

A close-up photograph of a painted face, likely a sculpture or a wall painting, showing significant wear and tear. The eyes are dark and hollow, with some red pigment around them. The nose is visible, and the mouth is slightly open, showing red pigment. The skin is a light, earthy tone, with some areas where the paint has chipped away, revealing the underlying material. The background is dark and out of focus.

# Colour Concept “Secoli bui” a colori

Codici cromatici e architetture dipinte  
nell'età tardoantica e medievale

a cura di  
Elisabetta Neri,  
Paolo Liverani e  
Fulvio Cervini





# **Colour Concept**

## **“Secoli bui” a colori**

**Codici cromatici e architetture dipinte  
nell'età tardoantica e medievale**

**a cura di**

**Elisabetta Neri, Paolo Liverani e Fulvio Cervini**



ARCHAEOPRESS PUBLISHING LTD

13-14 Market Square

Bicester

Oxfordshire OX26 6AD

United Kingdom

[www.archaeopress.com](http://www.archaeopress.com)

ISBN 978-1-80583-221-8

ISBN 978-1-80583-222-5 (e-Pdf)

© the individual authors and Archaeopress 2026

Cover: Detail of the Portico of Glory (Santiago de Compostela) (@Manuel Castineiras)

Editorial Board:

Elisabetta Neri, Emanuela Buono, Michela Chiara Erricone, Arianna Ferreri, Agnese Latorrata, Martina Rodinò

We are grateful to Laura Buccino for her collaboration in organizing the conference “Colour concept. Secoli bui a colori” (Firenze, 9-11 aprile 2025)

This volume was funded by the Eu-Next Generation/MUR project COLOUR CONCEPT: The Cultural Meaning of the Late Antique Polychromies in the West, P.I. Elisabetta Neri, and was produced following the conference held on April 9-10, 2025, at the SAGAS Department (University of Florence).



Finanziato  
dall'Unione europea  
NextGenerationEU



Ministero  
dell'Università  
e della Ricerca



Italiadomani  
PIANO NAZIONALE  
DI RIPRESA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

This book is available direct from Archaeopress or from our website [www.archaeopress.com](http://www.archaeopress.com)



# Indice

|                                                                                            |       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Codici cromatici e architetture dipinte (fine III-XIV secolo): idee per un dibattito ..... | xi    |
| Elisabetta Neri                                                                            |       |
| Visualizzare il colore sulla <i>longue durée</i> : osservazioni introduttive .....         | xvi   |
| Paolo Liverani                                                                             |       |
| I colori del medioevo sono sempre moderni.....                                             | xviii |
| Fulvio Cervini                                                                             |       |

## Parte I: Codici cromatici nel tardo Antico

### *Policromia su marmo*

|                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Shades of Power: The Polychromy of Roman Imperial Sculpture in Nicomedia .....                                           | 5  |
| Tuna Şare Ağtürk                                                                                                         |    |
| Policromie sui sarcofagi del Museo Pio Cristiano (Musei Vaticani): un aggiornamento alla luce dei recenti restauri ..... | 15 |
| Umberto Utro, Alessandro Vella                                                                                           |    |
| Ricordi di una policromia perduta. Notizie di colore su sarcofagi in marmo tra XIX e XX secolo .....                     | 26 |
| Sara Lenzi                                                                                                               |    |

### *Mosaici, pitture, marmi colorati*

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Considérations chromatiques : matériaux, rendus et effets de couleurs en mosaïque et peinture dans l'Antiquité tardive.....    | 37 |
| Eric Morvillez                                                                                                                 |    |
| Colour matters. Mosaic case studies from Roman Libya .....                                                                     | 55 |
| Cristina Boschetti, William T. Wootton                                                                                         |    |
| <i>Sectilia</i> e marmi colorati di rivestimento: analisi dei codici cromatici di alcuni contesti tardoantichi di Milano ..... | 68 |
| Romina Marchisio                                                                                                               |    |

### *Tessili*

|                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| Anything but black and white. Colours and dyes of Late Antique textiles..... | 83 |
| Katarzyna Lubos                                                              |    |

## **Fonti scritte e realia**

|                                                                                                                      |           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Matériaux et traitement de surface des statues : le témoignage d'un auteur africain antique tardif, Arnobe...</b> | <b>97</b> |
| Caroline Michel d'Annoville                                                                                          |           |

|                                                                                      |            |
|--------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Il cangiantismo nelle <i>ekphraseis</i> tardoantiche: alcune prospezioni.....</b> | <b>104</b> |
| Gianfranco Agosti                                                                    |            |

## **Parte II: Verso i codici cromatici del Medioevo: i colori dell'architettura**

### **Prospettive di ricerca**

|                                                                                                                                   |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Les couleurs des architectures enluminées tardo-antiques et alto-médiévales: une spatialité à l'épreuve du parchemin .....</b> | <b>117</b> |
| Charlotte Denoël                                                                                                                  |            |

|                                                                                                                                  |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>'True Colors (Shining Through)': Colore e luce fra teoria e prassi nelle vetrate delle origini (secoli V – IX d.C.) .....</b> | <b>132</b> |
| Alberto Virdis                                                                                                                   |            |

|                                                                                       |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>'Cromatosfera' bizantina: il ruolo del colore tra architettura e scultura.....</b> | <b>145</b> |
| Silvia Pedone                                                                         |            |

|                                                                                                                                   |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Il colore di bacini ceramici e mattonelle per uso architettonico tra Mediterraneo e Asia centrale: alcune riflessioni.....</b> | <b>158</b> |
| Elisa Pruno                                                                                                                       |            |

|                                                                                                                                        |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Il valore di superficie: enfatizzare, correggere, replicare i laterizi con la pittura. Alcuni casi dal medioevo ambrosiano.....</b> | <b>170</b> |
| Fabio Scirea                                                                                                                           |            |

