazione del Messale marciano (ms. lat. III, 111), codice collocato verso il 1345. Rispetto a quest'ultimo le pergamene di Assisi sono anticipate di almeno un decennio o poco

più, in concomitanza con le prime opere certe di Paolo Veneziano degli anni '30 quali il polittico di Santa Chiara e i laterali del polittico di Vicenza datato 1333 (Santanicchia, 2010-11, p. 129). Gli smalti traslucidi sono considerati opera di un artefice nel cui stile “passato e presente dialogano senza difficoltà” (Santanicchia, 2010-11, p. 131). In accordo con Collareta nel ravvisare in essi un punto di sintesi tra i prodotti senesi e la cultura locale, coglie il distacco rispetto ai ritmi gotici di uno dei capolavori d'oreficeria veneziana, il braccio reliquiario di San Giorgio del 1325 circa. Scorge inoltre nei diversi soggetti un'oscillazione fra tradizione ed innovazione i cui estremi sono costituiti dalle figure di *San Pietro* e di *San Matteo*, quest'ultimo decisamente più al passo coi tempi (Santanicchia, 2010-11, p. 131). Oltre alla croce con miniature in esame, egli descrive tutto un corredo di suppellettili in cristallo giunte precedentemente nella Basilica francescana e assieme ad essa menzionate nell'inventario del 1338. Fra queste dedica un'attenzione particolare ai doni fatti da Galgano de Marra: una seconda croce veneziana in cristallo andata perduta (“*Item una crux de cristallo ornata d'argento, de opere veneto, cum ymagine Salvatoris, beate Virginis, beatis Iohannis Evangeliste, cum pede eiusdem operis, cum quibusdam lapidibus; quam misit dominus Galganus de Mara*”, cfr. Alessandri, Pennacchi, 1914, p. 12 n. 17), due candelabri oggi esposti al museo del Tesoro le cui miniature sotto cristallo furono sostituite nel Seicento (“*Item duo alia candelabra de cristallo, ornata argento deaurato de opere veneto cum figuris, qui misit dominus Galganus de Mara*”, cfr. Alessandri, Pennacchi, 1914, n. 67 p. 14 e qui app. B) e infine una pisside non conservata (“*In primis una pissis de cristallo, ornata argento inaurato, de opere veneto, cum tribus mediis leonibus; quam misit dominus Galganus Mara de regno Apulie*” cfr. Alessandri, Pennacchi, 1914, p. 15 n. 86). L'inventario indica nome e provenienza del donatore: tale Galgano de Marra che lo studioso identifica nell'autorevole consigliere di Carlo I d'Angiò, personalità di spicco nel meridione angioino morto nel 1283 (Santanicchia, 2010-2011, p. 121 e nota 4).

La presenza di tali oggetti in cristallo nel Tesoro della casamadre dell'ordine testimonia la loro fortuna presso l'ambiente francescano, anche per motivazioni di ordine simbolico. Come visto, il pezzo assisiato è di grande importanza poiché la menzione nell'Inventario del 1338, in cui esso è definito “*de opere veneto*”, fa luce non solo sulla sua datazione, ma anche sull'inquadramento generale di altre croci con miniature sotto cristallo appartenenti ad una fase tarda della produzione ma per le quali mancano sicuri appigli cronologici. Dal punto di vista stilistico, le scene del settore centrale ricordano da vicino, come già indicato da Toesca e Walcher Casotti, quelle dell'Evangelario realizzato per la basilica di San Marco e ora alla Biblioteca Marciana di Venezia (Lat. I 100). Il codice è stato ascritto al quinto decennio del

XIV secolo, ma potrebbe anche essere anticipato di qualche anno: nelle numerose vignette illustrate permane un certo bizantinismo di fondo, interpretato tuttavia attraverso un robusto senso dello spazio e con un concitato realismo narrativo (G. Mariani Canova, 1992, p. 406). I volti presentano la stessa impostazione e lasciano trasparire un certo fare grossolano, evidente nei visi della *Vergine* e del *Bambino* della croce. Questi tratti contraddistinguono pure un altro manoscritto liturgico più o meno contemporaneo all'Evangelionario, il Messale della Basilica di San Marco (Lat. III 111), la cui illustrazione si radica nella *facies* stilistica del ms. I 100, ma ne risulta rinnovata per una maggior disinvolture lineare. Gli stessi artefici attivi alla decorazione dell'oggetto assisiatese e ai due illustri codici marciari sono responsabili pure delle miniature inserite nella scacchiera di Vienna (cat. 31) e nelle croci di Tongeren (cat. 28), Erfurt (cat. 29) ed Udine (cat. 30): si trattava perciò di una bottega fiorentina i cui prelude si possono vedere in opere come il reliquiario di Salisburgo (cat. 26) e le due ante di trittico di Londra (cat. 25), di poco precedenti al gruppo della croce di Assisi.

*Bibliografia:* Alessandri, Pennacchi, 1914, pp. 66-107, 294-340; Idem, 1920, pp. 12, 46; Gnoli, 1921-22, p. 555; Kleinschmidt, 1928, III, p. 30; Zocca, 1936, pp. 144-146; Toesca, 1946-1947, pp. 70-71; Idem, 1951, pp. 842, 866; Colding, 1953, pp. 46-47; Hahnloser, 1954, p. 37; Idem, 1956, p. 158; Levi d'Ancona, 1956, p. 28; Walcher Casotti, 1962, pp. 8-9, 25-28; Pallucchini, 1964, pp. 84, 91-92; Bettini, 1968, pp. 110-111; Buchtal, 1971, pp. 21-22; Degenhart, Schmitt, 1973, p. 54; Hahnloser, 1973, pp. 156-157; Rossi, 1974, pp. 19-20; Degenhart, Schmitt, 1980, pp. 31, 67, 101; D. Liscia Bemporad, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, 1980, pp. 117-120 n. 45; Laiou, 1982, p. 22; Andaloro, 1985, p. 84; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 115 n. 107; Katzenstein, 1987, pp. 105-107 n. 11; Caselli, 2002, pp. 78, 90; Collareta, 2003, p. 505; Degen, 2003, pp. 187-233 n. 2; Caselli, 2007, pp. 95-97; Santanicchia, 2010-2011, pp. 121-124, 128-132.





27. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica, Croce  
525





## 28. Croce

*Tongeren (Belgio), chiesa di Nôtre Dame*

Cristallo di rocca, argento e rame dorato, smalto, miniature su pergamena, vetro

Misure:

Croce: 31,5 x 28,5 cm

Croce con piede: 63,4 x 28,5 cm

Riquadro centrale: 7,5 x 6,6 cm

1335 circa (con rifacimenti successivi)

La croce è costituita da sei placche in cristallo di rocca: quattro individuano i bracci, che presentano terminazioni “a zampa” simili a quelle delle croci di Coimbra (cat. 16) e di Allariz (cat. 19), e due coprono le miniature presenti sui due lati del comparto centrale, raffiguranti la *Vergine in trono con il Bambino* e la *Crocifissione*. Il braccio superiore appare molto rovinato, quello inferiore è rivestito da una lamina metallica, aggiunta probabilmente in seguito alla perdita dell'estremità. Tutti e quattro gli assi sono decorati con anelli metallici, che costituiscono l'elemento di giunzione con la cornice dentellata del riquadro centrale (in parte rovinata). Questi sono decorati con smalti che ritraggono sul *recto*, attorno alla *Vergine in trono con il Bambino*, i quattro simboli degli *Evangelisti*; sul *verso*, a complemento della rappresentazione della *Crocifissione*, un *angelo*, il *teschio di Adamo* e le figure dei *Dolenti*. La capsula reliquiaria sottostante ed il piede sono frutto di integrazioni successive (probabilmente da parte di manifatture locali); il cristallo di rocca utilizzato nel nodo e nei *cabochons* della base è considerato da Hahnloser e Degen di XIII-XIV secolo per la tipologia dell'intaglio (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 125; Degen, 2003, p. 307): la forma baccellata del nodo, in particolare, richiama quella della croce tardoduecentesca conservata a Pisa (cat. 10), ma è documentata, pur con qualche variante, anche in esemplari trecenteschi tra cui la croce di San Candido (cat. 17).

Una copia pressoché identica dell'oggetto, realizzata nell'Ottocento dall'orefice August Witte, si conserva nel Tesoro del Duomo di Aachen (Aquisgrana). Grimme (1973, p. 148 n. 162), Degenhart e Schmitt (1980, p. 62 figg. 103-104) ritengono che le miniature siano originali trecentesche, ma è più probabile che si tratti di copie del XIX secolo esemplate sulle soluzioni di Tongeren, come suggerisce Katzenstein (1987, p. 37 nota 83; p. 112 n. 14).

Scarsa la letteratura critica sulla croce: menzionata in alcuni studi di fine Ottocento (Reusens, 1886, p. 340; Collée, 1890, n. 9 p. 13) e del Novecento (Paquay, 1911, pp. 79-80; Idem, 1935, p. 52; Frolow, 1961, n. 948 p. 593) che la assegnano erroneamente al XV secolo, trova nel 1968 una giusta considerazione da parte di Sergio Bettini. Il celebre storico dell'arte data le

miniature della croce belga, che definisce un vero e proprio capolavoro (Bettini, 1968, p. 113), intorno alla metà del Trecento, osservando in esse un'attenuazione dell'influsso bolognese in favore di una maniera aulica derivata dal bizantinismo paleologo, dominante a Venezia per buona parte della seconda metà del secolo (Bettini, 1968, p. 113). I confronti portati sono due: il primo è con l'illustrazione del famoso Messale marciano (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. III, 111) e con le miniature intorno ad esso raggruppabili, dalla forte impronta bolognese temperata da un colorito più fuso e da accenti quasi lorenzettiani (Bettini, 1968, p. 113). Il secondo è con il foglio iniziale della Mariiegola della scuola di San Giovanni Evangelista (Venezia, Fondazione Cini, Inv. 2041) che, secondo Toesca, differisce dalla contemporanea maniera bolognese presentando affinità con altre miniature veneziane contemporanee (Toesca, 1958, p. 19; Idem, 1968, p. 19). Andaloro (1985, p. 84) osserva che l'iconografia della Madonna con il bambino in piedi e non seduto attesta una cronologia non anteriore agli inizi del Trecento. Hahnloser (1985, p. 125) ritiene che smalti e miniature, nelle quali al posto delle caratteristiche perline si trovano dei puntini bianchi dipinti, siano conformi allo stile italiano, forse veneziano. Pure italiano è il taglio delle lastre in cristallo della croce, anch'esso probabilmente lavoro veneziano. Considera invece completamenti di maestri locali il cilindro in vetro usato come teca reliquiaria ed il piede della croce, ad esclusione dei cristalli su di esso incastonati. Propende infine per una datazione intorno all'inizio del XIV secolo. Katzenstein osserva che la figura di Cristo deriva dallo stesso modello usato nella Crocifissione a f. 115v. del Messale marciano (Lat. III, 111): la forma del corpo e la configurazione del perizoma sono virtualmente identiche. La conformazione dei due dolenti è vicina, per proporzioni e resa delle vesti, a quella impiegata a f. 20r del Messale e richiamano pure le realizzazioni di analogo soggetto nell'illustrazione del più o meno coevo Evangelionario (Venezia, Biblioteca Marciana, Lat. I 100, ff. 29v e 81v). Anche i motivi floreali inseriti nel trono della Vergine tornano nella *Presentazione al Tempio* a f. 137v e nella *Pentecoste* a f. 53v del Messale, in una serie di scene dell'Evangelionario (ff. 22r, 26r, 54v) e in alcuni ritagli attualmente al Kupferstichkabinett di Berlino ma molto probabilmente riferibili allo stesso Evangelionario (inv. 1926, 1939, 1944). Regina Degen ripropone i medesimi confronti con i codici marciani, dai quali deriva una datazione al quinto decennio del Trecento (Degen, 2003, p. 318). Nello stesso anno Collareta rileva negli smalti traslucidi uno "spiccato sapore di terraferma, che sollecita un confronto col raro encolpio di Arco, per il quale è stata suggerita un'origine veronese intorno al 1340" (Collareta, 2003, p. 505). Da ultima Caselli nel 2007 sottolinea la difficoltà nel datare opere che, come questa, presentano componenti di epoche diverse (il piede con *cabochons* in cristallo è considerato pezzo duecentesco, cfr.

Caselli, 2007, p. 93) e ambivalenze nel linguaggio delle miniature, che “pur nell’ordito bizantino privilegia sia la freschezza di qualche soluzione più innovativa, che la riproposizione di forme più statiche” (Caselli, 2007, p. 93). In particolare, l’immagine della *Madre di Dio*, coperta da un morbido panneggio e maestosamente seduta su un trono architettonico, è avvicinata dalla studiosa ai caratteri stilistici della cultura assisiato-giottesca, mitigati tuttavia da un dolce classicismo pittorico. Anche la *Crocifissione* risente della penetrazione del giottismo, in particolare per il tipo espressionistico di Cristo col costato forato e con gli angeli che ne raccolgono il prezioso sangue e per il patetismo del gesto gotico della Vergine, dalle mani alzate, accostato alla mimica bizantina di Giovanni che si porta la mano sotto la guancia (Caselli, 2007, p. 93). Tali caratteristiche dovettero costituire una grande innovazione in terra francese: il pezzo assume dunque un posto di rilievo nell’aver esportato la cultura artistica sviluppata lungo il litorale adriatico all’aprirsi del Trecento, permeata di bizantinismo aulico e di diversi linguaggi che caratterizzano la fascia costiera dalla Puglia a Trieste fino alla Dalmazia con Venezia in posizione di mediatrice (Caselli, 2007, p. 93). Conclude osservando che i riferimenti moderni della croce di Tongeren vedranno seguito sviluppo nelle più tarde figure della croce di Assisi (cat. 27).

Le miniature del manufatto belga sono invece a mio avviso ben avvicinabili al gruppo di oggetti realizzati negli anni ‘30 del Trecento, di cui fanno parte la scacchiera di Vienna (cat. 31) e le croci di Assisi (cat. 27), Erfurt (cat. 29) ed Udine (cat. 30). Il sostrato stilistico è quello dell’Evangeliario e del Messale realizzati per la Basilica di San Marco oggi conservati in Biblioteca Marciana (Lat. I 100 = 2089; Lat. III, 111 = 2116), preziosi codici assegnati al quinto decennio del XIV secolo. Nell’illustrazione delle numerose vignette con *Storie di Cristo* poste a capo di ciascun Vangelo, il bizantinismo di fondo si mescola ad un robusto senso dello spazio e ad un concitato realismo narrativo (Mariani Canova, 1992, p. 406) che caratterizza pure le pergamene poste a decorazione degli oggetti di oreficeria sopra citati. A titolo esemplificativo si noti l’accostamento tra l’*Annunciazione* a f. 64v. dell’Evangeliario e la *Vergine in trono col Bambino* della croce di Tongeren: il volto del Bambino raffigurato nella tabella centrale presenta lo stesso fare grossolano, evidente ad esempio nel naso pronunciato, e la medesima animazione espressiva che contraddistingue l’Annunciata del manoscritto.

*Bibliografia:* Reusens, 1886, p. 340; *Trésor de l’église Notre-Dame à Tongres*, 1890, p. 13 n. 9; Paquay, 1911, pp. 79-80; Idem, 1935, p. 52; Frolow, 1961, p. 593 n. 948; Bettini, 1968, p. 113; Andaloro, 1985, p. 84; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 125 n. 137; Katzenstein,

1987, pp. 112-113 n. 14; Collareta, 2003, p. 505; Degen, 2003, pp. 306-318 n. 10; Caselli, 2007, p. 93.



28. Tongeren, Chiesa di Nôtre Dame, Croce



## 29. Croce

*Erfurt (Germania), Duomo di Santa Maria, Tesoro*

Cristallo di rocca, diaspro rosso, legno, argento dorato, miniature su pergamena, perline

Misure:

Croce: 44,4 x 36,3 cm

Croce con piede: 85,2 x 36,3 cm

Spessore del cristallo: 1,1-1,4 cm

Riquadro centrale: 7,8 x 5,6 cm

Nodo: 4 x 8 cm

Cilindro con miniatura: 7 x 3,4-3,8 cm

Piede: 23 x 25 cm ca.

