

ra aveva il nome e la forma dell'Oceano, | che con il suo bordo aveva circondato interamente le terre. | Non mancava un'isola e avresti potuto vedere razze di animali marini: | balene, cetacei e tutti gli altri mostri del mare. | Avresti pensato che dei pesci nuotassero nei loro abissi, | e che se fossero stati veri pesci, li avresti potuto prendere con le mani. | Tutta la terra, circondata in questo modo dall'Oceano, | era bagnata al suo interno da fiumi. | Aveva forma rotondeggiante, che mostrava l'aspetto di un uovo, | costante nelle sue misure e nei suoi pesi. | Inoltre la varietà delle opere abbelliva le terre, | e il lavoro dell'uomo aveva arricchito la raffigurazione. | Se pure l'una aveva costituito l'ordine divino, | l'altra invero aveva eseguito la mano degli artefici).

Il testo prosegue, descrivendo la terra divisa in tre parti, con l'Asia, che ne occupa la metà e dove si trova il paradiso terrestre, con il Tigri e l'Eufrate, l'Europa, di cui Baudri elenca i fiumi, le montagne e le città, e l'Africa della quale invece ricorda gli animali e i mostri. La tipologia di questa mappa riprende quella delle *mappae mundi* raffigurate nei codici del commento di Beato di Liébana all'*Apocalisse*, ed è stata messa in rapporto, da Kitzinger prima (1973) e Barral i Altet poi (1987), con una serie di mosaici pavimentali del XII secolo, tra cui quello già citato, proveniente da San Salvatore di Torino. Meriterà a questo proposito notare come la *cura sagax* con cui l'artefice del pavimento della contessa ha aggiunto didascalie alle immagini, trovi perfetto riscontro nei dotti titoli riguardanti le isole dell'Oceano del pavimento di Torino, che sono citazioni quasi letterali dalle *Ethymologiae* e dal *De natura rerum* di Isidoro di Si-

viglia. Ovviamente, chi sceglieva i testi era il committente, il mosaicista e solo l'esecutore materiale delle scritture. La descrizione della camera di Adegio di Blois è, per stessa ammissione del suo autore, in parte immaginaria, ma molto interessante perché documenta comunque le tendenze dell'epoca, genere di programma decorativo messo in opera nel XII secolo in una dimora aristocratica, e conferma nello stesso tempo la possibilità che anche nel Medioevo, come nell'antichità, si usasse pavimenti figurati in contesti diversi da quelli ecclesiastici. Ma sono soprattutto notevoli, ancorché problematiche, le indicazioni tecniche relative all'esecuzione del pavimento, quegli accorgimenti specificatamente rivolti a proteggere la superficie decorata dai danni di chi la calpesta: è da escludere, a mio parere, che si trattasse di un mosaico, la tecnica descritta farebbe piuttosto pensare a un pavimento dipinto, forse ligneo, di cui peraltro mancano, per queste date, sia menzioni nelle fonti che resti materiali. Queste osservazioni, troppo precise per essere state inventate, potrebbero suonare come una risposta puntuale alle critiche e alle apprensioni di san Bernardo, se non fosse che precedono di più di vent'anni l'*Apologia ad Guillelmum*!

Costanza Segre Montel

□ HOLT, E. G., *A Documentary History of Art*, New York N.Y. 1957-58 [trad. it. *Storia documentaria dell'arte. Dal Medioevo al XVIII secolo*, Milano 1972]; LEHMANN-BROCKHAUS, O., *Laterinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, I-V, München 1955-60; ID., *Schriftquellen der Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 1938; MORTET, V., *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge, XI^e-XII^e siècles*, Paris 1911; MORTET, V. e DESCHAMPS, P., *Recueil de textes*

relatifs à l'histoire de l'architecture et la condition des architectes en France au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles, Paris 1929; SCHLOSSER, J. VON, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896 [trad. it. *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell'arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici a cura di J. Végh, Firenze 1992].

▷ BARRAL I ALTET, X., *Els mosaics de paviment medieval a Catalunya*, Barcelona 1979; ID., *Mosaïque de pavement*, in BARRAL I ALTET, X., AVRIL, P., GABORIT-CHOPIN, D., *Le monde roman 1060-1220*, vol. I: *Le Temps des Croisades*, Paris 1982, pp. 109-21, e vol. II: *Les Royaumes d'Occident*, Paris 1983, pp. 145-54; ID., *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano, Torcello*, Paris 1985; ID., *The Mosaic Pavement of the Saint-Firmin Chapel at Saint-Denis: Alberic and Suger*, in GERSON, P. L. (a cura di), *Abbot Suger and Saint-Denis. A Symposium*, New York N.Y. 1986, pp. 245-55; ID., *Commanditaires, mosaïstes et exécution spécialisée de la mosaïque de pavements au Moyen Âge*, in ID. (a cura di), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Actes du Colloque international (Rennes, 2-6 mai 1983)*, vol. I, Paris 1986, pp. 255-63; ID., *Les mosaïques de pavement médiévales en France et Italie*, Roma 1987; ID., *Poesie e iconografia: un pavimento del XII^e secolo descritto da Baudri de Bourgueil*, in TRONZO, W. e LAVIN, I., *Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger*, in «Dumbarton Oaks Papers», 1987, n. 41, pp. 41-54; ID., *Il mosaico pavimentale*, in BERTELLI, G. (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, pp. 480-98; GUIGLIA GUIDOBALDI, A., *sub voce* «Pavimento», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma 1998, pp. 664-76; KIER, H., *Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes*, Düsseldorf 1970; KITZINGER, E., *World Map and Fortune's Wheel: a Medieval Mosaic Floor in Turin* (1973), in ID., *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, London 1976, pp. 327-56, 395; LAVAGNE, H., BALANDA, E. DE e URIBE ECHEVERRÍA, A. (a cura di), *Mosaïque. Trésor de la latinité des origines à nos jours*, Paris 2000; NORDHAGEN, P. J., *sub voce* «Mosaico», in *Enciclopedia dell'Arte* cit., vol. VIII, Roma 1997, pp. 563-74; PAPONI, P. e VALLETTI, V., *Il mosaico del coro*, in ORLANDINO, B. e ROSSETTI BREZZI, E. (a cura di), *Sant'Orso di Aosta. Il complesso monumentale*, I, Aosta 2001, pp. 35-48; PIANEA, E., *I mosaici pavimentali*, in ROMANO, G. (a cura di), *Piemonte romanico*, Torino 1994, pp. 393-420; ID., *Il mosaico pavimentale romanico della chiesa di S. Maria Mag-*