### **Architettura, scultura, decoro: casi studio**

|                                                                                          |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Le tarsie della Basilica di Giunio Basso a Roma. Storia, tecnica e materiali.....</b> | <b>183</b> |
| Anna Patera, Francesca Toso                                                              |            |

|                                                                                                                                 |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Spunti di riflessione dalle indagini analitiche sull'applicazione della policromia nell'arte delle catacombe romane.....</b> | <b>195</b> |
| Barbara Mazzei                                                                                                                  |            |

|                                                                                                                                           |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Gestione degli spazi architettonici e cromatici tra tarda antichità e medioevo: il caso del santuario di S. Felice a Cimitile.....</b> | <b>206</b> |
| Carlo Ebanista                                                                                                                            |            |

|                                                                                                                                                                     |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Studio della policromia della Maestà Mariana di Benedetto Antelami e il protocollo di intervento per il restauro dalla facciata di San Donnino, Fidenza.....</b> | <b>230</b> |
| Paola Franca Lorenzi                                                                                                                                                |            |

|                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Ce que la couleur fait à la forme sculptée : polychromie médiévale et performativité du portail de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers ..... | 241 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Nathalie Le Luel

|                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| La Porte rouge: le rôle-clé de la couleur dans la compréhension du portail nord du chœur de Notre-Dame de Paris (c. 1260-1270)..... | 256 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Dany Sandron

|                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Il colore dei marmi. 'Partimenti' e sistemi di pitture aniconiche nelle cappelle nobiliari napoletane alla fine del Medioevo ..... | 266 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Virginia Caramico

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Oro e azzurro: interrogativi sulle policromie monumentali fra Due e Quattrocento ..... | 279 |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Andrea De Marchi

### Parte III: Conclusioni e prospettive di ricerca

|                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| Chromatic code in Late Antiquity (III-VI sec.). Some Conclusions ..... | 295 |
|------------------------------------------------------------------------|-----|

Jan Stubbe Østergaard

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| Postille sul <i>Colour Concept</i> nel Medioevo ..... | 297 |
|-------------------------------------------------------|-----|

Manuel Antonio Castiñeiras González

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Colour Concept</i> (fine III-XIV sec.): una prima sintesi ..... | 301 |
|--------------------------------------------------------------------|-----|

Elisabetta Neri



# Indice delle figure e delle tabelle

## Shades of Power: The Polychromy of Roman Imperial Sculpture in Nicomedia

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figure 1. The Venice Tetrarchs, porphyry sculptures symbolising unity and imperial purple. Vatican City, Vatican Library (© Scala/Art Resource, NY).....                                                                                                                                                                                                                                        | 6  |
| Figure 2. Twenty-eight of the sixty-six painted Nicomedia relief panels © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.....                                                                                                                                                                                                                                                                           | 6  |
| Figure 3. Detail of the embracing emperors relief, with red-coloured drip lines © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.....                                                                                                                                                                                                                                                                   | 7  |
| Figure 4. (a) Overall image of a mounted emperor wearing a <i>paludamentum</i> ; (b) detail VIL image showing distribution of Egyptian blue pigment; (c) detail of purple colour of <i>paludamentum</i> ; (d) microscopic view showing base deep red paint, and vestigial overlaid with Egyptian blue pigment particles, and residual pink colour © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project..... | 8  |
| Figure 5. Detail of three barbarian captives with various hair colours and styles, Nicomedia frieze © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.....                                                                                                                                                                                                                                               | 10 |
| Figure 7. Metal objects painted with Egyptian blue glowing white in VIL imaging: helmet, spearhead and arrows, Nicomedia frieze © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.....                                                                                                                                                                                                                   | 11 |
| Figure 6. Detail of the captives' trousers in daylight (a) and under IR light with Egyptian blue glowing white (b), Nicomedia frieze © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.....                                                                                                                                                                                                              | 11 |
| Figure 8. (a) Overall image of the embracing emperors relief; (b) details of Diocletian and Maximian's <i>paludamenta</i> and the chariot under VIL light showing traces of Egyptian blue © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.....                                                                                                                                                         | 12 |
| Figure 9. Details of the embracing emperors' heads under (a) ambient light; (b) VIL; (c) UV light © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.....                                                                                                                                                                                                                                                 | 12 |
| Figure 10. The imperial rider's head photographed in 2009 (a) and in 2017 (b), Nicomedia frieze © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.....                                                                                                                                                                                                                                                   | 13 |

## Policromie sui sarcofagi del Museo Pio Cristiano (Musei Vaticani): un aggiornamento alla luce dei recenti restauri

|                                                                                                                                                                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31485 (da Wilpert 1929: tav. 58).....                                                                                                                    | 16 |
| Tabella 1: Sintesi degli studi effettuati sui sarcofagi paleocristiani dei Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. ....                                                                                         | 17 |
| Figura 2. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31591 (© Governatorato SCV).....                                                                                                                         | 18 |
| Figura 3. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31559 (© Governatorato SCV).....                                                                                                                         | 19 |
| Figura 4. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31589_2_2. Ripresa in Luminescenza Indotta da Visibile (VIL), eseguita dal Gabinetto Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani (© Governatorato SCV)..... | 19 |
| Figura 5. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31635 (a) e inv. 31566 (b): dettagli (© Governatorato SCV).....                                                                                          | 20 |
| Figura 6. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31465: dettagli (© Governatorato SCV).....                                                                                                               | 21 |
| Figura 7. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31589_2_1-2: dettagli relativi ai resti di policromia (a) e di doratura (b) (© Governatorato SCV).....                                                   | 22 |
| Figura 8. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31589_2_1-2: dettaglio della cornice presente sul listello (© Governatorato SCV).....                                                                    | 22 |
| Figura 9. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Il rilievo con monogramma cristologico (inv. 31550) accanto al calco con ricostruzione della policromia originaria (© Governatorato SCV).....                 | 23 |
| Figura 10. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31578_2_1: dettagli (© Governatorato SCV).....                                                                                                          | 23 |

## Ricordi di una policromia perduta. Notizie di colore su sarcofagi in marmo tra XIX e XX secolo

|                                                                                                                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. Sarcofago "Grande Ludovisi", cassa, dettaglio con tracce di rosso. Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps "su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano". .... | 27 |
| Figura 2. Sarcofago con scena dionisiaca S 1378. Musei Capitolini.....                                                                                                                           | 28 |
| Figura 3. Sarcofago con scena dionisiaca S 1378, dettaglio con Centauro. Musei Capitolini.....                                                                                                   | 29 |
| Figura 4. Sarcofago con scena dionisiaca S 1378, dettaglio con Satiro. Musei Capitolini.....                                                                                                     | 29 |
| Figura 5. Appunti di A.L. Pietrogrande. Museo Nazionale Romano, Archivio Storico di Palazzo Altemps "su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano". ....                  | 30 |
| Figura 6. Sarcofago di Adelfia. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi". ....                                                                                                           | 30 |
| Figura 7. Sarcofago di Adelfia, coperchio, dettaglio dell'Adorazione dei Magi con sullo sfondo un possibile arbusto di rose. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi". ....              | 31 |
| Figura 8. Sarcofago di Adelfia, cassa, dettaglio del listello decorato con motivi geometrici. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi". ....                                             | 31 |
| Figura 9. Sarcofago di Adelfia, coperchio, dettaglio della Natività. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi". ....                                                                      | 32 |
| Figura 10. Sarcofago di Adelfia, cassa, dettaglio del volto di Abramo. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi". ....                                                                    | 33 |