Coppa in cristallo: 4,7 x 16,4 cm

Riquadri rettangolari: 2 x 8 cm

Miniature del piede: 2 x 2,5 cm

1335 circa

La croce è esposta nella stanza del Tesoro allestita presso la sacrestia del Duomo di Erfurt, intitolato a Maria. Non si possiede alcuna notizia riguardo la provenienza dell'oggetto, che doveva servire come croce d'altare e custodia per reliquie andate purtroppo perdute nel corso del tempo. Sei lastre di cristallo compongono il nucleo principale della croce. Quattro individuano gli assi, con terminazioni "a zampa" simili a quelle impiegate nell'esemplare folignate (cat. 23), di cui quello inferiore si presenta in forma più allungata. Altre due coprono il comparto centrale, rettangolare, che ospita al proprio interno due miniature raffiguranti la *Vergine col Bambino* e la *Crocifissione* su fondo oro e decorate con perline. Le due scene, profilate di rosso, sono racchiuse da una cornice metallica liscia sul lato della Maestà, ornata da un motivo a piccole strisce intervallate da pallini sull'altro. In entrambi i versanti sono applicati dei piccoli fiori a cinque petali agli angoli dell'intelaiatura. Il riquadro miniato è raccordato agli assi in cristallo mediante polsini che hanno perso in gran parte il loro rivestimento metallico e lasciano in vista la struttura lignea sottostante. All'estremità inferiore la croce si collega ad un nodo in diaspro rosso schiacciato e leggermente baccellato, sotto al quale si innesta una piccola impugnatura cilindrica. Questa, in cristallo, è molto particolare in quanto contiene un'anima interna cilindrica di diametro minore interamente rivestita da pergamena, dove trovano posto le figure di *San Pietro* e *San Paolo*. Dall'asta si diparte un fusto ligneo dalla doratura notevolmente rovinata. Esso è decorato alla sommità con lastre di diaspro rosso e verde e presenta in basso finestre di cristallo dalle quali un tempo si dovevano intravedere delle reliquie. Alla base, infine, vi è una coppa in cristallo decorata con scanalature (probabile lavoro reno-mosano di metà XIII secolo, cfr. Hahnloser, 1985, p. 202; Degen, 2003, p. 269) posta rovesciata su di uno zoccolo in legno dorato suddiviso in campi



rettangolari di diversa grandezza alternativamente riempiti da diaspro, agata e miniature sotto cristallo. Di queste ultime, che in origine dovevano essere quattro, si conserva solo la figura di un pontefice in pluviale e tiara contraddistinto dall'iscrizione *S(anctus) CLIMĒTUS* (San Clemente?).

Nonostante le lacune del rivestimento metallico dei polsini, lo stato di conservazione è in generale abbastanza buono: il cristallo presenta alcuni graffi e scheggiature ma è sostanzialmente integro; le miniature rimaste sono ben leggibili. Lo zoccolo ha subito maggiormente i danni del tempo: oltre alla caduta delle miniature, si registra infatti la perdita di porzioni lignee. In seguito al restauro del 2011, è attualmente impossibile vedere il lato posteriore del manufatto, che conosciamo perciò solo grazie a documentazione fotografica.

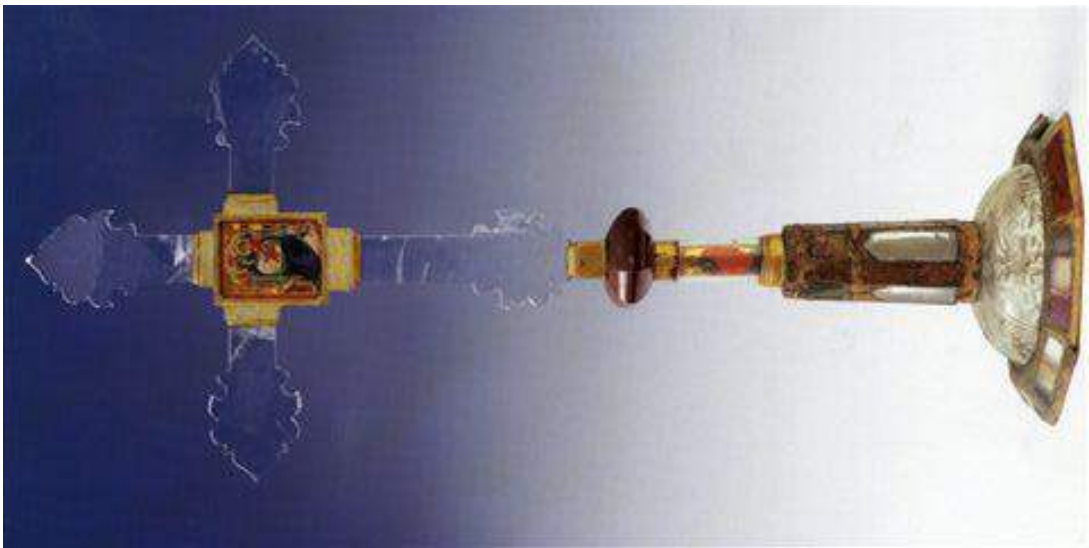
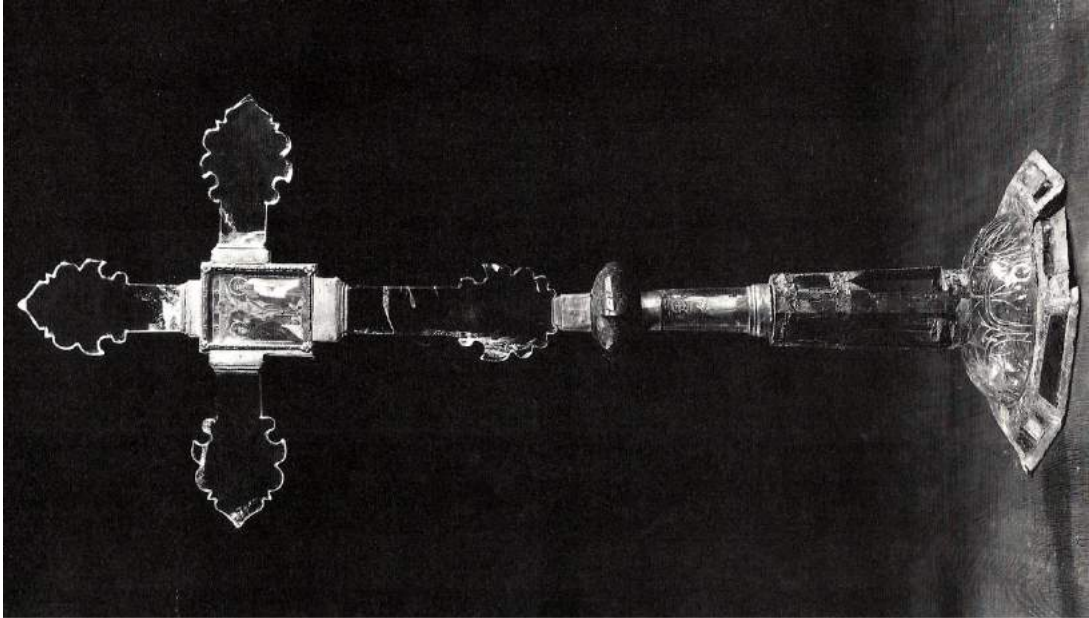
La vicenda critica dell'oggetto coinvolge studiosi soprattutto di area tedesca: nel primo volume della collana *Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen*, uscito nel 1929 ed interamente dedicato alla città di Erfurt, si menziona la croce in cristallo della nuova sacrestia del Duomo, considerata lavoro italiano di inizio XIV secolo (Becker et alii, 1929, p. 294). Bettini (1968, p. 113) non si esprime in merito alla datazione precisa dell'oggetto, che tuttavia comprende nel gruppo di manufatti con miniature sotto cristallo trecenteschi più tardi rispetto agli esemplari di Lisbona (cat. 15), Coimbra (cat. 16), San Candido (cat. 17) ed Augsburg (cat. 18), tra i quali annovera il reliquiario di Charroux (cat. 13) e le croci di Foligno (cat. 23) e Tongeren (cat. 28). Hahnloser riserva al manufatto tedesco due schede distinte: specifica infatti per la croce una provenienza veneziana verso la metà del Trecento (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 131-132 n. 155), mentre la coppa in cristallo della base è riconosciuta come lavoro di manifattura reno-mosana attorno alla metà del XIII secolo, sul tipo dell'analogo recipiente in San Lorenzo a Firenze (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985 n. 402 p. 202) montato in laguna nel 1350 circa (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985 p. 202 n. 403). La fattura delle terminazioni assiali è comparata a quella di due croci più o meno coeve: una del Tesoro della chiesa parrocchiale di Wittenberg, purtroppo perduta ma ricordata in uno schizzo nell'*Heiligtumsbuch* di Cranach il Vecchio (Weimar, Landesarchiv, Reg. 0.212, cfr. Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 132 n. 156), l'altra conservata e ancor oggi visibile ad Aosta (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 127 n. 144). Katzenstein (1987, pp. 113-114) correttamente osserva le somiglianze con le miniature delle croci di Assisi (cat. 27) e Tongeren (cat. 28) nei tipi facciali, nelle proporzioni delle figure e nelle conformazioni dei panneggi. Il referente nell'illustrazione libraria è sicuramente il Messale di San Marco (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. III, 111), nel quale trova i confronti più vicini per la scena della *Vergine col Bambino*: il trono è una versione leggermente meno elaborata di

quello usato nel codice per la rappresentazione di *San Pietro* (Venezia, Biblioteca Marciana, Messale, ms. lat. III, 111, f. 138v.) e la tipologia delle corona, profilata di bianco su fondo oro, trova unpuntuale richiamo nella scena dell'*Adorazione dei Magi* (Venezia, Biblioteca Marciana, Messale, ms. lat. III, 111, f. 21r.), oltre che nelle croci sopra menzionate. Lehmann e Schubert (1988, pp. 147-148) propongono un'origine a cavallo tra il XIII ed il XIV secolo, riconoscendo per l'opera una creazione in ambito lagunare. Viene citato altresì, come ulteriore prodotto di tale originale forma di artigianato artistico, l'esemplare di Coimbra (cat. 16), apparentato all'oggetto della cattedrale tedesca anche per la simile terminazione gigliacea dei bracci. La croce prende parte alla mostra del 1992 *Schätze aus Erfurter Kirchen*, nel cui catalogo Bornschein riferisce le rappresentazioni miniate ad un contesto italiano duecentesco permeato di influssi bizantini e opta per una collocazione complessiva dell'opera in ambiente veneziano di inizio Trecento (F. Bornschein, in *Schätze aus Erfurter Kirchen*, 1992, p. 50). Friedrich fornisce una rapida descrizione del manufatto, che colpisce per la straordinaria commistione di materiali, definendolo lavoro italiano, probabilmente veneziano (Friedrich, 2001, p. 96). Regina Degen data i mini di Erfurt tra 1320 e 1330 per il forte influsso bolognese, che tuttavia non presenta quella componente giottesco-emiliana che caratterizza le scene della croce di Assisi (cat. 29), ritenuta posteriore dalla studiosa (Degen, 2003, p. 269). Infine Letizia Caselli (2007, pp. 97-98) avvicina la croce di Erfurt all'esemplare di Assisi (cat. 27) per quanto riguarda il registro superiore, soprattutto per le lamine lisce e leggermente degradanti e per le decorazioni floreali che diventano un tutt'uno con la cornice che le incorpora. Il cilindro con finestrelle della base, che esprime l'idea di una croce-reliquiario, è posto sopra ad una scodella duecentesca con scanalature frutto di reimpiego. Il particolare che attira l'attenzione della studiosa è la miniatura del santo sotto cristallo applicata al fusto della croce: il personaggio di tre quarti, "di piglio severo ma con vivido accento nel ritratto e nelle cadenze" (Caselli, 2007, p. 97) è in sintonia con l'esperienza della *Pala Feriale* di Paolo Veneziano e figli del 1345. Il confronto posto è con la figura di *San Pietro* alla destra di Cristo dallo stile ancora tradizionale rispetto alle storie sottostanti, ma in cui già si avverte un sentire moderno. Attraverso tale accostamento la studiosa dà forza alla collocazione temporale intorno alla metà del Trecento avanzata da Hahnloser.

Tale proposta è a mio avviso da anticipare di almeno un decennio o poco più: l'intaglio del cristallo nelle estremità dei bracci suggerisce infatti una cronologia nel secondo quarto del secolo; le pergamene sono, come già notato da Katzenstein, palesemente uscite dalla stessa bottega attiva nell'illustrazione del Messale per la Basilica di San Marco (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. lat. III, 111) esemplato intorno agli anni '40 o poco prima. Gli stessi artefici

lavorano anche per il noto Evangelionario marciano (Venezia, Biblioteca marciana, ms. lat. I, 100), creato negli stessi anni per un uso *en pendant* con il Messale, e per le contemporanee figurazioni realizzate per essere poste a decorazione di altri oggetti con miniature sotto cristallo: la scacchiera di Vienna (cat. 31) e le croci di Assisi (cat. 27), Tongeren (cat. 28) ed Udine (cat. 30). Si configura perciò, anche per la croce in oggetto, una datazione tra il 1330 ed il 1340.

*Bibliografia:* Becker et alii, 1929, n. 93 pp. 293-294; Hahnloser, 1956, p. 163; Bettini, 1968, p. 113; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 131-132 n. 155 e p. 202 n. 403; Katzenstein, 1987, pp. 113-114 n. 15; Lehmann, Schubert, 1988, n. 147-148; F. Bornschein, in *Schätze aus Erfurter Kirchen*, 1992, p. 50 n. 1.8, Friedrich, 2001, p. 96; Degen, 2003, pp. 256- 269 n. 5; Caselli, 2007, pp. 97-98.



29. Erfurt, Duomo di Santa Maria, Croce, *recto* e *verso*



### 30. Croce reliquiario

Udine, Musei Civici, *Lascito Mauroner*, Inv. Nr. 133

Rame dorato, cristallo di rocca, miniatura su pergamena, diaspro rosso, smalto

Misure:

Croce: 45 x 34 cm

Croce con asta: 63 x 34 cm

Riquadro centrale: 8 x 6 cm

Miniatura: 67 x 47 mm

Nodo: 2,6 x 6,5 cm

1335circa(con aggiunte del XV secolo)

La croce, custodita dal 1919 al Museo Civico di Udine, partecipa nei primi anni Novanta a ben tre esposizioni. In tali occasioni viene studiata da Carlo Gaberscek, che correttamente data il nucleo centrale al XIV secolo e considera gli altri elementi opera del secolo successivo (C. Gaberscek, in *Preziosi*, 1991, p. 55; Idem, in *Ori e tesori d'Europa*, 1992, p. 71; Idem, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 242). Si tratta di una croce processionale, raccordata all'asta di sostegno per mezzo di un'asta metallica cilindrica sulla quale è inserito un nodo in diaspro rosso di forma schiacciata. La tabella principale è costituita da un castone rettangolare, stonato lungo il lato interno superiore, che contiene sul *recto* una piccola miniatura raffigurante la *Vergine* con manto azzurro e il *Bambino* in tunica rossa. L'immagine è campita su fondo oro ed incorniciata da due spesse linee di contorno degli stessi colori delle vesti. In corrispondenza della spalla sinistra di Maria si intravedono i resti di un'iscrizione che in origine doveva essere probabilmente dedicata proprio alla Madre di Dio (*MP ΘΥ*). Ai quattro angoli del castone sono applicati altrettanti prismi in cristallo di rocca, fissati mediante piccoli perni (quello nell'angolo inferiore a sinistra, evidentemente un'integrazione successiva, è di dimensioni più piccole). Ai lati della miniatura, sui polsini metallici di raccordo coi corti bracci laterali della croce, sono stati applicati due castoni a *griffes*, che dovevano presumibilmente accogliere due pietre preziose purtroppo non conservate. I due assi verticali sono invece collegati al comparto principale mediante due placche rettangolari in rame dorato che incorniciano rispettivamente un'apertura contenente un altro cristallo di rocca (sopra il riquadro centrale) e una piccola nicchia per reliquie (sotto ad esso). Ogni braccio è rivestito da lamina in rame dorato finemente decorata a cesello con motivi floreali su sfondo granito. Le estremità sono infine costituite da quattro lastre in cristallo di rocca dal profilo gigliato racchiuse entro cornici in rame dorato con motivi a foglie d'acanto. Nel *verso* della croce, in corrispondenza della miniatura, si trova un tassello rettangolare di diaspro rosso. Sotto è

incisa la scritta in caratteri gotici, con fondo in smalto azzurro: D[e] LI[g]NO VE[rae] CRUCIS XI [Christi].