giore a Vercelli, in «La Diana. Annuario della Scuola di specializzazione in Archeologia e Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena», II (1996), pp. 191-208; PORTER, A. K., *Lombard Architecture*, vol. I, New Haven Conn. - London - Oxford 1917; SETTIS FRUGONI, C., *Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», LXXXII (1970), pp. 214-70; ID., *Per una lettura del mosaico pavimentale della cattedrale di Otranto*, ivi, LXXX (1968), pp. 213-56; STERN, H., *Mosaïques de pavement préromanes et romanes en France*, in «Cahiers de Civilisation médiévale», V (1962), pp. 13-33; THIRION, J., *Gnagobie et ses mosaïques*, in «Revue de l'Art», 1980, n. 49, pp. 50-69; WILLEMSSEN, C. A., *L'enigma di Otranto*, Galatina 1980.

→ tav. 12.

Oreficeria e tecniche orafe

L'oro e i metalli preziosi. Nelle officine monastiche, nei laboratori di corte, nelle botteghe cittadine, ovunque nel Medioevo si faccia arte figurativa, l'oreficeria svolge un ruolo di primissimo piano. Impiegando materiali di pregio, lavorandoli con tecniche sofisticate e complesse, quest'arte, o meglio quest'insieme di arti, occupa un grado elevato nella gerarchia dei valori artistici dell'epoca. Senza il suo contributo la liturgia sarebbe meno splendente, la dimostrazione del potere – di ogni potere – meno eloquente e meno efficace. Carichi di profonde risonanze simboliche, gli oggetti da essa prodotti rientrano di fatto in tutti i settori della pratica artistica medievale, sia sul versante sacro che su quello profano. Ciò si registra di primo acchito soprattutto nelle arti della persona e dell'arredo: gioielli e vasellame, corone e calici... A uno sguardo più attento, comunque, anche le arti monumentali appaiono profondamente

coinvolte da soluzioni elaborate in prima battuta dalle tecniche orafe. La condanna che il Filarete, a metà del Quattrocento, infliggerà agli edifici in forma di turiboli può essere rovesciata in valido strumento interpretativo non solo del gotico estremo, ma di tutta un'importante tendenza dell'architettura medievale.

Stando all'etimologia della parola, l'oreficeria concerne essenzialmente la lavorazione dell'oro. Da tempo immemorabile, però, intorno a questo solido nucleo centrale ruota una duplice galassia di tecniche. Si tratta da un lato dell'impiego, accanto all'oro, di altri metalli di pregio, come l'argento e il rame con le sue principali leghe; dall'altro del completamento dell'opera realizzata in uno o più metalli con materiali ulteriori, e non solo di natura minerale. Quando questi materiali presentano caratteristiche strutturali radicalmente diverse dai metalli e dunque metodi di lavorazione loro propri, l'oreficeria li utilizza come prodotti finiti di altre arti e si limita a «montarli» nell'opera sua: è il caso degli intagli in avorio e di certe classi della glittica. Quando invece – ed è il caso del niello e degli smalti – essi vengono intimamente inglobati nell'oggetto metallico che adornano, non vi è motivo di considerarli estranei alla competenza diretta dell'arte orafa. Senza voler escludere specificità e anche specialismi, va detto infatti che l'oreficeria medievale dimostra una connaturata attitudine politecnica. Se alle origini ben presto mitiche del suo plurisecolare sviluppo sant'Eligio s'impone come «aurifex peritissimus atque in omni fabricandi arte doctissimus» («orefice peritissimo ed espertissimo in ogni genere di costruzione»; fig. 59), alla fi-

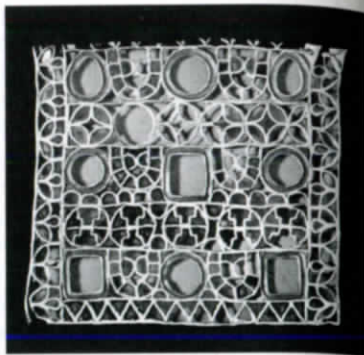


Fig. 59. Sant'Eligio (?), frammento della croce di Saint-Denis, oro e paste vitree, prima metà del VII secolo.

ne il Brunelleschi apparirà «molto universale rispetto al fondamento del disegno» proprio in virtù della sua formazione come orefice.

I materiali principali dell'oreficeria, i metalli preziosi e semipreziosi, non giungono sul desco dell'orefice medievale come la pietra e il legno sul banco del suo collega scultore. Provenivano essi dalla miniera o, com'è più frequente, dalla fusione di precedenti manufatti, hanno già conosciuto nella loro storia un lungo e complesso processo di elaborazione, che nella prospettiva del tempo non può essere definito che artistico. Il protagonista di questa vicenda è il fuoco, il cui competente utilizzo basta da solo ad assicurare alla metallurgia medievale, erede di Efesto e dei suoi corrispondenti celtici e germanici, un alto livello di considerazione. Il fuoco continua a giocare un ruolo eminente anche nel lavoro orafa propriamente detto, dalla forgiatura degli elementi strutturali alla rifinitura delle superfici. Per quanto riguarda la fusione artistica in senso stretto, il ricorso a questa tecnica rimane rigorosamente condiziona-

to dal costo del metallo impiegato: si usa più per il rame che per l'oro, più per i prodotti piccoli che per quelli grandi. La fusione in metallo nobile è ben rappresentata dagli oggetti in argento lasciati dal vescovo Bernardo al San Michele di Hildesheim, quella in metallo vile, ma di piena pertinenza orafa, dai bronzi mosani nel solco di Renier de Huy, l'influsso dei quali sulla scultura monumentale del primo gotico è un esempio tipico del ruolo dominante svolto nel Medioevo dalle arti suntuarie.