## Considérations chromatiques : matériaux, rendus et effets de couleurs en mosaïque et peinture dans l'Antiquité tardive

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figure 1. Mosaïque du Calendrier rustique de Saint-Romain-en-Gal : détail de l'été avant et après restauration (cl. E. Morvillez). ....                                                                                                                                                               | 38 |
| Figure 2. a. Détail de la mosaïque des Saisons de la Villa Constantinienne, Daphné après restauration (@Musée du Louvre); b cliché couleur Kidder Smith, Princeton visual resource collection, ( <a href="https://collections.visualresources.com">https://collections.visualresources.com</a> )..... |    |

|                                                                                                                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| princeton.edu/Detail/objects/5252); c cl. atelier de Saint-Romain-en-Gal. La zone encadrée en jaune correspond à un bijou autrefois rehaussé de tesselles à fond d'or. ....                   | 40 |
| Figure 3. Mosaïque de la maison au pavement rouge (Daphné) (cl. E. Chantriaux).....                                                                                                           | 41 |
| Figure 4. Mosaïque cosmologique de Mérida avant et après la restauration (cl. E. Morvillez). ....                                                                                             | 42 |
| Figure 6. Mosaïque du Phénix – Daphné – après restauration – (@Musée du Louvre).....                                                                                                          | 43 |
| Figure 5. Mosaïque du canthare et des oiseaux – Antioche - Musée du Louvre, département des antiquités grecques étrusques et romaines, Ma 3461 (téléchargé sur site musée du Louvre). ....    | 43 |
| Figure 7. Villa du Palat- Saint-Emilion, détail de la mosaïque du bassin de la salle de réception et de l'une des pièces, mosaïque au cratère (cliché M. P. Raynaud).....                     | 44 |
| Figure 8. Séviac, la mosaïque dite aux arbres (cl. E. Morvillez). ....                                                                                                                        | 45 |
| Figure 9. Piazza Armerina, a. peinture qui imite l'opus sectile; b. portique en sigma (40 b) devant le salon d'Arion, peinture murale (d'après Cantamessa G., I. Cremona 2013, fig. 182)..... | 46 |
| Figure 10. Villa de Noheda, placages de marbre polychrome in situ dans le triconque (d'après Valero Tévar, Gutiérrez García-M. et Rodà de Llanza 2012, fig. 10). ....                         | 47 |
| Figure 11. Kenchreai, opus sectile de verre, détail d'un angle de panneau, état actuel (cliché E. Morvillez).....                                                                             | 48 |
| Figure 12. Opus sectile au sol de la salle de réception principale de la villa de Faragola, état au moment de la découverte et restitution (d'après Volpe 2006, fig. 11 et 12). ....          | 48 |
| Figure 13. Opus sectile des parois de l'abside de la basilique de Poreč (Croatie), avec incrustations de nacre. ....                                                                          | 49 |
| Figure 14. Coupole en mosaïque du baptistère de Naples (cl. E. Morvillez). ....                                                                                                               | 50 |
| Figure 15. Mosaïque d'une des voûtes du pourtour de la rotonde de Saint-Georges, Thessalonique (cl. E. Morvillez). ....                                                                       | 51 |
| Figure 16. Coupole du baptistère néonien, (d'après Poeschke 2009, pl. 38, p. 128). ....                                                                                                       | 52 |

### Colour matters. Mosaic case studies from Roman Libya

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figure 1. Blue glass tesserae employed to represent the metallic parts of Poseidon's trident, detail of <i>emblema</i> depicting Poseidon and the nymph Amynone, house under the church of Santa Susanna, Rome, last decades of the 1st century BC. (Photo Cristina Boschetti, courtesy Soprintendenza Archeologica di Roma).....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 57 |
| Figure 2. Details of vermiculata mosaics with sealing-wax red glass tesserae with white or green weathering used in the representation of a gold bracelet ( <i>Emblema</i> depicting Hylas and the nymphs, villa of Torbellamonaca, first half of the first century BC) (a), of blood ( <i>Emblema</i> depicting a lion killing a panther, Pompeii VIII, 2 34-36, house of the Mosaic Doves, 100-80 BC) (b), and of the petals of lotus flowers (Threshold with Nilotic scene, Pompeii, VI, 12, 2, house of the Faun, 100-80 BC) (c) (Photos Cristina Boschetti, courtesy Museo Archeologico Nazionale di Napoli and Museo Nazionale Romano)..... | 58 |
| Figure 3. Gladiator mosaic, villa at Dar Buc Ammèra (Zliten), room D (Photo William T. Wootton).....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 59 |
| Figure 4. Seasons mosaic, villa at Dar Buc Ammèra (Zliten), room H (Photo William T. Wootton).....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 60 |
| Figure 5. Mosaic of the tepidarium with figural panels: allegory of the Nile, the adornment of Pegasus, coastal scene of boats, bathers and fishing, and marine scene but with cupids, Villa of the Nile, Lepcis Magna (Photo William T. Wootton). ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 61 |
| Figure 6. Mosaic of the corridor with two figural panels representing, respectively, the Calydonian Boar Hunt with Atalanta and Meleager and two male figures on horseback, hunting two lions, Villa of the Nile, Lepcis Magna (Photo William T. Wootton).....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 62 |
| Figure 7. Mosaic <i>megalographia</i> with amphitheatre scenes, frigidarium, villa of Wadi Lebda (Lepcis Magna) (Photo William T. Wootton). ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 63 |
| Figure 8. Turquoise (or glass) faience and blue glass tesserae in details of garments (a) and weaponry (b), Wadi Lebda (Photos William T. Wootton). ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 63 |
| Figure 9. To represent blood in gladiatorial mosaic from Zliten (a) and in those of the gladiators at Wadi Lebda (b). (Photos William T. Wootton).....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 64 |
| Figure 10. Opaque bright-red glass tesserae (with white and green surface alteration) to represent gold. Brooch of the wounded gladiator from Wadi Lebda (a), earrings and necklace of Autumn and Spring of Zliten (b, c), and in the (Photos William T. Wootton).....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 65 |