Il nucleo originale trecentesco della croce comprende dunque quasi tutto il comparto centrale (con la miniatura, le due nicchie sopra e sotto ad essa e tre dei quattro prismi in cristallo) oltre alle lastre in cristallo dei bracci e l'asta con il nodo. Alcuni confronti si possono istituire con coeve croci veneziane in cristallo con miniature: i due esemplari conservati nel Museo della Basilica di San Francesco ad Assisi (cat. 27) e Tesoro del Duomo di Erfurt (cat. 29) hanno entrambi elementi in comune alla croce friulana, ad esempio il nodo schiacciato in diaspro sanguigno. La croce di Erfurt si avvicina maggiormente alla presunta struttura originaria dell'oggetto in esame, priva delle lavorazioni a sbalzo dei bracci e delle cornici alle estremità di questi (elementi che Regina Degen data al XV secolo per il carattere rinascimentale dell'ornamento acantiforme: Degen, 2003, p. 325). L'uso di polsini rettangolari di raccordo tra il comparto centrale e gli assi in cristallo, qui contraddistinti da linee pure e senza incisioni, era già presente nelle croci di inizio Trecento ora a Coimbra (cat. 16) e a Lisbona (cat. 15), successivamente arricchito dalla presenza di smalti nelle più tarde croci di Assisi (cat. 27) e Tongeren (cat. 28). Inoltre, l'idea di applicare una piccola capsula reliquiaria nel *verso* della croce è un espediente utilizzato, sebbene in forme diverse, anche negli esemplari di Augsburg (cat. 18) e di San Candido (cat. 17), databili al 1320 circa. Questi ultimi, assieme alla già citata croce di Assisi, sono accostati alla croce di Udine per lo speciale rilievo dato ai quattro angoli della tabella centrale mediante l'applicazione di elementi metallici floreali. In questo caso sono impiegati dei prismi in cristallo di rocca, ma l'intento è sempre il medesimo: sottolineare le estremità del riquadro principale. Lo stesso taglio del cristallo in prismi è attestato in altri due reliquiari veneziani dei primi decenni del Trecento: uno a tempietto, pure con miniature, conservato a Montona/Motovun (cat. 22); l'altro in forma di tavola o altare portatile ora a Bruxelles (Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv. 3225; cfr. Degen, 2003, pp. 593-597 n. 34).

La letteratura critica sulla croce friulana si apre con uno scritto di Someda de Marco dedicato alle raccolte del Museo Civico e delle Gallerie d'arte antica e moderna di Udine in cui l'autore la definisce "finissimo oggetto d'arte italiana, influenzata da quella orientale, del sec. XV" (Someda de Marco, 1956, p. 128). Marchetti (1958, p. 18) assegna l'opera al periodo, a cavallo dei due secoli XIV e XV, corrispondente press'a poco all'ultimo quarantennio del principato dei Patriarchi d'Aquileia (1380-1420); nel 1963 essa è esposta alla mostra *Oreficeria sacra in Friuli* nel cui catalogo Bertolla e Menis osservano la presenza di elementi decorativi dai caratteri contraddittori, e la considerano, dal punto vista formale, un richiamo in

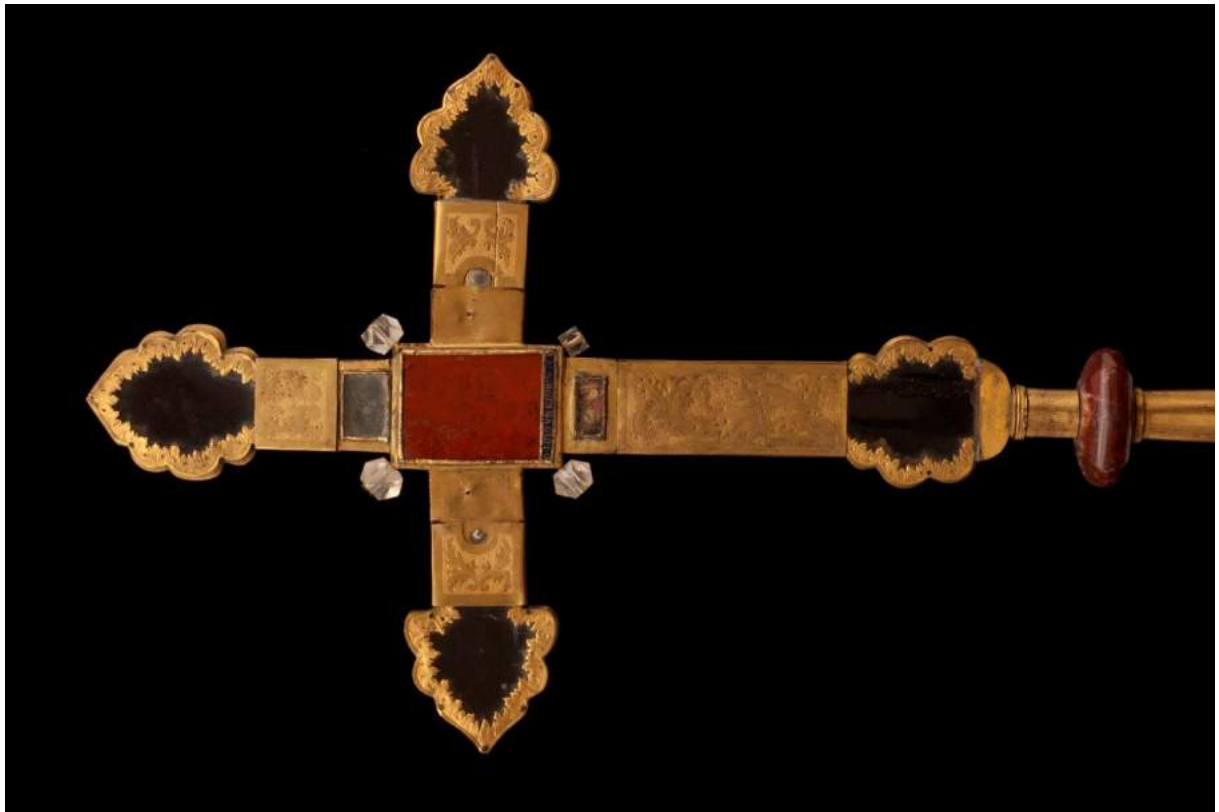
tono minore della croce reliquiario in cristallo di rocca con miniature del Tesoro di San Francesco ad Assisi (cat. 27), insigne opera di oreficeria veneziana del Trecento (G. Bertolla, C. Menis, in *Oreficeria sacra in Friuli*, 1963, p.54 n. 38).

Per una cattiva lettura della Guida di Venezia del Lorenzetti (Udine invece che Urbino, cfr. Lorenzetti, 1926, p. 745), Zorzi ritiene che la croce provenga dalla chiesa lagunare di San Michele di Murano, dove era custodita nella cappella della croce (Zorzi, 1984, p. 353). Hahnloser pensa che possa trattarsi di un prodotto realizzato intorno alla metà del XIV secolo da manifattura lagunare o forse friulana e ne attribuisce la rifinitura, pur in via dubitativa, a Venezia (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 126). Katzenstein (1987, p. 115 n. 17) confronta l'iconografia della Vergine e la resa del pannello della veste con le analoghe rappresentazioni poste sulle croci di Tongeren (cat. 28), Erfurt (cat. 29) e Parigi (di quest'ultima, già in collezione privata parigina, si sono purtroppo perse le tracce; cfr. Katzenstein, 1987, p. 114). Avanza inoltre un possibile accostamento con la miniatura posta sul *recto* del riquadro centrale della croce di Allariz (cat. 19), rimanendo tuttavia nel campo delle ipotesi a causa del cattivo stato di conservazione del pezzo spagnolo. Seguono i tre interventi di Gaberscek menzionati in apertura (C. Gaberscek, in *Preziosi*, 1991, p. 55 n. 3; Idem, in *Ori e tesori d'Europa*, 1992, p. 71 n. II.18; Idem, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 242 n. 16) e le valutazioni di Regina Degen (2003, pp. 319-325 n. 11), che ritiene la decorazione miniata, databile tra il 1325 ed il 1340-1350, uscita dalla stessa bottega che si occupa pure delle pergamene montate sulle croci di Assisi (cat. 27), Tongeren (cat. 28) ed Erfurt (cat. 29).

Poche osservazioni si possono fare sullo stile della raffigurazione, data la scheggiatura del cristallo sovrastante e la consistente caduta del fondo oro che ha compromesso la lettura di parte del viso del *Bambino* e del manto della *Vergine*. Nonostante ciò, i tratti marcati che traspaiono dai volti ed in particolare dal profilo del *Bambino* sono apparentemente in linea con quanto realizzato nelle miniature di analogo soggetto delle croci del quarto decennio del Trecento conservate ad Assisi (cat. 27), a Tongeren (cat. 28) e ad Erfurt (cat. 29). Certo il minor spazio presente nell'esemplare friulano ha fatto sì che il miniatore limitasse la scena ai due soli personaggi sacri, escludendo la presenza di quei troni architettonici rappresentati nei tre oggetti appena ricordati. Tuttavia il colorismo soffuso e la naturalezza della posa della *Vergine* dimostrano l'abilità del maestro a lavorare anche su porzioni di pergamena molto piccole.



*Bibliografia:* Someda de Marco, 1956, p. 128; Marchetti, 1958, p. 18; Bertolla, Menis, in *Oreficeria sacra in Friuli*, 1963, n. 38 p.54; Zorzi, 1984, p. 353; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n. 139 p. 126; Katzenstein, 1987, n. 17 p. 115; C. Gaberscek, in *Preziosi*, 1991, n. 3 p. 55; Idem, in *Ori e tesori d'Europa*, 1992, n. II.18 p. 71; Idem, in *Omaggio a San Marco*, 1994, n. 16 p. 242; Degen, 2003, n. 11 pp. 319-325.



30. Udine, Musei Civici, Croce reliquiario, *recto e verso*



## 31. Tavola da gioco

Vienna, *Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer*, inv. KK168

Legno dorato, intarsio ligneo con agata e calcedonio, diaspro, miniature su pergamena, rilievi in terracotta smaltata, cristallo di rocca

Misure:

Tavola: 38 x 38 x 3 cm

Riquadri scacchiera: 3,1-3,3 cm

Comparti triangolari lato backgammon: 7 x 2 cm

1335 circa

Il piccolo oggetto si presenta in forma di cofanetto ligneo rettangolare, chiuso mediante una semplice graffetta metallica. Una volta aperto, rivela la sua essenza di doppia tavola da gioco: all'esterno si trova il classico campo a quadrati bicolori usato per gli scacchi e la dama; il lato interno è invece predisposto per la tavola reale (detta anche gioco del tric-trac o meglio conosciuta come *backgammon*). Esso proviene dalla collezione della residenza di Ferdinando II (1529-1545) ad Ambras (Innsbruck), dove l'arciduca aveva organizzato una sorta di *Wunderkammer* (Degen, 2003, p. 576). In un inventario del castello risalente al 30 maggio 1596 viene menzionato infatti "*ain gar alts oblangts pretspil, mit diäspis und weis helfenbein eingelegt, die pret seind von calcedoni*": tale descrizione, riportata da buona parte della critica (Von Schlosser, 1901, p. 2; Colding, 1953, p. 45; Leithe-Jasper, Distelberger, 1982, p. 51; Degen, 2003, p. 576), corrisponde proprio al manufatto in esame. Nel 1806 la collezione di Ambras fu poi trasferita a Vienna e dal 1814 dislocata presso il Belvedere inferiore. Dal 1890/91 venne accorpata al tesoro imperiale ed esposta presso la *Sammlung kunstindustrieller Gegenstände* del Kunsthistorisches Museum, rinominata *Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe* dal 1919 (Degen, 2003, p. 576). Attualmente la tavola da gioco è esposta nella *Kunstkammer* del museo, rinnovata dopo un periodo di chiusura durato qualche anno durante il quale è stato possibile effettuare un intervento di restauro sull'oggetto condotto dal dott. George Prast. Seppure nel complesso ben conservato, era tuttavia danneggiato in più punti nella struttura lignea e si notavano inoltre alcune lacune nei tasselli colorati dell'intarsio. Ora si riesce ad apprezzare pienamente l'originale decorazione complessiva, che vede l'accostamento di diverse tecniche: il lato riservato al gioco degli scacchi si compone di 64 riquadri bicolori che individuano la superficie di gioco dei due giocatori. I più chiari sono realizzati in avorio bianco e contraddistinti al centro da una stellina ad intarsio; lo spazio d'azione della fazione più scura è caratterizzato invece da campi in diaspro rosso alternati ad altri con rilievi in argilla smaltati e ricoperti da lastre di cristallo di rocca. I riquadri ai

quattro angoli della tavola presentano invece una lavorazione ad intarsio. Nel lato del *backgammon* ogni giocatore ha a disposizione due quadranti di gioco (“tavola interna” o “casa” e “tavola esterna”), composti ciascuno da 6 campi triangolari (le cosiddette “punte” del gioco) separati da una stretta striscia (denominata *bar*) decorata ad intarsio con un motivo geometrico. I 24 triangoli complessivi ospitano alternativamente miniature a fondo oro protette da lastre di cristallo e tasselli di diaspro rosso. Un fiore a cinque petali, pure in diaspro, campeggia nella zona centrale della tavola riservata al tiro dei dadi; tutt’intorno una preziosa opera ad intarsio certosino con minuscoli tasselli lignei, in agata e calcedonio, che individuano diversi motivi: fiori stilizzati (gigli bianchi ed altri dalla corolla sferica), triangoli di differente grandezza e rombi variamente decorati. Il programma figurativo dei rilievi fittili e delle miniature sotto cristallo non è ancora stato interpretato in maniera univoca dalla critica: si pensa comunque che le variegate rappresentazioni attingano ai principali *topoi* della letteratura cortese e cavalleresca (Degen, 2003, p. 585). Così trovano posto nei riquadri in argilla della scacchiera un centauro dotato di arco e freccia, due figure in battaglia, un animale fantastico (drago o basilisco), una ragazza in abito cortese sotto un albero con un falco bianco sulla mano sinistra ed un cane ai propri piedi, un musico nell’atto di suonare un salterio, una donna dagli abiti preziosi con un sacchetto di monete in mano, una donna più vecchia che guarda la sua immagine riflessa in uno specchietto, una danzatrice, un’altra donna allo specchio, un mostro fantastico, un ragazzo dalla veste a strisce che reca un oggetto non riconoscibile in mano, un musicista che suona un flauto doppio, un ragazzo che solleva un volatile bianco sul proprio pugno sinistro, un altro giovane che sta leggendo un rotulo ed infine un uomo dal mantello di pelliccia con un bouquet di fiori in mano. L’intento è quello di ritrarre alcuni episodi della via cortese; Regina Degen ipotizza che alcuni soggetti siano utilizzati in chiave simbolica per rappresentare particolari vizi o virtù: il cane sarebbe perciò emblema della fedeltà, il centauro dell’amor cortese, il basilisco della lussuria, la figura femminile con il sacchetto di monete dell’avarizia o della carità e la donna allo specchio della vanità (Degen, 2003, p. 586). Sul lato del *backgammon* le miniature ospitano invece un drago, una figura per metà umana e per metà animale, dei viticci, un musico, altri tralci, un soggetto non identificato, un ulteriore drago, una figura umana che alza le mani al cielo, ancora un drago ed infine una figura umana maschile completamente nuda. Presumibilmente si è voluto inserire alcune tra le creature fantastiche che spesso caratterizzavano i racconti della letteratura cavalleresca. Secondo Ranée Katzenstein tutte le miniature sarebbero state ideate fin dall’inizio per essere inserite in questa tavola, poiché a suo avviso non si intravedono segni che testimonino il loro adattamento; inoltre ritiene che i bordi rossi che le incorniciano

abbiano mantenuto la loro forma originale (Katzenstein, 1987, p. 117). In realtà tutte le figure umane, sebbene concepite fin dall'inizio per occupare uno stretto spazio triangolare, risultano tagliate nella parte superiore e ciò può stare a significare che siano state ritagliate alla loro estremità in una fase successiva alla loro creazione per essere inserite in uno spazio più piccolo di quello previsto.