L'incisione e l'intaglio. La prima operazione dell'orefice consiste di norma nell'apprestare il metallo su cui operare. Fatto ciò, l'artista segna le linee e i punti guida del suo lavoro, incidendoli con la puntasecca e con il bulino. Quest'operazione, che il maggior teorico medievale, Teofilo, presenta in termini di «disegno», può avere una semplice funzione strumentale, in vista di un lavoro destinato a procedere con tecniche diverse, oppure venir perfezionata in se stessa, con l'intenzione di affidare l'intero effetto estetico all'incisione. In questo caso i segni vengono eseguiti con particolare cura, calcolandone l'andamento e la lunghezza, graduandone la larghezza e la profondità, riprendendone il tracciato con il raschiatoio e il cesello. Elementare e dunque d'uso universale, la tecnica conosce alcuni dei suoi vertici medievali nell'arte tedesca del XII secolo, quando il vasellame inciso, sul tipo della cosiddetta «coppa battesimale» del Barbarossa a Berlino, sembra voler gareggiare con i codici ornati a semplice disegno nell'intento di mostrare gli esiti altissimi di una cultura raffinatamente grafica.

Il linguaggio dell'incisione può arricchirsi di brevi tratti e di puntini, di tracciati paralleli e di schemi incrociati (fig. 60). Per quanto articolati nel chiaroscuro, neppure i metalli incisi e puntinati del gotico internazionale, dai quali gemmerà l'arte moderna della calcografia, perdono tuttavia il loro carattere essenzialmente bidimensionale. Diverso il caso dell'intaglio a incavo, con cui si apprestano i coni delle monete e le matrici dei sigilli. Qui, benché l'artista proceda sempre togliendo materiale, la superficie di partenza viene totalmente eliminata in corso d'opera e la forma si organizza in termini propriamente plastici, seppur in negativo, giacché il positivo spetta ai prodotti finali: le monete, appunto, e le impronte dei sigilli. Entrambi i tipi di produzione, nobilitati da citazioni scritturali e patristiche, continuano nel Medioevo consuetudini sociali che risalgono alla più remota antichità. Mentre però l'arte della moneta si caratterizza di norma per un conservatorismo formale che serve a



Fig. 60. Francia, croce reliquiario di Clairmarais, recto, argento inciso, 1220 circa.

veicolare l'idea stessa di stabilità economica, l'arte del sigillo diviene spesso il banco di prova di ardite sperimentazioni che combinano in maniera originale formato, legenda, stemma e figura. Il discorso vale soprattutto per l'età gotica, quando l'intero universo della simbologia araldica balza in primo piano, conferendo ai sigilli un ruolo storico inaspettato nella diffusione delle forme e delle iconografie del nuovo stile.

Analogamente a quanto avviene nella glittica antica, anche nell'oreficeria medievale l'intaglio a rilievo non conosce la diffusione di quello a incavo. Inadatto a improntare alcunché e dunque sganciato dalle motivazioni pratiche della moneta e del sigillo, esso appare solo di rado e solo in oggetti di piccole dimensioni e/o di gran pregio. La possibilità, che la tecnica presenta, di mantenere il motivo plastico tutto entro l'ingombro dell'oggetto cui si applica, ne raccomanda l'impiego nella gioielleria già nell'età barbarica. Un più ambizioso sviluppo figurativo si registra nell'arte francese del XIII secolo, che con la tecnica del *versenktes Relief*, o «rilievo affondato», fornisce un significativo parallelo alla grande miniatura coeva nel delineare la progressiva conquista della corporeità nella figurazione ancorata al piano.

Lo sbalzo e il cesello. Con il lavoro di sbalzo e cesello il discorso cambia radicalmente di tono. Sbalzando una lastra dal dietro e cesellandola dal davanti si possono realizzare non solo rilievi del più svariato spessore, ma anche oggetti a tutto tondo. Ciò ha assicurato alla tecnica una diffusione enorme, superiore a quella dell'intaglio in cavo e della stessa incisione. Sem-

pre nel Medioevo, quando si pensa a un orefice, si pensa a qualcuno che sbalza e cesella. Nell'iconografia tradizionale sant'Eligio è raffigurato nell'atto di forgiare un calice, martellandone la coppa sull'incudine o rifinendone il fusto a cesello. Nella biografia di sant'Anselmo, scritta da Eadmero, l'invito che quel grande spirito rivolge a mescolare, nell'educazione, rigore e dolcezza è espresso mediante il paragone con l'orefice, il quale non si limita a picchiare sodo la lastra, ma sa anche trattarla con amore quando ne precisa delicatamente il modellato. La vicenda medievale del lavoro di sbalzo e cesello rientra a pieno titolo nella storia della scultura *lato sensu*. Dopo il grande rilancio carolingio con Vuolvinio e i suoi numerosi compagni (fig. 61), l'età ottoniana si segnala soprattutto per la spregiudicatezza con cui recupera il tutto tondo, resuscitando la tecnica antica della statuarìa