### Sectilia e marmi colorati di rivestimento: analisi dei codici cromatici di alcuni contesti tardoantichi di Milano

|                                                                                                                                                 |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. Pianta di Milano nel IV-V secolo d.C. con l'indicazione entro riquadri dei monumenti oggetto di interesse (rielab. R. Marchisio)..... | 69 |
| Figura 2. Campionario di litotipi e tipologie dalle Terme Erculee. ....                                                                         | 70 |
| Figura 3. Frammento di lastra in marmo numidico con raffigurazione di armi (ricostruzione grafica a cura di R. Rachini).....                    | 70 |
| Figura 4. Imoscapo di colonnina in marmo numidico con scanalature tortili.....                                                                  | 71 |
| Figura 5. Lastra frammentata di marmo bianco di Thassos che imita il Porfido rosso antico dalle Terme Erculee. ....                             | 71 |
| Figure 6 a-b. Frammenti di listello in Cipollino mandolato e di lastrina in Granito verde della Sedia dalle Terme Erculee.....                  | 72 |
| Figura 7. Frammento di lastrina modanata in Cipollino verde da Via Brisa con (ricostruzione grafica a cura di R. Rachini). ....                 | 73 |
| Figura 8. Campionario di listelli policromi da Via Santa Maria alla Porta.....                                                                  | 74 |
| Figura 9. <i>Crustae</i> sagomate da Santa Maria Fulcorina. ....                                                                                | 75 |
| Figura 10. Frammento di <i>opus interassile</i> .....                                                                                           | 76 |
| Figura 11. Areogrammi che visualizzano il rapporto tra marmi policromi e marmi bianchi.....                                                     | 77 |

### Anything but black and white. Colours and dyes of Late Antique textiles

|                                                                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figure 1. Fragment of a tapestry with red-dyed wool on an undyed linen base, 4th/6th AD, The Egypt Centre, Swansea, UK, Inv. EC782. © The Egypt Centre, Swansea..... | 84 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figure 2. Distribution of red insect pigments in Late Antiquity. © Katarzyna Lubos. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 85 |
| Figure 3. Artemis hanging, basic linen dyed in resist dying technique with indigo, 3th/5th AD Abegg Foundation, Riggisberg, Inv. 1379. © Abegg-Stiftung, CH-3132, Riggisberg, 2004 (Photo: Christoph von Viràg). ....                                                                                                                                                      | 86 |
| Figure 4. Fragment of linen fabric with clavus dyed in true purple, 4th/5th AD, Leibniz-Zentrum für Archäologie, Mainz, Inv. 0.03261. © Photo: Leibniz-Zentrum für Archäologie (LEIZA) / V. Iserhardt. ....                                                                                                                                                                | 87 |
| Figure 5. Fragment of a late antique tapestry depicting fruits, 4th/6th AD, The Egypt Centre, Swansea, UK, Inv. EC722. © The Egypt Centre, Swansea. ....                                                                                                                                                                                                                   | 89 |
| Figure 6. Daniel hanging, basic linen dyed in resist dying technique with kermes, <sup>14</sup> C: 435/594 AD, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für byzantinische Kunst, Berlin, Germany, Inv. 9659. © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Photo: Christoph von Viràg, Abegg-Stiftung, CH-Riggisberg. .... | 89 |
| Figure 8. Old Testament hanging, <sup>14</sup> C: 123/347 AD, Abegg Foundation, Riggisberg, Inv. 4185. © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2004 (Photo: Christoph von Viràg). ....                                                                                                                                                                                       | 90 |
| Figure 7. Fragment of resist dyed linen in two shades of blue, <sup>14</sup> C: 250/420 AD, Katoen Natie Headquarters, Antwerp, Belgium. © Katoen Natie, Antwerpen, Belgium, Photo: H. Maertens Fotograaf – Brugge. ....                                                                                                                                                   | 90 |

## Matériaux et traitement de surface des statues : le témoignage d'un auteur africain antique tardif, Arnobe

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tableau 1. Thèmes traités par Arnobe et influence des auteurs antérieurs (non exhaustif). ....                                                                   | 99  |
| Tableau 2. La couleur sur les statues d'après Arnobe (non exhaustif). ....                                                                                       | 100 |
| Figure 1. <i>Frugifer</i> décrit par Arnobe. Type iconographique identifié par Blomart 1993, p. 14. ....                                                         | 100 |
| Figure 2. <i>Saturne Frugifer</i> (Musée National du Bardo, Tunis, C1016) avec micrographie Dino-lite qui montre des traces de pigment rouge (Cl. E. Neri). .... | 101 |

## Il cangiantismo nelle *ekphraseis* tardoantiche: alcune prospezioni

### Les couleurs des architectures enluminées tardo-antiques et alto-médiévales: une spatialité à l'épreuve du parchemin

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figure 1. Pentateuque d'Ashburnham ou de Tours, Bassin méditerranéen, v. 600. Paris, BnF, ms. NAL 2334. ....                                    | 118 |
| Figure 2. Évangiles de Gundohinus, Voseio, 754 Autun, BM, ms. 3. ....                                                                           | 120 |
| Figure 3. Évangélaire de Charlemagne, 781-783 Paris, BnF, ms. NAL 1203, ff. 3r-3v. ....                                                         | 121 |
| Figure 4. Évangiles de Saint-Riquier, avant 800, Abbeville, BM, ms. 4, f. 10r. ....                                                             | 122 |
| Figure 5. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Aix-la-Chapelle, av. 814 Paris, BnF, MSS, Latin 8850, f. 7v. ....                              | 124 |
| Figure 6. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Aix-la-Chapelle, av. 814, Paris, BnF, MSS, Latin 8850, f. 10r. ....                            | 125 |
| Figure 7. Évangiles de Fulda, 2nd quart IXe s. Erlangen, Universitätsbibliothek, H62/MS 9, f. 5v. ....                                          | 126 |
| Figure 8. Évangiles du Couronnement, v. 800 Vienne, Kunsthistorisches Museum, Welt. Schatzkammer, Inv. XIII.18, f. 11r, et porphyre rouge. .... | 127 |
| Figure 9. Évangiles de Saint-Denis, Nord ou Nord-Est de la France, 2 <sup>nde</sup> moitié IXe s. Paris, BnF, MSS, Latin 9387, f. 14v. ....     | 128 |
| Figure 10. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Aix-la-Chapelle, av. 814, Paris, BnF, MSS, Latin 8850, f. 17v. ....                           | 129 |