Stilisticamente è possibile scorgere in esse tratti che permettono di collocarle nel quarto decennio del Trecento: la conformazione dei volti, in particolare, risulta conforme agli esiti di altre miniature sotto cristallo riconducibili a tali date inserite su oggetti quali le croci di Assisi (cat. 27), Erfurt (cat. 29) e Tongeren (cat. 28). Tale analisi ci permette di escludere la tradizione riportata da parte della critica che lo legava, in via del tutto indiziaria, alla figura del duca Ottone II di Carinzia, morto nel 1310 (Primiszer, 1777, p. 34; Von Schlosser, 1901, p. 1; Fillitz, 1964, p. 22; Colding, 1953, p. 45). Secondo Hahnloser e Degen, le complesse tarsie poste a decorazione di gran parte dell'oggetto possono essere considerate opera veneziana del 1380 circa (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 95; Degen, 2003, p. 592). L'intarsio certosino è infatti una specialità di artigiani norditaliani che giunge a pieno sviluppo nel corso del XV secolo specialmente nella bottega dell'Embriachi a Venezia. In questo caso ci troviamo di fronte ad uno dei primi esemplari in cui è impiegata la tecnica, da considerarsi ancora di fattura trecentesca per i materiali impiegati nell'intarsio (Degen, 2003, p. 580).

La datazione dell'oggetto al 1380 circa proposta dai due studiosi tedeschi risulta però a mio avviso un po' troppo tarda: le pergamene sono infatti riconducibili al quarto decennio del secolo, mentre una simile lavorazione ad intaglio si trova già in alcuni tasselli posti a decorazione delle tavolette lignee a supporto di un atlante, riccamente miniato, realizzato fra il 1318 ed il 1321 nella bottega veneziana del cartografo Pietro Vesconte, oggi a Lyon (Bibliothèque Municipale, ms. 175, cfr. De Marchi, 2011-12). Data la maggior complessità delle tarsie dell'oggetto viennese, che comprendono la quasi totalità della superficie, si può presumere una loro collocazione al decennio successivo, coeva alla realizzazione delle miniature.

*Bibliografia:* Primiszer, 1777, p. 34; Neumann, 1889, p. 56; Von Schlosser, 1901, pp. 1-2; Planiscig, Kris, 1935, n. 20 p. 13; Toesca, 1951, p. 941; Colding, 1953, p. 45; Hahnloser, 1954, p. 276; Fillitz, 1964, pp. 22-23; Leithe-Jasper, Distelberger, 1982, p. 58; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 95 n. 51; Katzenstein, 1987, pp. 116-118 n. 19; F. Kircheweger, in *Omaggio a San Marco*, 1994, p. 197; Degen, 2003, pp. 575-592 n. 33.





31. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Scacchiera



## **Appendice**

## A. Coppia di candelieri

*Bari, Tesoro della Basilica di San Nicola*

Cristallo di rocca, argento dorato, filigrana d'argento e pietre dure

Misure:

Altezza primo candelabro: 65 cm

Altezza secondo candelabro: 64,5 cm

Elementi in cristallo: 7,7 x 3,7 cm

Nodi in cristallo: 4,2 x 5,6 cm

Anelli in filigrana: 2,1 x 3,3 cm

Piede: 7,5 x 16,5 cm

Diametro dei tondi: 4,7 cm

Fine XIII secolo (ante 1296)

Nella Cappella del SS. Sacramento della Basilica di San Nicola a Bari, dove è esposto il Tesoro, si possono ammirare due splendidi candelabri in cristallo. Entrambi si compongono di una sottile anima metallica nella quale si innestano tre elementi sferici baccellati e tre cilindretti lavorati a spigoli alternati, raccordati tra loro mediante anelli in argento dorato decorati in filigrana e bordati da piccole foglie. La base tronco piramidale presenta tre facce in argento dorato che ospitano medaglioni con lamine metalliche sbalzate coperte da lastre in cristallo. I rilievi raffigurano una figura fantastica dalle sembianze di un cavallo alato con coda di serpente, un vaso colmo di cibo incorniciato nella fascia sottostante da un motivo decorativo con gigli stilizzati ed ulteriori elementi vegetali a volute con palmette ritorte delimitate da un piccolo fregio e da una colonnina con terminazione a pigna. Intorno ai medaglioni si estende un fregio infine filigrana con inclusioni di pietre preziose nelle volute. Il piede poggia, a sua volta, su mezze figure di leoni realizzate a fusione mentre alla sommità si trova il piattino spandicera ed il puntello in metallo dove inserire le candele.

I due preziosi oggetti furono offerti alla basilica di san Nicola nel 1296 da Carlo II d'Angiò, per celebrare l'elezione della chiesa a Cappella Regia. Essi fanno parte del ricco corredo di oggetti liturgici e di paramenti sacri che il re angioino consegnò al primo tesoriere designato *Petrus de Angiriaco* e citati nel diploma della donazione datato 15 aprile 1296 (Bari, Archivio di San Nicola, Pergamena Angioina C9, cfr. Nitti De Vito, 1936, pp. 100-101). In tale elenco i candelieri sono menzionati all'ultima voce: "*Item duo magna Candelabra de cristallo, munita argento, ad opus Venetiarum*", espressione in uso all'epoca per indicare prodotti effettivamente eseguiti a Venezia (Gaborit-Chopin, 1986, p. 241). L'indicazione in tale documento è di grande rilevanza poiché certifica da un lato la sicura provenienza lagunare dei due manufatti, dall'altra una loro realizzazione tra gli anni '80 e '90 del Duecento, di poco

precedente rispetto alla data della fonte. Nel Trecento essi vengono descritti nei due inventari del 1313, che al numero 48 annovera “*Candelabra 2 cristallina ornata arg.[ento] et smaltis et lapidibus*” (Bari, Archivio di San Nicola, Pergamena Angioina G12, cfr. Nitti De Vito, 1941, p. 44), e del 1326 che al numero 21 specifica ulteriormente la decorazione degli oggetti: “*Candelabra 2 cristallina longitudinis fere palmarum 2 de canna ornata de arg.[ento] deaur.[ato] smaltata cum lapidibus quorum quodlibet habet tres leones in pede*” (Bari, Archivio di San Nicola, Pergamena Angioina I 21, cfr. Nitti De Vito, 1941, pp. 128-129).

Le lamine sbalzate che oggi si vedono sul basamento non facevano parte dell'originaria decorazione dei candelabri: gli inventari trecenteschi parlano infatti genericamente di smalti, usando la stessa terminologia che per l'attuale reliquiario di San Sebastiano, già ostensorio (cat. 12), serviva a descrivere le miniature sotto cristallo del piede e della sommità. È probabile pertanto che anche nei tondi dei candelabri trovassero posto inizialmente delle pergamene miniate, i cui colori sgargianti dall'effetto smaltato possono aver tratto in inganno il redattore dell'elenco. La loro sostituzione deve essere avvenuta contemporaneamente al restauro del reliquiario appena citato (cat. 12), poiché in alcuni partizioni riservate a decorazioni pergamenee non più conservate dello stesso si vedono lamine metalliche sbalzate con motivi del tutto analoghi a quelli sopra descritti. Melchiorre segnala un ulteriore intervento di riparazione volto ad integrare due leoni della base, che nell'inventario del tesoro del 1840 risultavano mancanti (Melchiorre, 1993, pp. 153, 158).

I due oggetti sono entrambi ben conservati e la loro particolare struttura, caratterizzata dall'alternanza di elementi in cristallo allungati e rotondi, è attestata con minime varianti in altri candelieri veneziani di fine Duecento conservati nel Tesoro della Basilica Marciana di Venezia (inv. 28-29), nel Museo della Basilica di san Francesco ad Assisi e nella chiesa di San Pietro a Mantova, (D'Elia 1964, p. 50; Hahnloser 1971, p. 150; Alcouffe, Gaborit-Chopin 1986, p. 282). Come evidenzia Pugliese (in *Il Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari*, 2005, p. 156) si tratta di esemplari commissionati sempre in coppia, la cui morfologia deriva dalla riflessione sulle soluzioni preromaniche e romaniche in metallo, formate da nodi e cilindretti e arricchite da figurazioni complesse, sul tipo del candelabro bronzeo del tesoro del duomo di Bamberg datato al terzo venticinquennio del XII secolo (*Rhein und Maas*, 1972, n. H 3). Ancora Pugliese ricorda che l'uso liturgico di simili paramenti doveva faceva sicuramente leva sul valore simbolico che il pensiero medievale assegnava al minerale trasparente: considerato sin dall'antichità depositario di proprietà magiche e curative, il cristallo di rocca rappresentava nella riflessione cristiana la purezza e la limpidezza spirituale (Pugliese, in *Il Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari*, 2005, p. 156). I nodi baccellati

sono identici ai pomelli della croce di Pisa (cat. 10), assegnata al 1280, e pure la lavorazione a filigrana corrisponde al livello più semplice dell'*opus venetum ad filum* comune ad altri prodotti dell'oreficeria lagunare di fine Duecento (Hahnloser, 1971, pp. 131-138). In alcuni punti si nota la sostituzione della filigrana originaria con una lavorazione applicata che riprende l'andamento del tralcio primitivo.

Sconfinata la letteratura sui due oggetti, menzionati fin dal Seicento nel fiorento filone di ricerche dedicate al Tesoro di San Nicola. La datazione sul finire del XIII secolo riportata unanimemente dalla critica è peraltro un dato incontrovertibile poiché basato, come visto, sulla menzione degli oggetti nel diploma del 1296 conservato nell'archivio della Basilica nicolaiana. Tra i contributi più rilevanti si citano l'elegante e dettagliata descrizione ottocentesca di Barbier de Montault (1884, pp. 59-61), che tra le pietre preziose incastonate menziona rubini, acquamarine, ametiste e smeraldi; gli studi di Lipinsky (1966, p. 198; 1968, p. 265) sull'oreficeria angioina e la scheda nel celebre *Corpus* di Hahnloser e Brugger-Koch (1985, pp. 240-241 n. 518), dove si ipotizza l'originaria presenza di miniature sotto cristallo nei tondi della base. I due candelabri partecipano inoltre a numerose esposizioni, dalla *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò* del 1964, alle due del 1995 *Federico II. Immagine e potere* e *Cittadella nicolaiana*, fino al *Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari* del 2005 e *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari* del 2008. Il catalogo di quest'ultima mostra, pubblicato nel 2009, è particolarmente importante poiché offre, oltre ad un inquadramento storico-artistico, i risultati delle indagini tecnico-scientifiche effettuate sui pezzi più antichi e preziosi del Tesoro nicolaiano. Sui due candelieri sono state eseguite analisi composizionali delle leghe metalliche e delle dorature mediante fluorescenza a raggi X. Le gemme preziose, le pietre dure, le lamine di cristallo e le paste vitree sono state osservate e fotografate al microscopio ottico OM; successivamente sono state effettuate analisi sui metalli in 42 punti diversi, che hanno permesso di distinguere in maniera univoca le parti originali da quelle di restauro. Per quanto riguarda la filigrana le porzioni duecentesche sono realizzate da una lega di rame, argento ed oro con un tenore di argento pari al 96%, quelle di restauro hanno una percentuale inferiore. Le ricerche di laboratorio hanno verificato che i leoncini del basamento non sono tutti autentici, ma che quattro di essi, rivestiti da una spessa doratura, sono aggiunte successive. Si sono inoltre identificate le diverse gemme poste ad ornamento dei candelieri, che in origine dovevano essere ben 134: ora ne rimangono 120 e 14 castoni vuoti a testimonianza della loro antica presenza (*Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, 2008, pp. 68-70).

Nel 2009 Sofia Di Sciascio, esaminando i reliquiari conservati in territorio pugliese databili all'età angioina, sottolinea l'importanza dell'incontro con Venezia, che segnò per almeno due secoli le vicende storico-artistiche della regione (Di Sciascio, 2009, p. 127). Le relazioni marittime e commerciali con la Serenissima, favorite dall'estensione costiera della Puglia, resero possibile l'incontro con l'arte lagunare ed in particolare con le raffinate oreficerie in cristallo di rocca e filigrana. Il fascino di tali prove dovette colpire anche il sovrano Carlo II d'Angiò, che nella prima donazione alla Basilica di San Nicola di Bari offriva anche i due candelieri *ad opus Venetiarum* in esame. Tracce dei rapporti tra orefici lagunari ed il casato angioino emergono pure da una serie di documenti che la studiosa cita velocemente: l'episodio del Barbatella, portavoce di una bottega orafa veneziana che si recò alla corte di Carlo I e morì a Roma; quello di due mercanti della Serenissima derubati presso Vico del loro bagaglio di perle, oro e panni preziosi ed infine la notizia dell'incarico dato a Mastro Guglielmo de Varreriis di acquistare per conto di Carlo I una gran quantità d'oro, argento e panni preziosi di manifattura lagunare (Di Sciascio, 2009, pp. 128-131; vedi anche Carabellese, 1911, pp. 106-107, 119).

La questione sulla presenza originaria di smalto o di miniature sotto cristallo sui candelabri di Bari è ancora dibattuta dalla critica: i cataloghi delle mostre più recenti propendono a favore dello smalto, mentre Hahnloser (1985, p. 240) e Degen (2003, p. 390) sono fermamente convinti del contrario. Personalmente ritengo sia assai più probabile l'ipotesi dei due studiosi tedeschi, soprattutto alla luce del confronto con il reliquiario di San Sebastiano nello stesso Tesoro (cat. 12). Quest'ultimo infatti, commissionato qualche anno dopo per un utilizzo abbinato, presenta ancor oggi una decorazione miniata che negli inventari è descritta genericamente come smalto. Data la particolarità della tecnica veneziana, è possibile che chi compilò gli elenchi degli oggetti non sapesse bene come definirla se non utilizzando un termine che già conosceva. L'inserimento di miniature sotto cristallo alla base di candelieri è peraltro attestata pure nella coppia di Assisi (app. B), dove rimangono di esse alcune copie seicentesche realizzate in seguito al deterioramento delle originali di fine Duecento. Come questi ultimi, anche gli esemplari baresi sarebbero stati realizzati nel nono decennio del XIII secolo da una bottega orafa lagunare aperta alla collaborazione con miniatori ed intagliatori di cristallo.

*Bibliografia:* Beatillo, 1620, p. 939; Bartolini, 1882, p. 37; Barbier de Montault, 1884, pp. 59-61; Rogadeo, 1902, p. 320; Nitti di Vito, 1903, p. 10; Toesca, 1927, pp. 1113-1114; Accascina, 1934, p. 15; Nitti di Vito, 1939, p. 122; Toesca, 1950, p. 912; Hahnloser, 1956, p.

157 fig. 71; M. D'Elia, in *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò*, 1964, p. 50 n. 51; Lipinsky, 1966, p.187; Fortunati, 1966, p. 364; Lipinsky, 1968, p. 265; Hahnloser, 1971, p. 150; Calò Mariani, 1981, p. 313; Gelao, 1983, p. 16; Calò Mariani, 1984, p. 210; Belli d'Elia, 1985, p. 128; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 240-241 n. 518; D. Alcouffe, D. Gaborit-Chopin, in *Letrésor de Saint-Marc de Venise*, 1986, pp. 282-285 n. 38; Dotoli, Fiorino, 1987, pp. 240-243; Calò Mariani, 1990, p. 392; Melchiorre, 1993, p. 17; Catello, 1993, p. 589; R. Bianco, in *Federico II. Immagine e potere*, 1995, p. 546 n. 16.33; V. Pugliese, in *Cittadella nicolaiana*, 1995, pp. 185-190 n. 20; Pugliese, 2000, pp. 107-111; Degen, 2003, pp. 385-390 n. 18; V. Pugliese, in *Il Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari*, 2005, pp. 154-157 n. 17; *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, 2009, pp. 68-77 n. 3; Di Sciascio, 2009, pp. 128-129.