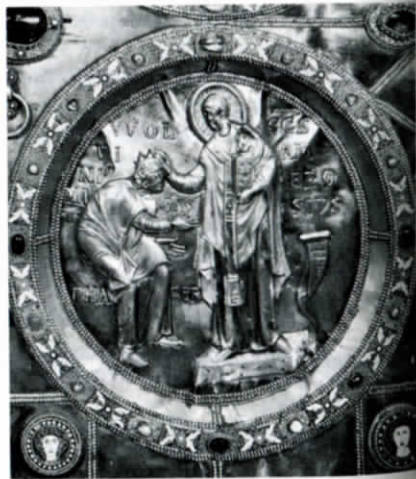


Fig. 61. Vuolvinio, altare d'oro di Sant' Ambrogio, fronte posteriore, sant' Ambrogio incorona l'artista, lamina d'argento sbalzata e dorata e smalto, verso l'850.

linea rivestita con lamine d'oro o d'argento dorato. Il superamento della paura dell'idolo, implicita nella condanna biblica di questo tipo d'immagine, è ben espresso nel travaglio del chierico Bernardo d'Angers, messo a confronto, a Conques, con la singolare «maestà» di Santa Fede. Doppiato questo giro di boa, anche il lavoro di sbalzo e cesello partecipa alla grande epopea della figurazione tridimensionale, che è uno dei principali binari di sviluppo dell'arte bassomedievale. Mentre in età romanica la figura è ancora dominata dalla logica dell'oggetto di cui fa parte, in età gotica si assiste al suo progressivo affrancarsi per assumere una nuova libertà di posa e di espressione, che ammette come criterio di giudizio solo il confronto con la natura. Le statuette e i piccoli gruppi a carattere scenico, che l'oreficeria francese conosce dal tempo di san Luigi in avanti, costituiscono un aspetto dell'arte medievale che giustamente si è rivalutato in tutte le sue implicazioni di cultura e di stile.

Stretta parentela con il lavoro di sbalzo e cesello presenta la tecnica dello stampaggio. Un fine unico, quello di imprimere forme a rilievo su una lastra più o meno sottile, vi è ottenuto con mezzi diversi, che contemplan matrici di legno o di metallo, semplici o doppie, su cui l'orefice opera con delicata pressione manuale o vigorosi colpi di maglio. La natura seriale del prodotto ha grande importanza per comprendere il ruolo dell'oreficeria nel diffondersi dei motivi e nell'affermarsi di una mentalità che annuncia l'«epoca della riproducibilità tecnica». Nella pala donata intorno all'anno 1200 dal patriarca Pellegrino II al duomo di Cividale gli ornati sono tratti da

modelli renani o mosani e le iscrizioni, impresse a punzone, preannunciano l'apparizione della stampa tipografica a caratteri mobili.

Il traforo e la filigrana. La lastra di metallo non è suscettibile solo di essere articolata plasticamente mediante il punzone e il cesello. Essa può essere anche ridotta di volume mediante il trapano e la lima. Il lavoro a traforo, quasi una materializzazione dell'ideale estetico della *subtilitas*, ha affascinato profondamente gli orefici medievali. Combinato con l'incisione in piano o con il lavoro di sbalzo e cesello, ha dato vita a figurazioni e ornati abilmente giocati sull'effetto di *silhouette*. In alcuni casi il motivo è lasciato a giorno, in altri posto sopra un fondo dello stesso metallo o di un materiale diverso. Una variante è costituita dall'*opus duplex* veneziano, in cui soggetti a forte rilievo, scontornati da profili vivaci e colpeggiati da rapidi segni di bulino, sono fissati con perni a una lastra di base decisamente arretrata, riprendendo certe soluzioni degli antichi vetri diatreti e confermando in tal modo le radici tardo-antiche dell'arte lagunare.

Il discorso è qui a un passo dalla filigrana, che non a caso conosce un'enorme fortuna proprio a Venezia. Basata su quella qualità fondamentale dei metalli nobili che è la loro duttilità, questa tecnica è una presenza costante dell'oreficeria medievale, ma non una presenza secondaria. Dall'arte bizantina a quella ottoniana, dall'arte mosana a quella gotica, la natura del filo e il disegno cui esso dà luogo variano continuamente. Fili lisci o granulati, semplici o attorcigliati a più capi, si combinano in schemi curvilinei che

ora tracciano motivi astratti, ora emulano la bellezza del regno vegetale, arricchendosi di perline, di foglie, di frutti eseguiti a stampo. Un teorico rinascimentale come il Cellini tratterà con una certa sufficienza questa tecnica per genti del contado. Non così gli artisti medievali, che mostrano di intendere lo *status* elevato della filigrana coeva imitandone le forme non solo nei decori dei codici miniati, ma fin nei lavori in ferro battuto con cui eseguono le cancellate e i cardini delle porte delle cattedrali.

Le pietre preziose. La regola che impone allo storico di giudicare i tempi «iuxta sua propria principia» va richiamata con forza anche a proposito dell'uso delle pietre preziose. Mentre infatti in età moderna e contemporanea queste coinvolgono solo i margini del sistema delle arti, in età medievale ne occupano saldamente il centro. Nei reliquiari a borsa, nelle croci, nelle coperte dei libri, in tutti gli oggetti che presentano due facce distinte, il lato ornato con le pietre preziose costituisce il lato principale, capace di parlare all'osservatore più e meglio del lato figurato. Questa singolare eloquenza è il risultato di un processo storico complesso, nel quale confluiscono elementi classici, barbarici e giudaico-cristiani. Oltre che per la rarità e il valore venale, le pietre preziose contano per le proprietà terapeutiche e profilattiche loro attribuite. L'impiego che se ne fa in oreficeria punta soprattutto sul colore e sulla luminosità, modulandoli con un raffinato taglio a *cabochon* e giocandoli all'interno di meditati schemi distributivi. Sia le singole pietre preziose, sia le relazioni geometriche e numeriche cui esse danno luogo nel-

l'insieme dell'ornato sono fatte oggetto di sottili speculazioni simboliche, grazie alle quali uno dei tratti fondanti della mentalità medievale ha modo di manifestarsi ai livelli più alti.