### 'True Colors (Shining Through)': Colore e luce fra teoria e prassi nelle vetrate delle origini (secoli V – IX d.C.)

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Veduta aerea degli scavi della chiesa cimiteriale di Sous-le-Scex, Sion (Canton Vallese), Svizzera. Foto H. Lehner, da <a href="https://www.rhonefm.ch/valais/les-vestiges-archeologiques-du-site-sous-le-scex-a-sion-accessibles-au-public-19541">https://www.rhonefm.ch/valais/les-vestiges-archeologiques-du-site-sous-le-scex-a-sion-accessibles-au-public-19541</a> . ....                                                                            | 134 |
| Figura 2. Restituzione grafica di un pannello di vetrata policroma dalla chiesa cimiteriale di Sous-le-Scex, Sion (Canton Vallese), Svizzera. V-VI secolo. Da Kessler <i>et al.</i> 2005, fig. 10, p. 10. <a href="https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zak-003%3A2005%3A62%3A3A18">https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zak-003%3A2005%3A62%3A3A18</a> . © Cordula M. Kessler, Sophie Wolf, Stefan Trümpler. Per gentile concessione degli autori. .... | 135 |
| Figura 3. Tessere di vetro da finestra di diversi colori dagli scavi di Sous-le-Scex, Sion (Canton Vallese), Svizzera. V-VI secolo d.C. Foto A. Virdis. Vitromusée Romont, VMR 727, Deposito dal Musée d'histoire du Valais, Sion. Per gentile concessione del Vitrocentre, Romont. ....                                                                                                                                                                             | 136 |
| Figura 4. Ipotesi di restituzione della basilica paleocristiana di V-VI secolo rinvenuta presso S. Martino di Ovaro (Udine). Restituzione di A. Cagnana, Lazzari, Stratta (Da Cagnana 2011 p. 167). ....                                                                                                                                                                                                                                                             | 137 |
| Figura 5. Frammenti di vetro incolore, verde scuro (deformato dal fuoco) e blu dalla basilica paleocristiana rinvenuta presso S. Martino di Ovaro (Udine). V-VI secolo. Da Cagnana 2011, p. 272-274. ....                                                                                                                                                                                                                                                            | 138 |
| Figura 6. Proposta di ricostruzione di due 'mosaic windows' provenienti da Baume-les-Messieurs, VIII secolo d.C. Assemblaggio di S. Bully, L. Van Wersch, M. Čausević-Bully. Foto di L. Van Wersch. Per gentile concessione degli autori. ....                                                                                                                                                                                                                       | 139 |
| Figura 7. Busto di Cristo, frammento di vetrata con piombi originali, proveniente da S. Vincenzo al Volturno. Venafrò, Museo archeologico. Foto di Alberto Virdis. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 141 |
| Figura 8. Frammento di vetro dipinto con dettaglio di un volto maschile, dagli scavi della cattedrale di Notre-Dame di Rouen, Francia. IX secolo. Rouen, Musée des Antiquités. Foto di Alberto Virdis. ....                                                                                                                                                                                                                                                          | 142 |

### 'Cromatosfera' bizantina: il ruolo del colore tra architettura e scultura

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Istanbul, Fethiye Camii, Parekklesion della Chiesa della Theotokos Pammakaristos (foto S. Pedone). .... | 147 |
| Figura 2. Lalibela (Etiopia), Chiesa di Bet Maryam, Decoro scolpito e dipinto. ....                               | 148 |
| Figura 3. Istanbul, Santa Sofia, Capitello del naos (foto S. Pedone). ....                                        | 148 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 4a-b. Istanbul, Santa Sofia, particolare del decoro dei capitelli in opera nella Santa Sofia con tracce di policromia sul fondo (foto S. Pedone).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | 149 |
| Figura 5. Istanbul, Fenari Isa Camii, particolare della cornice con croci e racemo dorati (foto S. Pedone).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | 150 |
| Figura 6. Trebisonda, Capitello del naos (foto S. Pedone).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | 151 |
| Figura 7. Hosios Loukas, Katholikon, particolare dell'epistilio del templon (foto S. Pedone).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | 152 |
| Figura 8. Santorini, Chiesa della Panaghia Episkopi, dettaglio dell'epistilio del <i>templon</i> con mastici colorati (foto S. Pedone).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 153 |
| Figura 9. Atene, Piccola Metropoli, porta di accesso del narthex, particolare dell'incorniciatura marmorea scolpita con policromia (foto S. Pedone).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 154 |
| Figura 10. Esempi di frammenti scultorei pertinenti all'arredo liturgico di edifici bizantini. Nell'ordine (a partire dall'alto a sinistra): frammento <i>champlevé</i> proveniente da Arta; lastra frammentaria <i>champlevé</i> dal Chersoneso; frammento di epistilio conservato ad Afyon; lastra <i>champlevé</i> da Cipro; particolare dell'arcosolio di Murano; Lastra con la Thotoks, Venezia; pilastro marmoreo con decoro <i>cloisonné</i> conservato a Sofia. | 155 |
| Figura 11. Istanbul, Fethiye Camii, Parekklesion della Chiesa della Theotokos Pammakaristos, particolare della <i>corniche champlevé</i> con mastici colorati (foto S. Pedone).                                                                                                                                                                                                                                                                                         | 156 |