A. Bari, Basilica di San Nicola, Coppia di candelieri





## B. Coppia di candelieri

Assisi, Basilica di San Francesco, Museo del Tesoro

Cristallo di rocca, argento dorato, rame, miniature, vetro

Misure:

Primo candelabro

Altezza: 37 cm

Altezza corpo in cristallo senza base: 22,6 cm

Sfere in cristallo: 3,1 x 3,4-4,9 cm

Altri elementi in cristallo: 4,2-4,5 x 2,7-3,1 cm

Piede: Bordo superiore 0,7 cm

Fianco 5,3 cm

Base 6,4 cm

Secondo candelabro

Altezza: 40 cm

Altezza corpo in cristallo senza base: 24,4 cm

Sfere in cristallo: 3-3,3 x 3,4-3,7 cm

Altri elementi in cristallo: 4,6-5,2 x 2,9-3,3 cm

Piede: Bordo superiore 1,1 cm

Fianco 5,5 cm

Base 6,5 cm

Fine XIII secolo-inizio XIV (*ante* 1338), con rifacimenti seicenteschi

I due candelabri del Tesoro della Basilica di Assisi si compongono di un basamento piramidale retto sui tre angoli da piedi leonini in argento. Pure in argento è la cornice che racchiude le miniature inserite nei comparti trapezoidali e protette da lastrine di vetro. Il fusto è costituito da una barra metallica nella quale sono infilati sei elementi in cristallo di rocca di cui i tre più piccoli sono poliedrici e multifaccettati, gli altri tre assumono la forma di un rombo allungato. Essi sono separati tra di loro da anelli smerlati e collegati al piatto spandicera che nel primo candelabro è a cornici degradanti, nell'altro a evocazione di un capitello acantiforme. I due oggetti non hanno la stessa altezza, (secondo Liscia Bemporad ciò è dovuto ad un errore nel montaggio dei pezzi, cfr. *Il Tesoro della Basilica di San Francesco*, 1980, p. 122). Le miniature della base, dai colori assai spenti e di bassa qualità, rappresentano in un candeliere *San Francesco* ed un *cardinale* (la terza è andata perduta); nell'altro *Sant'Antonio*, *San Ludovico* e *Santa Chiara*. Esse, ricoperte da lastre in vetro, sono frutto di un rifacimento seicentesco con il quale si è provveduto a sostituire le originali sotto cristallo, presumibilmente deteriorate. L'intervento deve essere avvenuto dopo il 1613 poiché in un registro di tale annosi trova, accanto all'indicazione di una croce e di "*dui candelieri di cristallo legati con argento*", l'annotazione in margine "*per esser rotta e fracassata dat'all'orefice et gli candelieri rifatti*" (Libro degli Inventari s D, n. 42, f. 7r, cfr. D. Liscia Bemporad in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco*, 1980, p. 122). Nel 1620 il lavoro di

risistemazione era già stata completata e un documento di tale data torna a descrivere i candelabri con termini simili a quelli impiegati nelle fonti precedenti. Come aveva già notato Bemporad, la trasformazione è stata sicuramente affidata a un artista locale in quanto le figure sono legate alla pittura a carattere devozionale primo secentesca e conservano solo l'iconografia dei mini antichi, trascurando ogni criterio di armonizzazione stilistica (D. Liscia Bemporad in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco*, 1980, p. 123).

La prima menzione dei due manufatti è in un inventario del 1338, dove al n. 67 si descrivono: “*Item duo alia candelabra de cristallo, ornata argento deaurato de opere veneto cum figuris: qui misit dominus Galganus de Mara de regno Apulie*” (Alessandri, Pennacchi, 1914, p. 14). Definizioni analoghe si ripetono anche nei successivi elenchi redatti nel XIV e XV secolo: quello del 1370 annovera al n. 47 “*Item duo candelabra de cristallo, ornata argento deaurato de opere veneto, cum figuris; qui misit dominus Galganus de [Mara] de regno Apulie*” (Alessandri, Pennacchi, 1914, p. 47); l’inventario del 1430 registra al n. 59 “*Item duo candelabra de cristallo, ornata argento inaurato, de opere veneto, cum figuris; qui misit dominus Galganus de Mara de regno Apulie*” (Alessandri, Pennacchi, 1914, p. 65) ed infine nel 1473 si parla al n. 68 di “*Item duo candelabra de cristallo, ornata argento, de opere veneto, cum figuris; qui misit dominus Galganus de regno Apulie*” (Alessandri, Pennacchi, 1920, p. 30). Dai documenti si apprende che i candelieri in questione facevano parte di un corredo liturgico, comprendente anche una croce e a una pisside pure in argento dorato e cristallo oggi perdute, donato da un certo Galgano de Marra. Hahnloser (1971, pp. 150-151 nota 5) ritiene che ad offrire tali oggetti fu nel 1332-1333 quel “giustiziere e vicario della terra di Giovanni principe di Acaia in Puglia”. Il riferimento cronologico proposto dallo studioso tedesco è accettato anche da Liscia Bemporad, che pure ne attribuisce la commissione al 1332 sottolineando l’importanza di simile data per fissare con precisione un momento dello sviluppo tecnico della lavorazione del cristallo (D. Liscia Bemporad, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco*, 1980, pp. 122-123). Di recente Mirko Santanicchia ha avanzato una più verosimile ipotesi partendo dal presupposto che nei diversi rami della famiglia De Marra esistettero tra il Duecento e la metà del Trecento almeno tre personaggi chiamati Galgano. Tra questi non sono particolarmente di spicco i due vissuti nel XIV secolo, signori di Riolo e di Amendolea, mentre la figura più rilevante è quella del primo Galgano, morto nel 1283 (cfr. Caravale, 1989, pp. 94-96; Santanicchia, 2010-2011, p. 121 nota 4). Si tratta, come ricorda Santanicchia, del fiduciario di Carlo I d’Angiò, suo familiare e consigliere, che per conto del sovrano presta diversi servizi tra cui la custodia del castello di Acquaviva, l’incontro con gli ambasciatori, la riscossione dei tributi ed il prestito di denaro allo stesso

regnante. La sua carriera termina in seguito alla rivolta dei Vespri siciliani: egli cade infatti vittima della congiura messa in atto nel 1283 dal principe Carlo di Salerno, futuro Carlo II, venendo prima imprigionato e successivamente giustiziato. La levatura del personaggio e la sua vicenda personale (in particolare il lungo periodo di reclusione, durante il quale egli si ammala gravemente) rendono plausibile una commissione di questo tipo, volta ad affidare la propria anima al santo assisiato (Santanicchia, 2010-2011, p. 121). A mio avviso questa nuova ipotesi dello studioso dell'Università di Perugia è senz'altro da accogliere in quanto anticipa la genesi dei due candelabri al nono decennio del Duecento. Tale datazione, supportata anche dall'analisi tipologica degli oggetti e della loro decorazione, risulta giustamente più vicina a quella dell'altra coppia di candelieri in cristallo della Basilica di San Nicola a Bari (app. A), donati nel 1296 da Carlo II d'Angiò.

Hahnloser, nel volume dedicato al Tesoro di San Marco del 1971, cita la coppia di oggetti assisiati nelle schede di catalogo dei due candelabri in cristallo marciati (Hahnloser, 1971, pp. 149-151 nn. 149-150) assieme all'altro paio di candelieri veneziani in cristallo realizzati entro il 1296 e conservati a Bari (app. A). Nei sei pezzi le sfaccettature del cristallo, che seguono la struttura naturale del minerale, rappresentano il momento di passaggio tra il taglio a *cabochon* romanico e la sfaccettatura tardogotica. Come già delineato sopra, Hahnloser propone per i candelabri di Assisi una datazione al 1332. Essi sarebbero per lui i più tardi della serie, di cui i più antichi sarebbero i due del Tesoro di San Marco (metà del XIII secolo), seguiti da quelli di Bari del 1295. Liscia Bemporad, come già indicato sopra, sostiene la datazione trecentesca dello studioso tedesco ed oltre a ciò immagina che le miniature seicentesche siano state poste a sostituzione di “grandi smalti limosini, incastonati come gemme nelle sottili listarelle d'argento della base, (...) come nella grande croce eseguita negli stessi anni” (D. Liscia Bemporad, in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco*, 1980, p. 123). La croce a cui fa riferimento (cat. 27), databile agli anni '30 del Trecento, è in realtà più tarda rispetto ai due candelabri; tra l'altro in essa gli smalti sono affiancati da preziose miniature sotto cristallo, come quelle che dovevano decorare i basamenti dei due candelabri. Le diciture “*cum figuris*” o “*cum multis ymaginibus*” sono infatti impiegate per definire la tecnica della miniatura sotto cristallo; la presenza dello smalto è invece solitamente indicata attraverso la locuzione “*cum smaltis*”, come si riscontra nelle altre voci degli inventari (cfr. quello del 1338 in Alessandri, Pennacchi, 1914, pp. 11-25). Mentre Hahnloser nel *Corpus* pubblicato nel 1985 rivede la propria posizione sui due candelieri, collocandoli più correttamente nella seconda metà del XIII secolo (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 240), Alcouffe mantiene per essi una datazione al primo terzo del XIV secolo (D. Alcouffe, in *Le trésor de Saint-Marc de Venise*,

1986, p. 274), sostenuta successivamente anche da Degen poiché a suo dire simili forme d'intaglio erano ancora in uso nel primo Trecento (Degen, 2003, pp. 383-384). Nei cataloghi delle mostre *Il Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari* del 2005 e *Lo scrigno del Tesoro di san Nicola di Bari* del 2008 si riporta l'accostamento tra i candelieri della Basilica nicolaiana (app. A) e le due coppie del Tesoro di San Marco e di Assisi, di poco posteriori rispetto agli esemplari baresi (V. Pugliese, in *Il Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari*, 2005, n. 17 pp. 154-157; *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, pp. 68-77 n. 3). Infine Santanicchia, come già preannunciato, li considera un'offerta *post-mortem* di Galgano alla basilica di Assisi, portata avanti da alcuni familiari durante la sua prigionia e compiuta nel 1284 poco dopo la sua scomparsa (Santanicchia, 2010-2012, pp. 121-122).

Il confronto con i candelabri di Venezia e di Bari, presentato ad unanimità dalla critica, è evidente dalla morfologia degli oggetti. Essi, composti da nodi e cilindretti in cristallo alternati, sono arricchiti alla base da decorazioni realizzate in tecniche diverse (metallo inciso, miniatura sotto cristallo, filigrana) ma tutte opera dell'inventiva di orafi lagunari attivi sul finire del Duecento. Le nuove ricerche di Santanicchia hanno permesso di individuare il corretto committente dei due oggetti e di fissarne una datazione al nono decennio del Duecento. Essa è anche a mio avviso la più probabile poiché vicina a quella degli esemplari marziani e baresi, questi ultimi citati, come ricordato, già in un diploma del 1296. I candelabri assisiati costituiscono dunque due dei più antichi attestati di manufatti in cristallo di rocca certamente veneziani originali e, nonostante la mancanza delle originali miniature sotto cristallo, sono pure tra gli esempi più precoci di questa particolare soluzione decorativa.

*Bibliografia:* Alessandri, Pennacchi, 1914, p. 14; Gnoli, 1921-22, p. 421; Zocca, 1936, p. 149; Hahnloser, 1971, p. 150; D. Liscia Bemporad in *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, 1980, n. 48 pp. 122-123; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 240 n. 517; D. Alcouffe, D. Gaborit-Chopin, in *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, 1986, pp. 274-277 nn. 37-38; Degen, 2003, pp. 375-384 n. 17; V. Pugliese, in *Il Tesoro della Basilica di San Nicola di Bari*, 2005, pp. 154-157 n. 17; *Lo scrigno del Tesoro di San Nicola di Bari*, pp. 68-77 n. 3; Santanicchia, 2011, pp. 121-122.



B. Assisi, Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco, Coppia di candelieri



## C. Tavoletta con miniatura della Crocifissione

Zara, Monastero benedettino di Santa Maria, Esposizione permanente d'arte sacra

Legno, argento dorato, miniatura su pergamena, tessuto, cristallo di rocca (vetro?)

Misure: 29 x 20 x 2 cm

Manifattura zaratina di XII-XIII secolo; miniatura veneziana di fine XIII- inizio XIV secolo

Presso l'Esposizione permanente d'arte sacra a Zara vi è una tavoletta proveniente dal monastero benedettino femminile di Santa Maria della stessa città. La placchetta, che reca una miniatura raffigurante la *Crocifissione* al centro, è costituita da un'anima lignea rivestita lungo tutta la cornice in argento dorato lavorato a stampo con girali, foglie e frutti. Come sottolinea Cristina Guarnieri, tale motivo decorativo è ricavato da un unico modello rettangolare su cui erano impresse lamine metalliche della stessa lunghezza, con una tecnica che potremmo definire proto-industriale (Guarnieri, 2009, in corso di pubblicazione). Queste venivano in seguito fissate all'anima di legno mediante chiodi e talvolta, come in questo caso, rifilate senza particolari cure in corrispondenza degli angoli. Anche lo spessore della tavola ha un rivestimento metallico adornato però diversamente, con un motivo a croce dalle terminazioni gigliate entro tondi. Di quella che doveva essere la composizione originaria del comparto centrale rimangono solo due angeli nei pennacchi dell'arco, stilisticamente confrontabili con la figura frontale di san Gregorio nella tavoletta dello stesso Museo (Petricioli, 2004, p. 22) e con gli ornamenti di alcuni reliquiari del Tesoro della chiesa parrocchiale di Nin (Krlježa - Grgić, 1972, pp. 151-153 nn. 2-3). Gli angeli, piuttosto rigidi, sono ritratti leggermente di tre quarti in atteggiamento benedicente. Presumibilmente si disponevano in origine ai lati di una *Crocifissione* o di altra scena, come una *Madonna col Bambino*, realizzata anch'essa a sbalzo su lamina metallica (Guarnieri, 2009, in corso di pubblicazione). Una lastra rettangolare trasparente realizzata in cristallo di rocca (o forse in vetro), contraddistinta alla sommità da un frontone gotico ad ogiva, copre la pergamena che ricalca la stessa forma del comparto centrale della tavoletta, ma è di dimensioni più piccole. Poiché la decorazione del bordo è del tutto identica a quella presente nel già citato pacificale di San Gregorio della stessa collezione, collocabile cronologicamente entro il primo decennio del XIV secolo, è molto probabile che in origine le due opere, dalle misure equivalenti, costituissero i due piatti di una stessa legatura e che poi abbiano assunto funzioni diverse nel corso del tempo. La miniatura, in particolare, è stata inserita in epoca successiva, applicata su un fondo di semplice stoffa. Essa potrebbe esser stata ritagliata da un codice liturgico in quanto sui bordi laterali si intravedono due sottili strisce di pergamena. La sua datazione,



compresa tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, non è in alcun modo collegata all'origine della cornice in argento e degli angeli, risalenti al XII-XIII secolo (Krlježa - Grgić, 1972, p. 159). L'insieme così come si presenta ora è di fattura ancora più tarda: i vari elementi appena descritti sono stati assemblati in un momento non precisato. A dimostrazione del riutilizzo dell'oggetto si noti la consunzione lungo i bordi interni della cornice (evidente soprattutto nel margine inferiore) e la presenza di fori per chiodi sull'archivolto, che dovevano servire per il fissaggio dell'originaria lastra centrale. Analogamente frutto di reimpiego risulta un'altra miniatura con *Crocifissione* dello stesso museo (Petricioli, 2004, p. 64) probabilmente ricavata da un altarelo devozionale con funzione di reliquiario. Rispetto a quest'ultima tuttavia la miniatura in esame è caratterizzata da un livello qualitativo più alto, oltre che da un migliore stato di conservazione. Più evidente è inoltre l'influsso di matrice bizantineggiante nello stile della *Crocifissione*, realizzata con l'utilizzo di una gamma cromatica brillante che varia dalle tonalità dei blu e degli azzurri ai rosa accesi. Il carattere patetico della rappresentazione è particolarmente evidente nell'esasperata gestualità degli angeli che si coprono il viso con le mani in segno di dolore e nei lineamenti stravolti della Vergine e del San Giovanni. Cristo è leggermente sproporzionato nelle dimensioni: il costato prominente appare infatti disarmonico con il resto del corpo. Sono presenti ancora alcuni arcaismi duecenteschi, come la marcata tripartizione del ventre e le ombreggiature a goccia sotto gli occhi. La critica assegna unanimemente le due *Crocifissioni* al clima artistico veneziano di fine XIII e inizio XIV secolo. Durić (1960, pp.132-133) porta dei confronti molto generali con le scene di analogo soggetto (ma diverse stilisticamente) presenti nella croce di Coimbra (cat. 16) e negli oggetti con miniature sotto cristallo conservati presso i monasteri di San Paolo e Chilandar al monte Athos (catt. 1-3, 6). Pecarski (1974, pp. 296-297) parla invece di un influsso pre-paleologo palpabile in tutta la rappresentazione. Degen data la miniatura al 1280 circa riconoscendo in essa un'affinità stilistica con la decorazione musiva della seconda e della terza cupola con *Storie di San Giuseppe* nell'atrio della Basilica di San Marco. Pur non notando nella tavoletta particolari riscontri con altri oggetti recanti miniature sotto cristallo (mancano ad esempio le perline spesso usate per decorare i nimbi dei santi), riferisce comunque la composizione a quel particolare tipo di produzione veneziana. L'assemblamento degli elementi deve essere perciò avvenuto, secondo la sua opinione, in un momento in cui la tecnica era ancora in voga, ovvero nel XIV secolo, da parte di artigiani zaratini, che in quel periodo risentivano fortemente dell'influsso veneziano (Degen, 2003, pp. 625-626).