L'uso generalizzato della riproduzione fotografica può giocare brutti scherzi nella percezione della gioielleria medievale. Se lo «stile policromo» dell'arte barbarica si trasferisce abbastanza facilmente sulle pagine di un libro, la crescente valenza tridimensionale che l'incastonatura delle pietre preziose conosce con gli stili più tardi può essere apprezzata appieno solo confrontandosi direttamente con gli oggetti. Nei grandi capolavori ottoniani, quali la cosiddetta «Croce di Lotario» ad Aquisgrana o la Corona dell'impero a Vienna, la visione laterale rivela castoni in lamina d'oro e filigrana che sorreggono grosse pietre preziose con la stessa grandiosità con cui, nell'architettura monumentale, i muri o gli archi sorreggono le cupole. Il pensiero va al sogno biblico di una Gerusalemme celeste di zaffiro e di smeraldo, ma anche alla realtà di una pratica orafa complessa, la cui importanza non è sfuggita agli uomini del tempo. Tracciando l'elenco delle arti note al suo illustre discepolo, il vescovo Bernoardo di Hildesheim, il vecchio Tangmaro colloca la *clusoria*, o arte d'incastonare le pietre preziose, a stretto contatto con la *fabrica*, l'architettura vera e propria. Per parte sua Assero, il biografo di sant'Alfredo il Grande, chiama con il nome di *aedificia* tutte le opere d'arte sontuaria fatte con l'ordine e il consiglio del grande sovrano anglosassone.

La policromia dei metalli. Sin dai tempi della barbarica *verroterie cloisonné*, le pietre preziose vengono spesso e vo-

lontieri affiancate o sostituite da paste vitree. Il gioco tra essere e parere cui la cosa dà luogo conosce la sua applicazione anche in altri settori dell'oreficeria medievale. A dispetto dei moralisti che spiegano la parola «ipocrisia» con la pratica della doratura, questa tecnica conosce un impiego costante lungo tutto il periodo che ci interessa. Grazie a essa l'argento, il rame e i metalli meno nobili acquistano l'aspetto rutilante dell'oro. L'inganno è in realtà relativo, giacché l'uso dell'amalgama d'oro e mercurio, depositando solo uno strato sottile di oro, lascia trasparire con il tono freddo e quasi verdino dell'argento, caldo e decisamente rossastro del rame, la natura del metallo sottostante. Tuttavia l'effetto è sicuro. Esso basta a ribadire la centralità dell'oro nell'oreficeria del tempo, nonché la tendenza di quest'ultima a far proprio, almeno metaforicamente, il sogno alchemico di trasformare tutto nel materiale più prezioso che esista.

Rigorosamente completa, di norma, nel caso del rame e dei metalli meno nobili, la doratura può essere invece parziale nel caso dell'argento. A una monocromia totalizzante si sostituisce così un più accostante principio di policromia, nel quale l'idea originaria di impreziosire la materia di base si combina con una diversa, a volte opposta finalità mimetica. Uno dei risultati più impressionanti si ha con i reliquiari a busto bassomedievali, una tappa fondamentale nello sviluppo che porterà al ritratto a busto d'età moderna. Il contrasto tra gli incarnati color argento e i capelli color oro può sembrare schematico all'osservatore attuale. Basta però riandare ai poeti del Duecento, che paragonano il volto bianco del-

le loro belle all'argento, le chiome bionde all'oro, per recuperare a quella fortunata soluzione tecnica una forza comunicativa insospettata.

Prima e più che per specifiche istanze naturalistiche, l'uso di accostare materiali di colore o tono diverso s'impone del resto all'oreficeria medievale per l'evidente possibilità di risolvere attraverso di esso molti dei principali problemi dell'ornato. In età barbarica le arti della persona impiegano frequentemente l'agemina, una tecnica antica, che con il passar del tempo scompare quasi completamente dall'Occidente e diviene prerogativa per un verso di Bisanzio, per l'altro dell'Islam. In età romanica conosce ampia diffusione negli arredi ecclesiastici la tecnica della vernice bruna, di esecuzione più semplice ed economica dell'agemina, ma d'impatto estetico altrettanto sicuro. Basata su un netto contrasto tra motivo e fondo, la tecnica della vernice bruna costituirà un riferimento significativo per alcune fondamentali tendenze dello stile gotico, che non a caso la citerà alla lettera in quei piccoli capolavori di arte decorativa che sono le piastrelle bicrome dei ceramisti francesi e inglesi.

Il niello, cui Teofilo accosta l'agemina, apre in realtà prospettive diverse. La sua origine è lontana e la sua presenza nell'arte medievale, endemica. Se si dovesse privilegiare un periodo, la scelta cadrebbe probabilmente sul delicato momento di passaggio tra l'arte romanica e quella gotica. In questa fase dello sviluppo stilistico, nel corso della quale il disegno finisce con il conquistare una funzione egemone, il niello si trova a giocare un ruolo storico di primo piano. Avviene così che anche opere orafe non certo eccelse, quali

quelle prodotte a Namur dal monaco Hugo d'Oignies, divengono preziose per comprendere meglio quel singolo monumento dello «stile anno 1200» che è il *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms fr. 19093). Il segreto sta non solo in un insuperato dominio della linea, ma anche nella capacità che questa possiede di suggerire il volume e l'articolazione plastica delle figure.

Lo smalto. Se il niello incarna una tendenza minoritaria dell'oreficeria medievale verso effetti di sobrietà quasi intellettualistica, la tendenza opposta e vincente, che fa leva sul fascino tutto sensibile del colore e della luce, è incarnata dallo smalto. L'etimo germanico della parola basta ricordare che, lungi dal costituire un diretto retaggio classico, lo smalto rientra piuttosto in quella serie di esperienze preclassiche che conoscono un potente rilancio al tramonto della civiltà antica. Questa insistenza sulla *magistra barbaritas* non deve peraltro far dimenticare la *peritia graeca*. In pochi altri settori della produzione artistica medievale le due facce della civiltà coeva – quella occidentale e quella orientale, quella continentale e quella mediterranea – s'intersecano e si combinano con altrettanta intensità.