## Il colore di bacini ceramici e mattonelle per uso architettonico tra Mediterraneo e Asia centrale: alcune riflessioni

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Esempi di decorazione ceramica architettonica a Pisa e Samarcanda.                                        | 159 |
| Figura 2. L'uso dei bacini ceramici a Pisa e esempi di ceramica d'uso (fine X-XI secolo).                           | 160 |
| Figura 3. L'uso dei bacini ceramici a Pisa e esempi di ceramica d'uso (seconda metà XI - XII secolo).               | 161 |
| Figura 4. L'uso architettonico di vasi ceramici a Dvin (XI - XII secolo).                                           | 162 |
| Figura 5. Particolare delle ciotole in fritware utilizzate come decorazione architettonica a Dvin (XI-XIII secolo). | 164 |
| Figura 6. Esempi di ceramica da contesti a Dvin (dal IX al XII secolo).                                             | 166 |

## Il valore di superficie: enfatizzare, correggere, replicare i laterizi con la pittura. Alcuni casi dal medioevo ambrosiano

|                                                                                                                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Lomello (Pavia), aula battesimale della pieve di Santa Maria Maggiore, vasca battesimale, dettaglio del pozzetto di scolo, con la Croce inquadrata da arcata laterizio-lapidea. | 171 |
| Figura 2. Acquanegra sul Chiese (Mantova), ex chiesa abbaziale di San Tommaso, navata, setto sud: sotto l'intonaco di XII secolo emerge la primitiva finitura delle ghiera laterizie.     | 172 |
| Figura 3. Nuvoletto (Mantova), San Fiorentino, abside, monofora con semiconca intonacata e dipinta.                                                                                       | 173 |
| Figura 4. Brescia, San Giacomo al Mella, facciata, lunetta del portale occidentale, con la ghiera laterizia già a vista e la sua imitazione dipinta.                                      | 174 |
| Figura 5. Milano, Santa Maria della Vittoria, dettaglio della ghiera dell'arcata centrale del presbiterio.                                                                                | 174 |
| Figura 6. Milano, San Lorenzo Maggiore, cappella della Vergine (patronato Cittadini), abside, ghiera laterizia dipinta.                                                                   | 175 |
| Figura 7. Milano, località Crescenzago, Santa Maria Rossa, setto di navata, sottarco dipinto.                                                                                             | 175 |
| Figura 8. Morimondo (Milano), cosiddetto <i>Scriptorium</i> dell'ex monastero cistercense, policromia dipinta direttamente sull'apparecchiatura laterizia.                                | 176 |
| Figura 9. Milano, località Monluè, aula comune dell'ex convento degli Umiliati, resti dell'originaria monofora dipinta.                                                                   | 177 |
| Figura 10. Milano, località Chiaravalle, chiesa abbaziale di Santa Maria, braccio di transetto nord, cappella superiore, volta costolonata con policromia dipinta.                        | 178 |

## Le tarsie della Basilica di Giunio Basso a Roma. Storia, tecnica e materiali

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Giovanni Giustino Ciampini (1633-1698), Pianta e prospetto della chiesa di Sant'Andrea Catabarbara, <i>Vetere Monumenta</i> 1690, Tav. 1, figg. 3-4. Credit: Universitätsbibliothek Heidelberg, Digital Collections, <a href="https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ciampini1690bd1">https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ciampini1690bd1</a> . | 184 |
| Figura 2. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Pannello in <i>opus sectile</i> con tigre che assale un vitello (inv. S 1222). Credit: Roma, Musei Capitolini - Archivio Fotografico dei Musei Capitolini © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.                                                                                       | 185 |
| Figura 3. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Pannello in <i>opus sectile</i> con tigre che assale un vitello (inv. S 1226). Credit: Roma, Musei Capitolini - Archivio Fotografico dei Musei Capitolini © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.                                                                                       | 185 |
| Figura 4. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Pannello in <i>opus sectile</i> con scena di <i>pompa circensis</i> (inv. 375831). Credit: su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano (Foto F. Toso).                                                                                                                          | 187 |
| Figura 5. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Disegno del pannello con scena di <i>pompa circensis</i> (f. CXXVI, 7905, n. 260). Credit: Su concessione del Ministero della Cultura - Gallerie degli Uffizi (Foto F. Toso).                                                                                                              | 188 |
| Figura 6. Retro del pannello con scena di <i>pompa circensis</i> durante l'intervento di restauro eseguito presso il Museo Nazionale Romano. Credit: su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano (Foto R. D'Agostini).                                                                                                                   | 189 |
| Figura 7. Roma, Museo Nazionale romano, Palazzo Massimo, Pannello in <i>opus sectile</i> con <i>Hylas</i> rapito dalle ninfe (inv. 375830). Credit: su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano (Foto F. Toso).                                                                                                                          | 190 |
| Figura 8. Lucido a contatto 1:1 del pannello con <i>Hylas</i> del Museo Nazionale Romano con individuazione delle singole sezioni lapidee (Rilievo F. Toso).                                                                                                                                                                                                     | 190 |
| Figura 9. Retro del pannello con <i>Hylas</i> durante l'intervento di restauro eseguito presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (OPD_P3_007). Credit: su concessione del Ministero della Cultura - Opificio delle Pietre Dure, Archivio fotografico e dei restauri.                                                                                       | 191 |
| Figura 10. Ipotesi ricostruttiva della Basilica di Giunio Basso realizzata da Stephanie A. Hagan e Natasha Sanjaya, 2017.                                                                                                                                                                                                                                        | 192 |

## Spunti di riflessione dalle indagini analitiche sull'applicazione della policromia nell'arte delle catacombe romane

|                                                                                                                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Roma, catacomba di Pretestato. Parte d'ingresso del cubicolo della <i>coronatio</i> (prima metà III secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).                                                                              | 196 |
| Figura 2. Roma, ipogeo degli Aureli in viale Manzoni. Volta del secondo ambiente ipogeo (metà III secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).                                                                                          | 196 |
| Figura 3. Roma, ipogeo degli Aureli in viale Manzoni. Parete orientale del primo ambiente ipogeo: a) prima del restauro; b) dopo il restauro (metà III secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).                                     | 197 |
| Figura 4. Roma, catacomba di Domitilla. Cubicolo dei Fornai. Coordinate colorimetriche delle diverse aree analizzate (seconda metà IV secolo) (da Bartolozzi <i>et al.</i> 2021).                                                | 198 |
| Figura 5. Roma, catacomba di Domitilla. Arcosolio con Buon Pastore e oranti (seconda metà IV secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).                                                                                               | 199 |
| Figura 6. Roma, catacomba di Commodilla. Cubicolo di Leone, particolare della volta con il busto di Cristo barbato (fine IV secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).                                                                | 199 |
| Figura 7a-b. Roma, catacomba di Commodilla. Cubicolo di Leone, particolare della figura del martire Felice: a) immagine tal quale; b) immagine VIL (Visible-Induced Luminescence) (fine IV secolo) (©Archivio Fotografico PCAS). | 200 |
| Figura 8. Roma, catacomba di San Callisto. Cubicolo di papa Eusebio, ricostruzione virtuale della decorazione ad <i>opus sectile</i> (seconda metà IV secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).                                      | 201 |
| Figura 9. Roma, catacomba di S. Sebastiano. Sarcofago di Lot, dopo il restauro (©Archivio Fotografico PCAS).                                                                                                                     | 202 |
| Figura 10. Roma, catacomba di S. Sebastiano. Sarcofago di Lot, ricostruzione virtuale della policromia (©Archivio Fotografico PCAS).                                                                                             | 203 |