Analizzando lo stile della *Crocifissione* si nota come la particolare resa dei lineamenti dei volti sembri, come già osservato da Cristina Guarnieri, un'evoluzione dei tipi presenti nel Breviario di Spalato del 1291 (Venezia, Museo Civico Correr: cfr. Plančić in *The first five centuries of Croatian art*, 2006, pp. 285-289 n. 70). L'accento posto sulla rappresentazione del dolore dei personaggi trova inoltre corrispondenze con alcune tavole dipinte conservate lungo la costa dalmata come ad esempio la Croce del Museo parrocchiale di Trogir (Gamulin, 1983, tav. V).

*Bibliografia:* Bianchi, 1877, p. 147; Folnesics, 1917, p. 59; De Bersa, 1926, pp. 80-81; Cecchelli, 1932, p. 86; Toesca, 1946, p. 71 nota 5; Oštrić, 1951, p. 16; Durić, 1960, p. 145; Hahnloser 1971, p. 143; Krleža-Grgić, 1972, p. 159 n. 9; Pecarski, 1974, pp. 283-299; Petricioli, 1980, p. 59; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 86 n. 24; I. Petricioli, in *The Splendour of Zadar Treasuries*, 1990, p. 319 n. 108; N. Jaksic, in *L'Europe des Anjou*, 2001, p. 348 n. 132; Degen, 2003, pp. 620-626 n. 38; Petricioli, 2004, p. 22; N. Jaksic, in *The first five centuries of Croatian Art*, 2006, pp. 226-228 n. 54; Guarnieri, 2009, in corso di pubblicazione; Spiandore, 2011, in corso di pubblicazione.





C. Zara, Monastero di Santa Maria, Tavoleta con Crocifissione



## D. Anta di trittico

*Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 9. 29. 72*

Legno dorato e dipinto, miniature su pergamena, già cristallo di rocca (non conservato)

Misure:

Tavola: 30,8 x 16,5 x 2 cm

Riquadri con miniature: 5,5 x 5,5 cm

Struttura della seconda metà del Trecento rimaneggiata in epoca imprecisata con miniature di fine XIII o inizio XIV secolo

Presso la AbeggStiftung di Riggisberg (in Svizzera, a pochi chilometri da Berna) si conserva unatavoletta lignea con miniature di fattura veneziana. Secondo un documento manoscritto non datato, l'oggetto, proveniente dal castello di Buonas (Zurigo), sarebbe arrivato nel 1970 nel Tesoro di Carl Abegg, padre del fondatore della collezione Werner Abegg (1903-1984). Bettina Staub, che allo studio del manufatto dedica la propria tesi di laurea, riporta quanto riferitole dal nipote di Carl Abegg, H. Bodmer, ovvero che nessun atto depositato presso la fondazione fornisce informazioni utili a stabilire data e luogo dell'acquisizione dell'oggetto (Staub, 1996, p. 3 nota 4). La studiosa suggerisce che Abegg padre, morto nel 1943, possa averlo acquistato durante la Seconda Guerra Mondiale in Italia, dove la sua famiglia soggiornava spesso (Staub, 1998, p. 41).

L'indagine dettagliata condotta da Staub ha dimostrato che si tratta della tavola centrale, composta da parti di diversa origine e purtroppo mal conservata, di un piccolo trittico. L'oggetto è stato poi risistemato in epoca moderna non meglio precisata e testimonia una certa prassi della storia del restauro del XIX e del XX secolo: a partire da tale periodo, infatti, opere d'arte antiche venivano spesso scomposte in più parti per poi essere ricombinate in modi diversi al fine della loro immissione nel mercato antiquario.

La piccola tavola di forma rettangolare è ricavata da un unico pezzo di legno di tiglio e coronata alla sommità da un frontone triangolare. Nel campo centrale del pannello, di circa 21 cm d'altezza, sono ricavati sei riquadri disposti a coppie in cui sono state inserite altrettante miniature. In origine esse dovevano essere ricoperte da lastre in cristallo di rocca, come testimonia la scheda descrittiva dell'oggetto depositata presso la collezione. Le piccole miniature di formato quadrato (55 x 55 mm) sono provviste di *tituli* lungo il bordo superiore che spiegano le scene della *Vita di Cristo* rappresentate. Nel timpano si trova l'*Imago pietatis*, ovvero l'effigie di Cristo, con gli occhi chiusi e le mani incrociate sul ventre, che sporge dalla vita in su fuori dal sepolcro. La narrazione parte dall'*Ultima Cena* nella pergamena in alto a sinistra: Cristo, con la mano destra alzata in segno di benedizione, è seduto al centro di un

tavolo semicircolare cui prendono posto i dodici Apostoli, tra i quali si riconoscono Pietro alla destra di Gesù e Giovanni appoggiato alla sua spalla sinistra. Il momento descritto è quello in cui Cristo ha appena dato l'annuncio del tradimento di Giuda, ritratto di profilo in basso a destra con una sopravveste gialla ed il braccio verso il recipiente al centro del tavolo. Sopra il capo di Pietro si leggono le due lettere "CE" scritte in gotica maiuscola color rosso; prossimi al nimbo di Cristo in corrispondenza della testa di Giovanni si intuiscono i lacerti dei due caratteri "NA". La scena successiva è il *Battesimo di Cristo*. Lungo il bordo superiore, in corrispondenza della testa dell'angelo più a sinistra, si intravedono i resti della scritta originaria che doveva essere "BAPTISMUS". Cristo nudo è immerso nelle acque del Giordano, nel cui letto si intravede una croce astile bianca. Si tratta di un curioso dettaglio, forse presagio della Crocifissione, riprodotto in riferimento alla croce innalzata nel mezzo del Giordano per segnalare ai pellegrini il luogo dove aveva avuto luogo il battesimo del Messia (Soranzo, 2006). Egli guarda verso Giovanni, che si volge verso di lui dalla sponda destra del fiume. Il Battista, di profilo, impone la mano destra sul capo di Cristo. Da una piccola nuvola celeste scendono verso il Figlio di Dio tre fasci di luce, sotto ad essa si percepisce la sagoma della colomba dello Spirito Santo. Sulla riva sinistra stanno due angeli pronti per servire Gesù, uno di essi in particolare porge un panno prezioso per asciugarne il corpo. Le connotazioni ambientali sono ridotte al minimo e prevedono solo rupi e rocce come sfondo dell'episodio. Il riquadro del registro sottostante unifica tre momenti della Passione di Cristo: a sinistra il *Diniego di Pietro*, al centro il *Cristo deriso* e sulla destra *Pilato che se ne lava le mani*. Pietro appoggia il suo gomito destro su una bassa colonna e porta la mano al volto in gesto di pentimento. Il gallo ha cantato tre volte ed egli si è accorto di aver negato di conoscere il Messia con la serva che, affacciata alla finestra della torretta, l'aveva riconosciuto (Mt 26, 69-75). Al centro, un gruppo di uomini assiste all'oltraggio di Cristo che viene bendato, tenuto per i capelli e percosso. A destra è raffigurato il governatore romano, seduto sul trono del tribunale, mentre porge le braccia ad un servitore che con una brocca d'acqua provvede a lavarne le mani: l'episodio fa riferimento al Vangelo di Matteo, che recita "Quando vide che non poteva far niente e che anzi la gente si agitava sempre di più, Pilato fece portare un po' d'acqua, si lavò le mani davanti alla folla e disse: «Io non sono responsabile della morte di quest'uomo! Sono affari vostri!» (Mt 27, 24). Il titolo sul bordo superiore dell'immagine recita: "P[ro]FETIÇA • q[uis] E[st] • q[ui] TE•P[erc]USSIT[?]" ovvero la domanda che i teppisti ponevano a Cristo dopo avergli coperto gli occhi per denigrarlo (Mt 26, 68: "dicentes: «Prophetiza nobis, Christe. Quis est, qui te percussit?»"; Mc 14, 65: "Et coeperunt quidam conspuere eum et velare faciem eius caedere et dicere ei:

«*Prophetiza*». *Et ministria lapis eum caedebant.*”; Lc 22, 64: “*et velaverunt eum et percutiebant faciem eius et interrogabant eum dicentes: «Prophetiza: quis est, qui te percussit?»*”). Nella seguente miniatura del *Compianto*, il corpo morto di Cristo è posto sul sudario. Maria abbraccia il cadavere del figlio e appoggia la guancia alla sua. A destra Giovanni tiene la mano di Cristo, seguito dalle figure di Nicodemo e di Giuseppe d’Arimatea i cui volti, per la caduta del fondo oro soprastante, risultano un po’ rovinati. Sulla sinistra stanno le tre Marie: le prime due asciugano le loro lacrime con le vesti che coprono le loro mani, quella più a destra alza le mani al cielo disperata. Da ciò che rimane dell’iscrizione “•q• plo”, Staub suppone che si trattasse di “*quomodo plorant/ploratur*” (Staub, 1998, p. 43). L’*Entrata in Gerusalemme*, con il titolo “•DIES• PALMARU[m] •”, ritrae Cristo mentre sta facendo ingresso nella città. Lo accompagnano Pietro, vicino all’asino, e altri due apostoli in posizione più arretrata. Sullo sfondo, a destra di Pietro, un albero dalla corona di foglie sferica viene scalato da un ragazzo che vuole assistere alla scena. Poco più a destra, davanti alla torre della città, alcune persone, tra cui in primo piano una donna con un bambino, accoglie l’entrata del Messia. Il bimbo ed un uomo con la veste rossa mostrano dei rami d’ulivo in segno di pace, mentre in basso un giovane stende un abito a terra sotto lo zoccolo dell’asino. Nell’ultima miniatura della *Trasfigurazione* Cristo è in posizione centrale, attorniato da una mandorla blu e azzurra dalla quale si dipartono sette fasci luminosi che lo collegano con le altre figure rappresentate: il profeta Elia (sulla sinistra), Mosè (a destra) e sotto i tre apostoli Giacomo (a sinistra), Giovanni (al centro, in *proskynesis*) ed infine Pietro che, sulla destra, si rivolge a Cristo alzando verso di lui il braccio destro benedicente.

L’ordine delle miniature non segue la cronologia del racconto del Nuovo Testamento. La disposizione delle miniature, che in origine dovevano appartenere ad un altro oggetto devozionale o forse essere disposte nelle ante laterali del trittico, è evidentemente frutto di rimaneggiamento successivo basato probabilmente su criteri formali: le tre scene a sinistra mostrano tutte degli edifici sullo sfondo, mentre quelle a destra sono delimitate da paesaggi rocciosi ancor oggi conservati o che dovevano comunque esserci prima che il fondo oro cadesse (Staub, 1998, p. 44). Il confronto con altri cicli cristologici miniati o dipinti su dittici e trittici di fine Duecento ed inizio Trecento, quali il dittico di Berna (cat. 8), quelli conservati presso il monte Athos nei monasteri di San Paolo (cat. 2) e Chilandar (cat. 6) ed il trittico d’Alba Fucense (cat. 7), conferma l’ipotesi che anche le miniature in esame dovessero una volta far parte, assieme ad altre ora perdute, di un piccolo dittico o trittico destinato ad uso liturgico. Le miniature di tali oggetti attingono al ciclo di dodici feste della chiesa bizantina o *Dodekaorton* e variano per il numero e per la scelta delle scene. Nel caso del dittico di



Chilandar (cat. 6) gli episodi rappresentati arrivano ad essere addirittura ben 24 ed ampio spazio viene dato al ciclo della Passione, verso cui nel XIII secolo si prestava particolare devozione.

Lo stile dei mini è vicino a quelli realizzati intorno ai primi anni '70 del Duecento per il Dittico del Museo Storico di Berna (cat. 8), in particolare alle piccole figure singole di *Santi* poste lungo la cornice delle ante. Essi presentano anche tratti comuni ad altre miniature sotto cristallo poste nella croce reliquiario del Museo Capitolare di Atri (cat. 9) e nel coronamento del reliquiario di Dignano (cat. 11), ad esempio nella resa del volto di Cristo. Le prove di Riggisberg sono dunque opera di una mano che conosceva il portato della bottega attiva per gli oggetti di Atri e di Dignano, databili intorno agli anni Ottanta del XIII secolo, ma che lo reinterpreta secondo una diversa sensibilità che potrebbe spiegarsi presupponendo una collocazione cronologica posteriore, forse già all'inizio del Trecento. Rispetto alle pergamene di Berna, quelle della Abegg Stiftung non sono impreziosite da perline e pietre dure, la gamma di colori è meno ampia e le gradazioni di colore meno raffinate. I volti ed i panneggi sono modellati a biacca in maniera molto simile: sono vicini per esempio l'abito di Maria Maddalena nella *Deposizione* nel Dittico di Berna e quello della seconda donna da sinistra nell'altare di Riggisberg. In entrambi i casi si coglie il volume dei corpi sotto il mantello grazie alle ombreggiature rese con toni leggermente più scuri e con qualche linea nera che sottolinea l'orlo del tessuto e le pieghe della veste. Analoghi fasci di biaccature si trovano nelle miniature dei due oggetti, soprattutto ad indicare i tratti dei volti (una linea verticale per il naso, tre puntini per bocca, labbra e la fossetta sottostante e vari tocchi per dare luminosità all'occhio e sulla fronte): essi appaiono più schematici ed insistiti nella tavoletta di Riggisberg. Anche la conformazione delle teste ed i gesti dei personaggi sono strettamente correlati: si confrontino ad esempio gli Apostoli nella scena dell'*Incredulità di Tommaso* del dittico di Berna (cat. 8) con quelli rappresentati nell'*Ultima Cena* dell'altare alla collezione Abegg: i più anziani sono caratterizzati da barbe e capelli bianchi o grigi con sottilissime lumeggiature, quelli più giovani senza barba e con capelli bruni. Tutte queste considerazioni portano a pensare che il miniatore di Riggisberg abbia tratto ispirazione dalle alte prove di Berna, arrivando però ad esiti più incerti per la minore qualità che lo contraddistingue.

L'*Imago Pietatis* alla sommità misura 8,5 x 5 cm e si estende su tutto il frontone triangolare. Cristo è rappresentato a mezza figura con il capo reclinato e le mani incrociate appoggiate al sarcofago. Alle sue spalle la traversa orizzontale della croce reca l'iscrizione *INRI*. Staub propone dei confronti con tavole di fine Trecento notando che il contrasto chiaroscurale attraverso cui si dà risalto alla magrezza del corpo di Cristo è una caratteristica che torna

spesso nei lavori dei successori di Paolo Veneziano (Staub, 1998, p. 48). L'oggetto alla Abegg Stiftung doveva presentarsi in origine in forme molto simili a quelle del trittico al Museo Correr di Venezia (Inv. N. 371), datato al tardo XIV secolo (Pallucchini, 1964, fig. 661), con una *Madonna con Bambino* e *Crocifissione* centrali. Lungo i bordi laterali della tavola di Riggisberg si osservano infatti dei fori con resti di graffette metalliche che dovevano servire per fissare gli scomparti laterali. A partire dalla metà del Trecento, erano molto popolari in area veneziana altari di piccolo formato, spesso in forma di trittico, per la devozione privata del clero e dei laici. La tavola centrale vedeva spesso una *Crocifissione* od un'*Imago Pietatis* sopra ad una *Madonna in trono* o ad una *Madonna dell'Umiltà*. Negli sportelli laterali trovavano solitamente posto l'*Annunciazione* e *Santi* a figura intera. Ulteriori esempi di questa tipologia usciti da botteghe lagunari e citati dalla studiosa svizzera sono il trittico nelle Collezioni d'Arte a Bologna con *Madonna col Bambino*, *Annunciazione* e *Santi* (50 x 49 cm); quello alla Pinacoteca Malaspina di Pavia (Inv. N. 190) con *Crocifissione*, *Madonna incoronata*, *Annunciazione* e *Santi* (48 x 48 cm) e due frammenti di trittico conservati presso il Museo Civico di Vicenza (Inv. A 166a e 166b) con *Crocifissione*, *Madonna dell'Umiltà*, *Angelo annunciante* e *Santi* (Pallucchini, 1964, p. 212; Staub, 1998, p. 49 nota 19). Altre due opere il cui aspetto può essere utile secondo Staub per ricostruire l'originaria fattura dell'altare in fondazione Abegg sono il trittico con *Imago Pietatis*, *Madonna dell'Umiltà*, *Annunciazione* e *Santi* all'Isabella Stuart Gardner Museum di Boston (Inv. P15W37, cfr. Hendy, 1974, pp. 274-276) e quello con analoghe raffigurazioni conservato alla Galleria Estense di Modena (Inv. N. 255, cfr. Pallucchini, 1945, p. 119 e fig. 83). E' molto probabile che la tavola di Riggisberg fosse il pannello centrale di un trittico dove sotto all'*Imago Pietatis* che ancor oggi vediamo trovava posto una *Vergine in trono* o una *Madonna dell'Umiltà* (Staub, 1998, p. 49).