La gloria di Bisanzio è lo smalto alveolato su oro. I mezzi che la tecnica mette a disposizione sono oggettivamente ridotti. Giocando sul contrasto tra i colori e l'oro, piegando con sapienza i listelli di metallo, accostando smalti opachi e smalti traslucidi, gli orefici dell'età media bizantina riescono tuttavia a fare miracoli. Le loro figure sono legate al piano, ma presen-

tano numerose indicazioni di una spazialità aerea e fluttuante. In alcune opere costantinopolitane del x e xi secolo, il disegno estremamente libero delle pieghe è riempito con paste vitree diverse che suggeriscono un'articolazione chiaroscurale. Gli imitatori occidentali non capiranno simili finezze pittoriche e tradurranno quell'illusionistico svariare di toni nei termini di un'astratta alternanza di colori. Con la sua compresenza di maestranze greche e latine, di tempi e modi diversi, la Pala d'oro di Venezia rimane tuttora una palestra per studiare le più sottili varianti della tecnica.

Nel XII secolo, lo smalto incavato su rame è l'unica grande alternativa che l'Occidente abbia saputo proporre di suo. Dopo i primi tentativi che simulano da presso lo smalto alveolato bizantino, gli artisti romanici s'impegnano a sfruttare le peculiarità della tecnica: impiego esclusivo di smalti opachi, sostanziale equivalenza «ottica» tra parti smaltate e parti risparmiare, possibilità, soprattutto, di variare a piacere lo spessore dei contorni. Alle figure a smalto contro sfondi dorati si affiancano le figure dorate contro sfondi smaltati. Il disegno è dato ora dal metallo risparmiato, ora dal solco riempito di smalto scuro. Dove il continuo dilatarsi e restringersi delle linee non sembra sufficiente a suggerire il volume si accostano paste vitree di tono diverso oppure si lavora plasticamente il metallo, fino ad applicare intere parti eseguite a rilievo. La geografia dello smalto incavato su rame disegna una trama altrettanto complessa che le sue varianti tecniche. I promettenti inizi che il Sud conosce tra Francia e Spagna cedono verso la fine del XII secolo alla produzione qua-



Fig. 62. Nicola di Verdun, altare di Klosterneuburg, il passaggio del Mar Rosso, smalto champlevé, 1181.

si seriale di Limoges, dove la qualità non ha sempre il livello del ciborio di Maestro G. Alpais al Louvre. Il Nord viene alla ribalta con un leggero ritardo, ma mantiene uno *standard* più elevato, facilitato in questo dal confronto con mecenati del calibro dell'abate Sugerio di Saint-Denis. Le due scuole principali, strettamente legate tra loro, sono quella della Mosa e quella del Reno, illustrate dai grandi nomi di Godefroy de Huy, che si ritiene autore del disperso «retablo» di San Remaolo a Stavelot, e di Eilberto di Colonia, che firma un altare portatile oggi a Berlino. Da queste due scuole derivano non solo significative varianti nazionali in Inghilterra e in Danimarca, ma anche la personalità altissima di Nicola di Verdun. Gli smalti, sottili come nielli, che costui licenzia nel 1181 per l'abbazia di Klosterneuburg presso Vienna costituiscono una tappa importante di tutta quanta l'arte medievale, ponendosi come antesignani di quel «ritorno all'antico» che

apre definitivamente allo stile gotico (tav. 17; fig. 62).

Analoga, seppur in uno scenario totalmente mutato, la posizione del senese Guccio di Mannaia, che intorno al 1290 firma il calice di papa Niccolò IV ad Assisi. Lo smalto traslucido su bassorilievo, che fa la sua prima comparsa in quest'opera, reca, nel suo stesso comporsi di un elemento scultoreo, il «rilievo affondato» gotico, con lo splendore cromatico bizantino, quasi un sintomo del destino della nuova arte italiana. Coerentemente con ciò, la sintesi giottesca incide profondamente sugli sviluppi successivi della tecnica a opera di Ugolino di Vieri e compagni (tav. 19; fig. 63). Nella seconda metà del Trecento la fama dello smalto traslucido su bassorilievo è così radicata che Benvenuto da Imola può spiegare con esso, compiendo un errore significativo, il «sommo



Fig. 63. Ugolino di Vieri e «soci», reliquiario del Corporale, il vescovo di Orvieto ritira il Corporale miracoloso, smalto traslucido, 1337-38, particolare.

smalto» menzionato da Dante. La coerenza fortissima tra il minuto lavoro dell'orafa e la grande pittura monumentale rimane tuttavia una prerogativa dell'Italia. A Parigi, nell'area renana, in Inghilterra, il rapporto è piuttosto con la miniatura e l'intaglio in avorio. Una situazione intermedia si registra ad Avignone e in Catalogna, dove non a caso imponente è la presenza di affreschi italiani o italianizzanti.