## Gestione degli spazi architettonici e cromatici tra tarda antichità e medioevo: il caso del santuario di S. Felice a Cimitile

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Cimitile: a) mausoleo A degli inizi del IV secolo; b) aula <i>ad corpus</i> della metà del IV secolo (ricostruzione 3D Rosario Claudio La Fata).                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | 207 |
| Figura 2. Cimitile, controfacciata dell'aula <i>ad corpus</i> con le strutture addossate della basilica orientale e dell'edicola mosaicata. Prospetto e pianta prima delle demolizioni effettuate negli anni 1933-34 e 1954-55; le strutture scomparse sono campite a righe oblique, mentre quelle ricostruite con il reticolo (disegno Rosario Claudio La Fata).                                                                                                        | 208 |
| Figura 3. Cimitile, decorazione pittorica del <i>triforium</i> dell'aula <i>ad corpus</i> : a-b) sottarco (846); c) estradosso (825) e sottarco (846 e 859); d) lesena 997 (foto Carlo Ebanista, disegno Rosario Claudio La Fata).                                                                                                                                                                                                                                       | 209 |
| Figura 4. Cimitile, basilica orientale (metà del IV secolo): a) ricostruzione 3D (Rosario Claudio La Fata); b) affreschi ad imitazione dell' <i>opus sectile</i> sull'esterno dell'abside (foto Carlo Ebanista).                                                                                                                                                                                                                                                         | 211 |
| Figura 5. Cimitile, controfacciata dell'aula <i>ad corpus</i> con le strutture addossate della basilica orientale. Prospetto delle arcate 839 e 838 (disegno Rosario Claudio La Fata).                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 212 |
| Figura 6. Cimitile, parete occidentale dell'aula <i>ad corpus</i> con le strutture addossate dell'ampliamento dell'edicola mosaicata: a) prospetto; b, affresco 132; c-d) affresco 143 (disegno Rosario Claudio La Fata, foto Carlo Ebanista).                                                                                                                                                                                                                           | 214 |
| Figura 7. Cimitile, lacerti di affreschi nell'aula <i>ad corpus</i> : a) parete occidentale (171); b-c) controfacciata (843); d) <i>triforium</i> nord (172) (foto Carlo Ebanista e Guglielmo Dionisio, disegno Rosario Claudio La Fata).                                                                                                                                                                                                                                | 215 |
| Figura 8. Cimitile, ricostruzione 3D della basilica <i>nova</i> (inizi V secolo): a) atrio; b) navata e presbiterio (3D Rosario Claudio La Fata).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | 217 |
| Figura 9. Cimitile, <i>trichora</i> della basilica <i>nova</i> : a) resti della decorazione in <i>opus sectile</i> (foto Carlo Ebanista); b) lacerto musivo nel lato est del catino con l'evidenziazione dei resti del v. 6 del <i>titulus: quorum figura est in columbarum choro</i> , al di sotto del quale si intravedono le lettere ND dell'ultima parola del v. 11 ( <i>regnum et triumphum purpura et palma indicant</i> ) (elaborazione Rosario Claudio La Fata). | 218 |
| Figura 10. Cimitile, i frammenti di mosaico con resti di lettere e altre decorazioni scoperti nel vano N1 annesso alla navata destra della basilica <i>nova</i> (foto Carlo Ebanista).                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 219 |
| Figura 11. Cimitile: a) blocco di paramento murario della parete della navata destra della basilica <i>nova</i> ; b) ricostruzione 3D dell'ambiente N1 annesso alla navata destra della basilica <i>nova</i> ; c) mosaico (857) sulla tamponatura dell'arcata occidentale del <i>triforium</i> dell'aula <i>ad corpus</i> (foto Carlo Ebanista, disegno Rosario Claudio La Fata).                                                                                        | 220 |
| Figura 12. Cimitile: a) particolare dell'edicola mosaicata (inizi VI secolo); b) mosaico altomedievale con colomba; c) frammento del pluteo di Leone III con tracce di rubricatura; d) ipotesi di ricostruzione dell'originaria cromia del pluteo (foto Carlo Ebanista, restituzione policroma Rosario Claudio La Fata).                                                                                                                                                 | 222 |

## Studio della policromia della Maestà Mariana di Benedetto Antelami e il protocollo di intervento per il restauro dalla facciata di San Donnino, Fidenza

|                                                                                                                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Fidenza, Duomo. Facciata, portale sud, timpano, particolare dell'acroterio raffigurante Raimondino, inserti di piombo per definire gli occhi. (OPD)                                         | 231 |
| Figura 2. Fidenza, Duomo. Facciata, zona a sinistra del protiro, statua monolitica raffigurante Il profeta Davide, particolari delle tracce di colore per sottolineare le iridi degli occhi. (OPD)    | 232 |
| Figura 3. Fidenza, Duomo. Facciata, zona a destra del protiro, bassorilievo raffigurante Elia ed Eliseo. (OPD)                                                                                        | 233 |
| Figura 4. Fidenza, Maestà Mariana dopo il restauro. (OPD)                                                                                                                                             | 234 |
| Figura 5. Fidenza, Duomo. Particolare della torre campanaria con la monofora e la scultura.                                                                                                           | 235 |
| Figura 6. Maestà Mariana, particolare dello schienale del trono col ricettacolo. (OPD)                                                                                                                | 235 |
| Figura 7. Maestà Mariana, particolare: indagini ottiche multispettrali. a. Vis, b. UV riflesso, c. IR, d. IR falso colore. (OPD)                                                                      | 236 |
| Figura 8. Maestà Mariana, particolare campione 7: a. area di prelievo, b. sezione stratigrafica 13405 10x nel Vis, c. nel UV, d. immagine al SEM-BSE, e. mappe di distribuzione degli elementi. (OPD) | 237 |

|                                                                                                                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 9. Maestà Mariana, particolare campione 10: a. area di prelievo, b. sezione stratigrafica 13405 10x nel Vis, c. nel UV, d. immagine al SEM-BSE, e. mappe di distribuzione degli elementi. (OPD)..... | 237 |
| Figura 10. Maestà Mariana, particolare campione 12: a. area di prelievo, b. sezione stratigrafica 13405 10x nel Vis, c. nel UV, d. immagine al SEM-BSE, e. immagine dello Spectrum n. 275. (OPD).....       | 238 |