Come accennato sopra, l'aspetto attuale della tavola con le sei miniature è frutto di una modificazione successiva, in quanto né la scelta delle scene, né la loro disposizione risulta plausibile; inoltre esse differiscono stilisticamente dall'*Imago Pietatis* del frontone. Bettina Staub, avvalendosi della collaborazione di Volker Schaible della Schule für Gestaltung di Berna, nota che le prime due caselle sono un po' troppo alte e troppo vicine al timpano: esse hanno un solo centimetro di profondità e l'impatto visivo sarebbe stato più soddisfacente se sia il frontone che le prime due miniature fossero state incorniciate su tutti i lati. Nell'*Imago Pietatis* si intravede il bordo inferiore del sarcofago nell'angolo in basso a destra mentre manca a sinistra: probabilmente l'incavo per le miniature lo ha compromesso. Alcuni contorni delle miniature sono imprecisi, per esempio il profilo sinistro dell'*Ultima Cena* e quelli

inferiori dell'*Entrata in Gerusalemme* e della *Trasfigurazione*. Le cavità sono state create senza molta attenzione con uno scalpello e non corrispondono all'alta qualità dell'artigianato medievale (Staub, 1998, p. 50). Sembra inoltre strano che si sia ben conservata la miniatura con la *Trasfigurazione* mentre nei bordi confinanti si trovano delle profonde fessure nel legno dovute ad un tarlo. I sei campi secondari in cui sono state incastonate le miniature sono stati realizzati in un momento in cui il pannello era già in cattive condizioni, infatti la pergamena non ha traccia del parassita che ha corroso il telaio ligneo della tavola. In conclusione la cronologia dei diversi interventi avvenuti sulla tavola suggerita da Staub è la seguente: l'anta centrale fa parte di un trittico di fine Trecento mal conservato, ad eccezione del timpano alla sommità e della cornice in parte abrasa. Nel corso del Novecento, un restauratore decide di manipolare l'oggetto per venderlo a qualche conoscitore e ricava nella verniciatura superficiale dei campi dove inserire le miniature databili tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV. In tale occasione le cavità prodotte dai parassiti vengono cementate presumibilmente per dare un aspetto più intatto al pannello e si è infine provveduto ad una seconda doratura del pannello (Staub, 1998, pp. 50-51)

In linea di massima credo che la ricostruzione sia attendibile: la tavola di Riggisberg, così come quella di Zara (app. C), non è concepita fin dall'inizio per alloggiare miniature sotto cristallo. Si tratta, come giustamente rilevato da Staub, dello sportello centrale di un trittico del quale si conserva l'*Imago Pietatis* del frontone, a mio avviso databile alla seconda metà del Trecento per la sensibilità nella resa di Cristo vicina alla cultura laurenziana. Le miniature, per le quali è stata giustamente indicata una genesi a cavallo fra XIII e XIV secolo, sono state applicate nella struttura lignea e ricoperte da lastre di cristallo in un momento che a mio avviso potrebbe collocarsi nel corso dell'Ottocento o nel primo Novecento, periodo in cui fiorisce in Europa ed in America quel gusto per i cosiddetti "primitivi" che spinge i collezionisti alla ricerca di oggetti antichi, o presunti tali. Il pezzo in questione consente dunque di capire la complessità dell'analisi di opere che, secondo una pratica che doveva essere in passato abbastanza usuale, venivano scomposte, restaurate e rimaneggiate per essere collocate sul mercato antiquario.

*Bibliografia:* Staub, 1996; Eadem, 1998, pp. 40-59.



D. Riggisberg, Abegg Stiftung, Anta di trittico



## E. Croce reliquiario

*Ubicazione ignota, già monastero francescano di La Verna (Arezzo)*

Cristallo di rocca, lamina d'argento, smalto, miniature su pergamena

Misure:

Croce (senza il piede): 25,4 x 21 cm

Bracci in cristallo: 5-5,8 cm

Teche alle estremità: 5 x 2,8 x 2,8 cm

Riquadro centrale: 5,8 x 5,8 x 2,8 cm

Miniature: 20 x 20 mm

Altezza microsculture: 5 cm

Piede: 35 x 17 cm

1310 circa

La croce, conservata nel monastero francescano di La Verna, è stata rubata nel 1978 (Degen, 2003, p. 347) ed è attualmente di ubicazione ignota. Il contributo più importante e completo per la sua conoscenza resta perciò ancora oggi il contributo di Ilaria Toesca uscito negli anni '70 sulla rivista "Paragone" (Toesca, 1972, pp. 61-69). La struttura è molto particolare e non trova riscontro in altre croci prodotte dai maestri cristallari veneziani fra il XIII ed il XIV secolo (Toesca, 1972, p. 63). Si compone infatti di quattro teche prismatiche con reliquie raccordate tra loro tramite un'anima metallica che, attraverso i quattro bracci in cristallo della croce, le congiunge al riquadro centrale. Quest'ultimo è costituito da una teca più grande di forma quadrata in cui sono poste due miniature su fondo oro che appaiono di aspetto tondeggiate a causa della rifrazione del cristallo. Esse sono di dimensioni molto ridotte (circa 20 x 20 mm) e raffigurano l'episodio della *Crocifissione* su entrambi i lati. Nonostante ciò, le scene non si presentano identiche: cambiano infatti gli atteggiamenti della Vergine e di San Giovanni, l'inclinazione del corpo di Cristo e l'individuazione del costato. I vari pezzi di cristallo sono uniti tra loro da una legatura sottile in argento dorato, cordonato in corrispondenza del riquadro centrale, liscio in tutte le altre parti. Le giunture mostrano invece una montatura a dentelli, sempre in argento dorato. La croce di cristallo è collegata tramite un raccordo metallico alla base, formata da cinque elementi montati ad incastro e tenuti assieme da un'asta d'argento. Di essi quello inferiore costituisce il piede polilobato, finemente inciso con motivi gigliacei e sostenuto da sei piccoli draghi metallici. La soprastante impugnatura a forma di torretta esagonale ha piccole finestre decorate a smalto traslucido con busti di santi. Sopra ad essa sta un tabernacolo, con aperture cuspidate riempite da smalto traslucido blu a losanghe, dal quale si dipartono due sottili bracci cordonati in argento dorato. Alle loro estremità sono poste le microsculture dei dolenti (alte 5 cm ciascuna).

Per la datazione e per la localizzazione del pezzo, poco si ricava dall'esame delle parti in cristallo, che non hanno in sé nulla di specificamente gotico, se non la dentellatura a piccoli trilobi di una parte della montatura (Toesca, 1972, p. 63). Elementi più precisi sono invece emersi dall'analisi delle miniature, ritenute dalla studiosa di ambito veneziano senza tuttavia l'indicazione di puntuali confronti. La stessa infatti fa notare che “nella sua micrografia, il miniatore, che tratta le sue figure con inconsueta libertà e larghezza, dà un saggio pittorico di prim'ordine, cui non è facile dare una collocazione precisa – anche se, data la reliquia e il reliquiario, si sarebbe tentati di ricorrere alla soluzione “regno latino d'Oriente” (Toesca, 1972, p. 63). Viene presa in esame anche la grafia dei cartigli presenti, assieme alle reliquie, nelle teche alle estremità dei quattro assi. Le scritte, in minuscola gotica all'apparenza italiana (nel cartiglio della teca di sinistra si intravedono i termini “*de lapide*”), sono però poco leggibili e non costituiscono pertanto un indizio cronologico sufficiente. Se per le miniature si parla quindi di Venezia, il riferimento proposto per la parte inferiore del manufatto è invece Siena, almeno per quanto riguarda gli smalti traslucidi della torretta esagonale: se fossero isolati e non parte integrante dell'oggetto, la studiosa li daterebbe al 1330-40. Una totale attribuzione a Siena della base è comunque esclusa: “la struttura stessa della base lobata, i piccoli draghi che la sostengono, la decorazione incisa a grandi fiori di giglio, quasi naturalistici, infine le due statuette di Maria e di Giovanni, non quadrano con lo stile degli smalti e potrebbero convenire ad una vasta area del gotico inoltrato, più al di là che al di qua delle Alpi” (Toesca, 1972, pp.64-65). Propone quindi un'origine avignonese del piede a partire dal riconoscimento su di esso di un bollo con lo stemma dell'antipapa Clemente VII e sulla base di testimonianze scritte che lo collegano alla fornitura del cardinale Galeotto Tarlati, sostenitore dell'antipapa e sepolto alla Verna (Toesca, 1972, pp. 65-66).

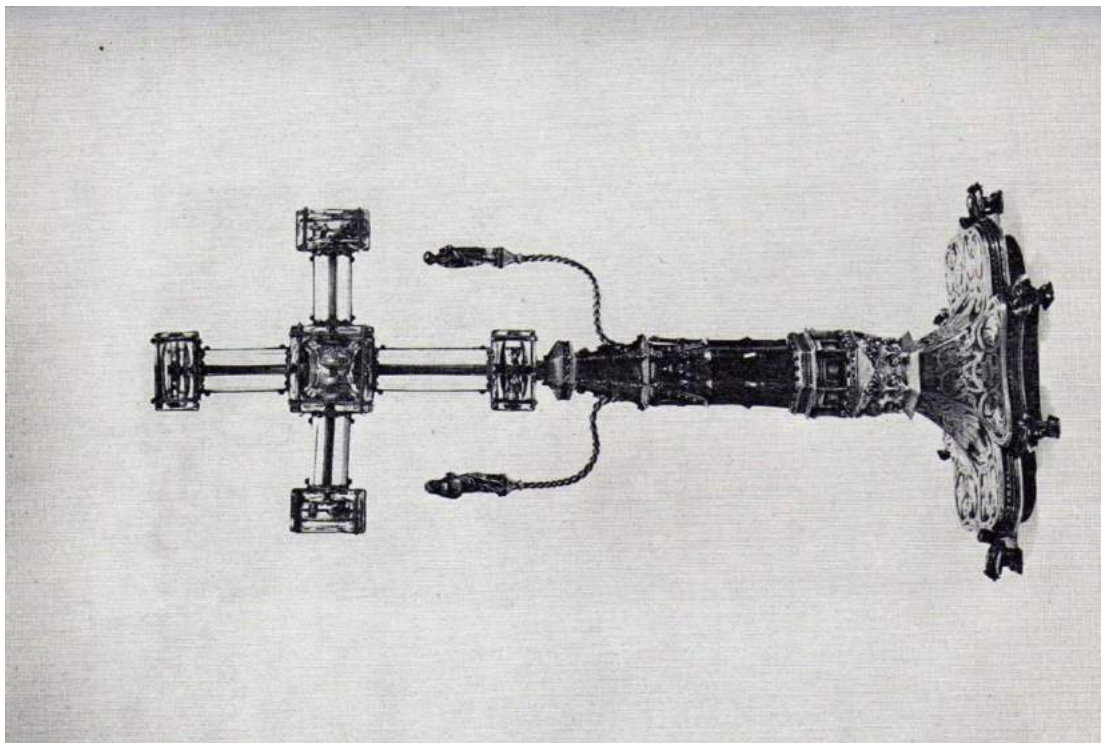
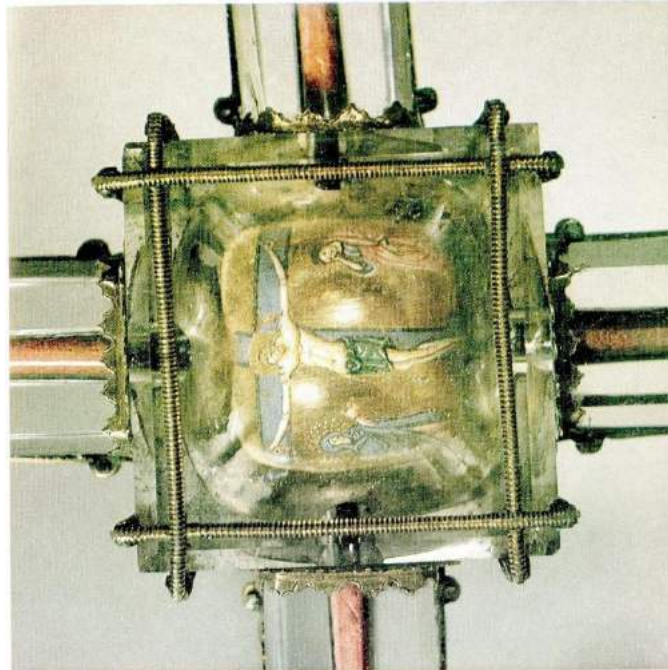
All'interno del contributo viene esaminata pure una serie di documenti che forniscono ulteriori informazioni sul manufatto. Al numero 36 dell'Inventario di tutte le cose e beni appartenenti alla Verna, compilato il 10 luglio 1432, si descrive “*una crocie di cristallo con leghami d'ariento, entrovi, secondo dissono, del legno della Santa Crocie con uno piedistallo di rame dorato*” (Saturnino Mencherini, 1924, p. 620). Da tale descrizione si deduce che il piede oggi visibile in argento dorato non è in realtà quello originario, che doveva essere, secondo l'elenco sopra citato, in rame dorato. Successivamente, al numero 21 dell'Inventario degli argenti e rami della Sagrestia della Verna, redatto il 12 giugno 1486, si parla di “*Una croce di cristallo della quale ne' corni superiori, cioè da capo et da lati, è del sacratissimo legno della Croce, nel nodo del mezo un Crocifixo colla Vergine Maria et Sancto Johanni, una croce azurra in campo d'oro. Nel pie' suo è de' capelli della Magdalena et di sancto*

*Nicolò*” (Saturnino Mencherini, 1924, p. 663). I due testi costituiscono le più antiche descrizioni della croce (Toesca, 1972, p. 61). Le notizie su di essa si interrompono dopo il 1856: in quell’anno viene ancora citata, tra le “*reliquie che si trovano in Sacrestia*”, “*una Croce grande di Cristallo donata dall’Eminentissimo Giacomo Colonna Cardinale di S. Chiesa [...] della quale si sono veduti molti miracoli*” (cfr. *Compendio storico religioso ...*, 1856, p. 97). Non vi è però più traccia del reliquiario nel catalogo degli oggetti d’arte della Verna redatto da A. Lensi nel 1924 (citato in Saturnino Mencherini, 1924, p. 620, nota 1, p. 675) né all’interno del suo successivo studio dedicato al monastero francescano (Lensi, 1934). Non ne parla nemmeno Cannarozzi, che nel 1930 pubblicò il Dialogo del Sacro Monte della Verna di fra Mariano da Firenze, ovvero la testimonianza del 1522 in cui si dichiara che “*el reverendissimo Cardinale Messere Jacopo Colonna[...] visitando questo nostro sacro monte, ci lasci[asse] la sua crocie di christallo*” (Cannarozzi, 1930, p. 134). Se dunque fu il cardinale Jacopo Colonna a donarla, potremmo assumere come termine *ante quem* per la sua datazione il 1318, anno della sua morte ad Avignone. Non c’è infatti ragione di dubitare dell’affermazione di fra Mariano, basata su un documento contemporaneo del Colonna, purtroppo perduto, che accompagnava l’altro dono da lui fatto alla Verna, del quale pure sono andate perse le tracce. La Toesca avverte che si resta tuttavia nel campo delle ipotesi. Poco probabile invece la proposta di ricondurre il dono della reliquia a fra Mansueto da Castiglion Fiorentino, e quindi a Luigi IX re di Francia, poiché non vi è alcun cenno al reliquiario in cui essa era conservata (Lazzeri, 1913, pp. 24-31; cfr anche I. Toesca, 1971, 255, note 17 e 19). Molto breve la vicenda critica dell’oggetto. Oltre al già citato saggio del 1972 di Ilaria Toesca, nel 1968 se ne era già occupato Cantelli nel catalogo della *Mostra dei paramenti ed arti minori nelle chiese del Casentino* tenuta a Poppi, in occasione della quale la croce era stata esposta. Egli però, si limita ad assegnare la croce al Duecento veneziano e a considerare la base, in via dubitativa, prodotto senese datato tra la fine del XIV secolo e gli inizi del XV (Cantelli, 1968, n. 49). Nel 1985 Hahnloser ritiene la croce opera veneziana del primo quarto del XIV secolo, e il piede di origine avignonese di XIV secolo, riprendendo le considerazioni già poste dalla Toesca (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, n. 78). Da ultima interviene Regina Degen che nel 2003 avalla il collegamento con la figura di Jacopo Colonna già profilato da Ilaria Toesca e data quindi la stauroteca *ante* 1318, anche in virtù dell’influenza di un avanzato stile paleologo che la studiosa tedesca rileva nelle miniature (Degen, 2003, p. 354). Dal punto di vista stilistico, per quanto ci è dato vedere nelle riproduzioni dell’oggetto rimaste in seguito al furto, le miniature delle due *Crocifissioni* sono realizzate in maniera molto corsiva. Cristo presenta schematismi che ricordano un po’ quelli presenti nelle croci di San



Candido (cat. 17), Coimbra (cat. 16), Lisbona (cat. 15), Augsburg (cat. 18) ed Allariz (cat. 19), ma il corpo presenta qui un'inarcatura maggiore e le braccia, lunghissime, sono sproporzionate rispetto ad esso. Da notare infine la bipartizione tra braccio e avambraccio sottolineata da due segni, evidente arcaismo che suggerisce una collocazione al 1310, non oltre.