Lo smalto traslucido su bassorilievo si mantiene di norma fedele all'argento. In opere d'eccezione però, come la coppa realizzata intorno al 1375 per Carlo V di Francia e oggi al British Museum, esso può ricorrere anche all'oro, con la conseguenza immediata di arricchire la propria tavolozza di un colore rosso brillante che non attacca sull'argento. Questo ritorno dell'oro è cruciale per comprendere il sorgere dello smalto *en ronde bosse*, una tecnica che divide con l'arte del libro e l'arazzo le cupide cure dei grandi mecenati del gotico internazionale. Stuette e piccoli gruppi a tutto tondo in oro vengono ricoperti da una spessa coltre di smalto policromo, che arrotonda gli spigoli e conferisce ai volumi una dolce tattilità. Il risultato ricorda la scultura dipinta in legno e pietra, ma le implicazioni sono evidentemente diverse. Vere e proprie follie dal punto di vista della spesa, oggetti come il *Goldenes Rössl* di Altötting (fig. 64), di fatto una strenna della regina Isabella di Baviera per suo marito Carlo VI di Francia, parlano di un approccio squisitamente privato all'opera d'arte. Vengono realizzati per essere conservati nei tesori dei signori e delle chiese, dove i loro fortunati proprietari possono guardarli e toccarli quando



Fig. 64. Parigi, *Goldenes Rössl* (Carlo VI di Francia davanti alla Vergine), oro e smalto *en ronde bosse*, 1403-404.

vogliono, da soli o in compagnia di pochi amici. La storia dello smalto medievale non si conclude su queste cime superbe. In basso, dove si estende l'ampia pianura delle esigenze quotidiane, l'inflessa sperimentazione degli orefici continua a mettere a punto nuove tecniche. Se l'*email de plique* in voga a Parigi ai tempi di Filippo il Bello ha ancora una chiara connotazione cortese, un'altra e più tarda versione dello smalto alveolato bizantino, lo smalto filigranato, abbandona ben presto ogni velleità aristocratica per divenire accessibile un po' a tutte le tasche. Una vicenda analoga conosce, spostandosi dal mondo dell'ornato a quello della figurazione, lo smalto dipinto (fig. 65). Introdotto dagli stessi artisti che producono lo smalto *en ronde bosse*, questo procedimento impiega una materia opaca e coprente, che conduce quasi automaticamente al recupero del rame. Il genio di Limoges saprà approfittare del forte abbattimento dei



Fig. 65. Borgogna, «bicchiere delle scimmie», smalto dipinto, 1430 circa.

costi che ciò comporta e riprenderà le fila di una produzione di massa interrotta da tempo. Ma allora il confronto sarà con la maiolica rinascimentale italiana e il Medioevo potrà davvero dirsi finito.

La fortuna dell'oreficeria medievale accompagna, con alcune note particolari, quella che è stata, più in generale, la fortuna dell'arte dell'età di mezzo. Se nel Vasari rimane ancor forte la consapevolezza dell'importanza delle tecniche orafe nel delineare i caratteri propri delle fasi più antiche dell'arte risorta, nei suoi numerosi seguaci cinque, sei e settecenteschi il discorso sull'oreficeria medievale si fa sempre più distratto e laconico. Sono i grandi «antiquari», di fatto, coloro che in questi secoli raccolgono notizie e immagini sulle quali il Séroux d'Agincourt proporrà, verso la fine del Settecento, una prima, significativa visione d'insieme. Un secolo più tardi, la rivalutazione estetica del romanticismo, quella tecnico-funzionale del

positivismo e la vivace attività collezionistica sottesa a entrambe sboccano nelle grandi sintesi del Labarte e del Molinier. Queste opere monumentali, lungi dal bloccare la ricerca, ne hanno costituito un valido incentivo per numerosi decenni. Chi affronti oggi lo studio dell'oreficeria medievale dispone così di una letteratura specifica ben articolata, che si esprime in tutte le lingue della cultura e in tutte le forme della comunicazione scientifica.

Marco Collareta

□ TEOFILO, *De diversis artibus - The Various Arts*, a cura di C. R. Dodwell, Oxford 1961.

▷ BAUMSTARK, R. (a cura di), *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, catalogo della mostra (Monaco, 3 marzo - 20 aprile 1995), München 1995; BRANDT, M. e EGGBRECHT, A. (a cura di), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, catalogo della mostra (Hildesheim, Hildesheim, 6 febbraio - 21 marzo e 15 agosto - 28 novembre 1993), Mainz am Rhein 1993; CHERRY, J., *Medieval Craftsmen. Goldsmiths*, London 1992; CIONI, E., *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XII e XIV*, Firenze 1998; DALMASES, N. DE, *Orfèbreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, Barcelona 1992; ELBERN, V. H., *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt 1988; ENLART, C., *L'émaillerie cloisonnée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien*, in «Monuments et mémoires - Fondation Eugène Piot», XXIX (1928-29), pp. 1-97; FRITZ, J. M., *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982; GABORIT-CHOPIN, D., *La filigrana veneziana*, in R. CAMBIAGHI (a cura di), *Il tesoro di San Marco*, catalogo della mostra (Parigi, 1984), Milano 1986, pp. 241-44; ID., *Orfèbrerie, émaillerie*, in ID. (a cura di), *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses filles 1285-1328*, catalogo della mostra (Parigi, 17 marzo - 29 giugno 1998), Paris 1998, pp. 179-235; GAUTHIER, M.-M., *Emaux du moyen âge occidental*, Fribourg 1972; HOLMQUIST, W., *Tauschierte Metallarbeiten des Nordens*, Stockholm 1951; HUEK, I., *De opere duplici venetico*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII (1965), pp. 1-22; LASKO, P., *Ars sacra 800-1200*, New Haven Conn. - London 1994²; LEGNER, A. (a cura di), *Rhein und*

Maas. *Kunst und Kultur 800-1400*, catalogo della mostra (Colonia, 14 maggio - 23 luglio 1972; Bruxelles, 15 settembre - 31 ottobre 1972), Köln 1972-73; ID. (a cura di), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catalogo della mostra (Colonia, 1985), Köln 1985; MIHALIK, A., *L'origine dello smalto filigranato*, Roma-Budapest 1933; STEINGRÄBER, E., *Ein Reliquienkreuz im Domschatz von Savona und die Anfänge des versenkten Goldschmiedereiefs*, in «Pantheon», XVIII (1960), pp. 195-204; VERDIER, P., *A Medaillon of the «Ara Coeli» and the Netherlandish Enamels of the Fifteenth Century*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», XXIV (1961), pp. 9-37; WESSEL, K., *Die byzantinische Emailkunst von 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967.