*Bibliografia:* Frolov, 1961, p. 435 n. 547; G. Cantelli, in *Mostra dei paramenti ed arti minori nelle chiese del Casentino*, 1968, n. 49; Toesca, 1972, pp. 61-69; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 104 n. 78; Degen, 2003, n. 14 pp. 346-354.



E. Ubicazione ignota, già Monastero di La Verna, Croce reliquiario, intero e particolare della teca centrale



## F. Croce

*Monte Sinai, monastero di Santa Caterina*

Cristallo di rocca, argento dorato, pietre dure, miniature su pergamena

Misure:

Croce: 27,4 x 14,3 cm

Croce con asta: 31,3 x 14,3 cm

Riquadro centrale: 4,7 x 4,7 cm

Secondo quarto del XIV secolo (?)

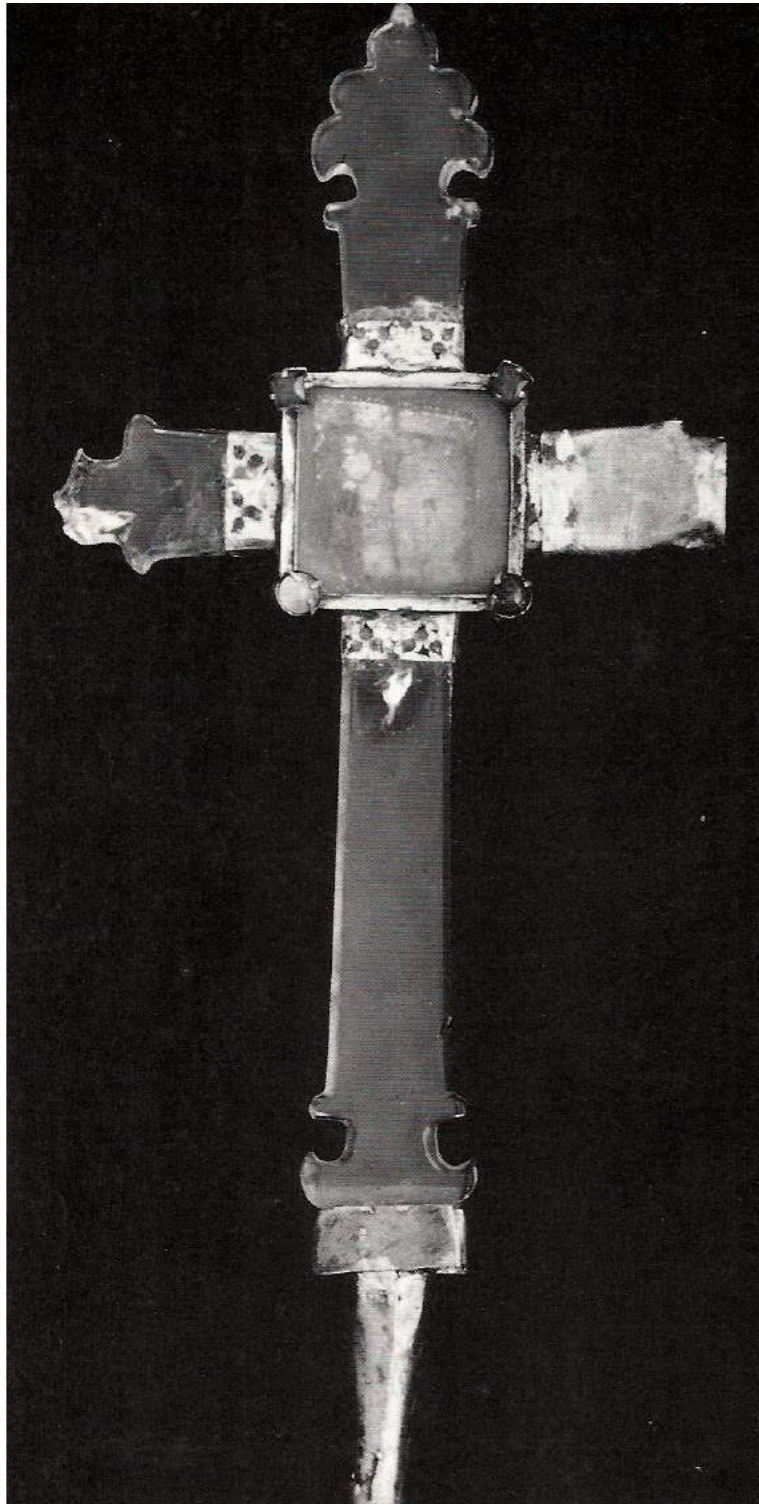
La croce, purtroppo molto frammentata ed in pessimo stato di conservazione, è conservata presso la comunità monastica sinaitica di Santa Caterina. Sul suo lato frontale presenta un comparto centrale quadrato nel quale è inserita una miniatura sotto cristallo di rocca molto rovinata raffigurante un'eventuale *Crocifissione*. La tabella principale, potenziata agli angoli dalla presenza di quattro pietre preziose con semplici montature a graffe, si raccorda ai quattro assi in cristallo mediante stretti polsini metallici decorati da motivi a forma di goccia i cui contorni, secondo Degen, ricordano alcune decorazioni tardogotiche (Degen, 2003, p. 301). Dei tre bracci solo quello posto al vertice è sopravvissuto integro. Si registra infatti la caduta delle terminazioni delle lastre trasversali mentre il braccio inferiore presenta una frattura abbastanza profonda in prossimità del polsino ed una manica metallica di integrazione alla sua estremità. Il ben conservato profilo "a zampa" dell'estremità superiore corrisponde a forme abitualmente in uso nell'ambiente veneziano (cfr. croci di San Candido e di Foligno, catt. 17 e 23), tuttavia dalle piccole sporgenze laterali il cristallo è tagliato abbastanza in profondità in modo che la base della zampa sia notevolmente più ristretta rispetto al braccio. Non potendo esaminare direttamente l'oggetto, è impossibile esprimersi circa il lato posteriore della croce. Degen (2003, p. 299), che ha avuto modo di osservare alcune fotografie inedite realizzate da Weitzmann nel 1965, descrive nel retro del riquadro mediano un'ulteriore miniatura raffigurante il *Pantocratore* su fondo blu, anch'essa molto rovinata. La studiosa tedesca, sulla scia di un'osservazione già posta da Hahnloser (1985, p. 129), ritiene peraltro che tutto questo comparto non sia originale, ma frutto di rimaneggiamento (Degen, 2003, p. 299, 301-302): in effetti la semplice e sottile incorniciatura con grosse pietre sommariamente applicate agli angoli non sembra avere riscontri con le altre croci veneziane qui considerate.

La critica attribuisce concordemente l'oggetto a Venezia ma, mentre Weitzmann ne parla come una testimonianza della presenza di maestri veneziani crociati presso il monte Sinai (Weitzmann, 1963, p. 201; Idem, 1966, p. 61), sottintendendo una datazione alla seconda

metà del XIII secolo, l'analisi dell'intaglio effettuata da Hahnloser sulle parti in cristallo porta ad una collocazione cronologica del manufatto al secondo quarto del Trecento (Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, p. 129). Degen accoglie la proposta dello studioso tedesco per quanto riguarda gli assi in cristallo, che considera tipico prodotto veneziano del XIV secolo (Degen, 2003, p. 300), ma pone altre e diverse osservazioni riguardo lo stile delle due miniature. La *Crocifissione* su fondo oro del *recto*, benché molto rovinata, ricalca lo schema tradizionale a tre figure. Il sottile crocifisso è molto allungato e l'esile corpo di Cristo appostovi appare leggermente inarcato, mentre le proporzioni dei due dolenti sono rispetto ad esso abbastanza ridotte. La fila di puntini bianchi dipinti lungo la cornice della scena è caratteristica ricorrente anche in altri oggetti dotati di miniature sotto cristallo, quali le due ante di trittico di Londra (cat. 25) e la croce di Tongeren (cat. 28). La composizione è databile secondo la studiosa alla prima metà del Trecento (Degen, 2003, p. 303), sulla base di confronti con analoghe rappresentazioni in cui avverte un'affinità di fondo: la *Crocifissione* ad affresco della sala capitolare di San Nicolò a Treviso, un'anta di dittico bolognese in collezione privata fiorentina e due dittici conservati presso il Museo Bandini di Fiesole ed al ChristlicheMuseum di Esztergom. Il *Pantocratore* del *verso*, su fondo blu, sarebbe invece da collocarsi nell'ultimo terzo del Duecento (Degen, 2003, p. 300), poiché in linea con i modelli bizantini della croce di Pisa (cat. 10) e del reliquiario di Dignano/Vodnjan (cat. 11).

L'attuale stato di conservazione della pergamena purtroppo non permette di verificare la completa veridicità delle considerazioni fin qui tracciate, che pertanto riportiamo senza poterci esprimere a riguardo in maniera definitiva.

*Bibliografia:* Weitzmann, 1963, p. 201; Idem, 1966, p. 61; Hahnloser, Brugger-Koch, 1985, pp. 128-129 n. 147; Degen, 2003, pp. 298-305 n. 9.



F. Sinai, Monastero di Santa Caterina, Croce  
589



## G. Due ali di trittico

*Ubicazione ignota, già Roma, collezione Schiff Giorgini*

Legno dorato e dipinto

Misure:

47,5 x 18 (ciascuno sportello)

Settimo decennio del Duecento

Le due ante, appartenenti alla collezione Schiff Giorgini ma da tempo disperse, dovevano in origine far parte di un trittico molto simile a quello proveniente da Alba Fucense ora esposto al Museo d'arte sacra di Celano (cat. 7). Spesso per esse si parla di decorazione su pergamena dorata e dipinta, ma dalla documentazione fotografica rimasta sembra più plausibile che si tratti, come per l'esemplare abruzzese, di pitture su tavola.

Le due ante rappresentano venti episodi cristologici. Nello sportello di sinistra si svolgono l'*Annunciazione*, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al tempio*, il *Battesimo di Cristo*, la *Resurrezione di Lazzaro*, l'*Entrata in Gerusalemme*, l'*Ultima Cena*, la *Lavanda dei piedi* e l'*Arresto di Cristo*. Sull'ala destra si prosegue con la *Flagellazione*, l'*Andata di Cristo al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Deposizione*, le *Marie al sepolcro*, la *Discesa al Limbo*, l'*Ascensione*, la *Pentecoste*, la *Dormitio Virginis* ed il *Giudizio Universale*.

Lo stato di conservazione sembra dalle immagini sembra piuttosto buono e le pitture appaiono ancora integre. Più rovinato è invece il supporto ligneo che le incornicia: la decorazione del bordo esterno a corolle dipinte è in più punti caduta, mentre si conserva la cornice a risparmio con archetti a tutto sesto che ospita le figure. Mancano totalmente le miniature sotto cristallo che dovevano occupare le spandrelle degli archi, analogamente a quanto visto nel trittico di Alba Fucense. Rispetto a quest'ultimo, le due ante in esame dovevano essere leggermente precedenti per la più arcaica scelta di cornici a tutto sesto. La tavola centrale, purtroppo non conservata, rivestiva presumibilmente forme simili a quella del manufatto di Celano (cat. 7) e poteva dunque accogliere miniature sotto cristallo.

Il breve ragguaglio storiografico parte dalle note di Garrison (1949, p. 123 n. 324), che indica per i due sportelli una provenienza dalla chiesa di San Nicola di Alba Fucense ed un successivo passaggio in collezione Schiff Giorgini a Roma, ignorandone però la vicenda successiva. Egli giudica sia l'opera in questione che il trittico di Alba Fucense provenienti da manifattura umbro-abruzzese e databili all'inizio del Trecento. Lasareff (1965, p. 21 nota 41) propone invece un'origine veneziana. Tentando di precisare il retroterra culturale di Paolo Veneziano, lo studioso postula l'esistenza di alcune botteghe arcaizzanti, legate all'ambiente



della miniatura, specializzate nell'esecuzione di piccole scenette narrative e stilisticamente legate alle tradizioni conservatrici della maniera greca e a quelle delle botteghe che producevano miniature per i cristalleri. Da uno di questi atelier provengono a suo dire le ali già Schiff Giorgini ed il trittico di Alba Fucense. Boskovits (1990, p. 132 nota 2) confronta lo schema iconografico della tavoletta con *Giudizio Universale* in collezione Thyssen Bornemisza con quello dell'opera in questione e del trittico d'Alba Fucense, molto simili tra loro ed entrambi considerati della metà del Duecento. Travi (1992, p. 91 nota 11) non accetta la proposta di Lasareff e torna a preferire una provenienza di tipo umbro-abruzzese, come Garrison. Questi ultimi due però citano l'opera di sfuggita e non propongono una collocazione cronologica anche indicativa.

L'appartenenza dell'opera a una bottega veneziana, come ipotizzato da Lasareff, è a mio parere convincente: la base culturale di questi artisti è infatti profondamente legata all'ambiente duecentesco lagunare. La proposta dello studioso non è tuttavia accettabile *in toto*: in particolare non è ragionevole la sua rigida distinzione tra una corrente miniaturistica necessariamente attardata ed una pittura monumentale invece aggiornata. Passando all'esame degli episodi cristologiche, si nota che le scelte iconografiche sono abbastanza arcaiche e di stampo bizantino. L'*Annunciazione* presenta la Vergine in piedi con una mano aperta in segno di sorpresa e con il fuso nell'altra e sullo sfondo è inserito un elemento architettonico. Tali soluzioni tornano anche nell'Epistolario del Maestro del Gaibana esemplato nel 1259 (Padova, Biblioteca Capitolare, ms. E 2) negli oggetti dell'Athos (catt. 2-3, 6). Anche la *Natività* e l'*Adorazione dei Magi* seguono, come l'illustrazione del codice patavino, gli stessi schemi duecenteschi, rimpiazzati nel corso del secolo successivo da tipologie più moderne. Anche la concezione delle architetture ritorna simile negli altri oggetti dell'Athos, in particolare l'impaginazione delle scene presenta notevoli analogie con l'operato del secondo miniatore attivo nel dittico di Chilandar (cat. 6), che si occupa probabilmente anche delle pitture negli sportelli laterali del Trittico di Alba Fucense (cat. 7). Sebbene dalle immagini in bianco e nero non sia possibile esprimere un giudizio del tutto sicuro, è verosimile che la stessa mano si sia occupata anche della decorazione delle due ante ora disperse.

*Bibliografia*: Garrison, 1949, p. 123 n. 324; Lasareff, 1965, p. 21 nota 41; Boskovits, 1990, p. 132 nota 2; Travi, 1992, p. 91 nota 11.



G. Ubicazione ignota, già collezione Schiff Giorgini, Due ali di trittico