→ tavv. 15-19.

→ vedi in questo volume M. COLLARETA, *Arredi, suppellettili, decorazioni mobili*, pp. 303-28; vedi anche *Armi e armature, Monete e Sigilli*.

Pittura

Le tecniche pittoriche. La pittura si esplica in vario modo, in forme monumentali o in piccole dimensioni, con tecniche e su supporti diversi: non solo pittura murale, su tavola (soffitti lignei, *antependia*, tavole d'altare, croci dipinte), o su tela (gonfalon, stendardi), ma anche miniatura, disegno, vetrata, mosaico, oreficeria, incisioni, smalti, stoffe, arazzi, ricami. Ciascuna di queste tecniche ha una sua specificità e ha variamente rivestito nel corso dei secoli il ruolo di *tecnica-guida*: ciò è avvenuto nel XII secolo per la miniatura, nel XIII per la vetrata, nel XIV di nuovo per la miniatura e la pittura su tavola. Diversa nel tempo anche la localizzazione dei centri specializzati: in Spagna nel XII secolo per le stoffe, a Limoges e nella regione mosana nel XII e XIII secolo per gli smalti, a Pisa, in Catalogna, in Germania e in Norvegia (decorazione delle *Stav-*

kirker), nello stesso periodo, per la pittura su tavola.

Queste tecniche sono ovviamente legate tra loro: molto stretto, anche sul piano stilistico, il rapporto tra pittura e miniatura, tale da consentirci, per esempio per il periodo carolingio, di ricostruire attraverso la miniatura ciò che è andato perduto nella pittura; più ancillare forse il rapporto tra pittura e vetrata, pittura e mosaico, pittura e ricamo, visto che in molti casi l'artista non interviene direttamente sull'opera, ma fornisce soltanto il disegno. Si tratta comunque sempre di tecniche di grande prestigio: basti solo pensare, per il ricamo e l'arazzo, al mantello di consacrazione di Enrico II (Bamberga, Diözesanmuseum, 1020 circa), alla tappezzeria di Bayeux (Bayeux, Musée de la Tapisserie, 1077 circa), al tanto ricercato «opus Anglicanum», all'arazzo dell'Apocalisse di Angers (Musée d'Angers, 1373-80, tav. 2). Lo scambio più naturale sembrerebbe, si è detto, quello con la miniatura ed è generalmente accettato, per lo meno sul piano dell'iconografia: è noto, infatti, da tempo che gli affreschi di Saint-Julien di Tours, della fine dell'XI secolo, utilizzano come modello un codice del VII secolo, il cosiddetto *Pentateuco di Tours*, oggi a Parigi (Bibliothèque Nationale, ms Nouv. acq. lat. 2334), così come a un codice della seconda metà del V secolo, la *Genesi Cotton* (Londra, British Library, ms Cotton Otho B. VI, f. 3, fig. 66), si ispirano, nel XIII secolo, i mosaici della cupola della Creazione, nell'atrio di San Marco di Venezia (1215-25; fig. 67). Gli esempi non mancano, si veda per esempio il rarissimo tema dell'uccisione di Abele con la personificazione del sangue di Abele che grida ven-



Fig. 66. Daniel Rabel, dalla *Genesi Cotton*, il terzo giorno della Creazione, acquerello, 1618-1622.

detta, riemerso con gli ultimi restauri a San Vittore di Muraltò (1150 circa), che rimanda direttamente ai disegni di un codice del poema di Caedmon (1000 circa, Oxford, Bodleian Library, ms Junius 11, f. 49): i pittori però non dovevano avere direttamente a disposizione i manoscritti, troppo preziosi per essere usati nell'*atelier*, ma solo disegni tratti da essi, isolati o raccolti in libri di modelli.

Anche gli scambi sul piano stilistico sono riconosciuti e sono in molti casi strettissimi, basti pensare ai rapporti degli affreschi di Tours e del Poitou con la miniatura degli stessi centri, oppure ai cicli pittorici salisburghesi, così intimamente legati alla decorazione dei codici coevi da poter essere, su queste basi, addirittura datati, o ancora, in età gotica, all'indubbio influsso della miniatura di Maître Honoré sulle vetrate francesi contemporanee.

Non così scontata invece, almeno per il periodo romanico, la possibilità di un intervento dello stesso artista nella pittura monumentale e nella miniatura. Il fenomeno, non frequentissi-

mo, è in ogni modo documentato dalle fonti, anche se, a dire il vero, la terminologia usata per definire l'attività del pittore e del miniatore è spesso ambigua o indifferenziata, e le testimonianze non sono sempre inequivocabili. Alla fine dell'XI secolo, per esempio, un miniatore normanno lascia il suo autoritratto sull'ultimo foglio di un manoscritto con il *Comento su Isaia* di san Gerolamo, ora a Oxford (Bodleian Library, ms Bodley 717, f. 278v): in questa raffigurazione il miniatore si qualifica come *Hugo pictor*, specificando nell'adiacente iscrizione che si tratta dell'«*imago pictoris et illuminatoris huius operis*» («dell'immagine del pittore e miniatore di quest'opera»), dal che il Nordenfalk deduce, non so con quanta ragione visto l'uso disinvolto del termine nei colofoni, che il miniatore era probabilmente attivo anche nella pittura monumentale.

Più complesso e non del tutto chiarito il caso di *Magister Hugo*, che troviamo a Bury St Edmunds nel secondo quarto del XII secolo, al servizio di un eccezionale abate di origine piemontese, Anselmo (1121-48), approdato in Inghilterra dopo una brillante carriera



Fig. 67. Venezia, basilica di San Marco, atrio, cupola della Creazione, il terzo giorno della Creazione, mosaico, 1215-25 circa.