## **Ce que la couleur fait à la forme sculptée : polychromie médiévale et performativité du portail de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers**

|                                                                                                                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figure 1. Angers, cathédrale Saint-Maurice, portail occidental polychromé. (@ D. Gallard/Drac Pays de la Loire).....                                                                                                                                   | 242 |
| Figure 2. Vue de la cathédrale d'Angers en 1699 par Louis Boudan, aquarelle, collection Gaignères, 5438, Paris, Bibliothèque nationale de France. Crédit (@gallica.bnf.fr / BnF).....                                                                  | 243 |
| Figure 3. Tableau des pigments utilisés dans la couche de préparation et les couches picturales médiévales. (@SOCRA, 2010 et données LRMH, 2024). ....                                                                                                 | 244 |
| Figure 4. Aigle du tympan et détail de l'œil et de la paupière : fragments conservés de dorure sur étain (@SOCRA, 2010). ....                                                                                                                          | 245 |
| Figure 5. Restitution objective des teintes du portail de la cathédrale d'Angers, à partir des observations <i>in situ</i> . (@SOCRA – Art graphique et Patrimoine). ....                                                                              | 246 |
| Figure 6. Angers, cathédrale Saint-Maurice, tympan, voussures et sommiers du portail occidental. (@ N. Le Luel).....                                                                                                                                   | 247 |
| Figure 7. Angers, cathédrale Saint-Maurice, tympan, détail du Christ juge : état actuel et proposition de polychromie médiévale restituée. (@M. Schlicht). ....                                                                                        | 248 |
| Figure 8. Angers, cathédrale Saint-Maurice, voussures nord du portail occidental, cortège angélique. (@D. Gallard/Drac Pays de la Loire). ....                                                                                                         | 249 |
| Figure 9. Angers, cathédrale Saint-Maurice, deuxième voussure droite du portail occidental, ange au phylactère : état actuel (@ N. Le Luel) et proposition de restitution (sauf l'inscription en hébreu qui date du XVIIe siècle) (@M. Schlicht). .... | 251 |
| Figure 10. Angers, cathédrale Saint-Maurice, façade occidentale. (@M. Morille). ....                                                                                                                                                                   | 252 |

## **La Porte rouge: le rôle-clé de la couleur dans la compréhension du portail nord du chœur de Notre-Dame de Paris (c. 1260-1270)**

|                                                                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figure 1. Notre-Dame de Paris, façade occidentale (cliché C. Lemzaouda, Centre André Chastel). ....                                                                   | 257 |
| Figure 2. Paris, Notre-Dame, Porte rouge (cliché C. Lemzaouda, Centre André Chastel).....                                                                             | 257 |
| Figure 3. Plan de Notre-Dame de Paris (G. Chaumet, Plemo 3D). ....                                                                                                    | 258 |
| Figure 4. Tympan de la porte rouge (cliché D. Sandron). ....                                                                                                          | 259 |
| Figure 5. Restitution de la polychromie du tympan de la porte rouge (H. Le Roux, Plemo 3D). ....                                                                      | 259 |
| Figure 6. Paris, Notre-Dame, portail du Couronnement de la Vierge, (cliché C. Gumiel, Centre André Chastel). ....                                                     | 260 |
| Figure 7. Senlis, cathédrale, tympan du portail occidental (Cliché D. Sandron). ....                                                                                  | 261 |
| Figure 8. Paris, Notre-Dame, clôture nord du chœur, troisième travée (Cliché D. Sandron). ....                                                                        | 261 |
| Figure 9. Paris, Notre-Dame, clôture nord du chœur, Adoration des Mages (Cliché D. Sandron).....                                                                      | 262 |
| Figure 10. Statue équestre de Philippe le Bel contre le pilier sud-ouest de la croisée du transept, dessin, fin XVIIe siècle, collection Gaignères (Paris, BnF). .... | 263 |

## **Il colore dei marmi. 'Partimenti' e sistemi di pitture aniconiche nelle cappelle nobiliari napoletane alla fine del Medioevo**

|                                                                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Maestro delle Storie di san Ladislao, motivi scultorei dipinti. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso). ....                   | 268 |
| Figura 2. Maestro delle Storie di san Ladislao, motivi scultorei dipinti. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso). ....                   | 268 |
| Figura 3. Capitello operato policromo. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).....                                                       | 269 |
| Figura 4. Maestro delle Storie di san Ladislao, <i>San Giorgio e il drago</i> , particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso)..... | 269 |
| Figura 5. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda. ....              | 270 |
| Figura 6. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda. ....              | 270 |
| Figura 7. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, intarsio in grisaglia. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda. ....                        | 270 |
| Figura 8. Antonio Baboccio, capitello policromo. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda....                                                         | 272 |
| Figura 9. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, colonna tortile dipinta. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda. ....                      | 272 |
| Figura 10. Leonardo da Besozzo, colonna tortile dipinta. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo del Sole. ....                                               | 273 |
| Figura 11. Cappella Caracciolo del Sole (con pitture di Leonardo da Besozzo e Perrinetto da Benevento). Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara. ....                              | 274 |
| Figura 12. Leonardo da Besozzo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo del Sole. ....                                       | 274 |
| Figura 13. Leonardo da Besozzo, lastra dipinta come finto marmo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo. ....                                       | 275 |
| Figura 14. Leonardo da Besozzo (?), policromia a motivi araldici angioini. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo. ....                             | 276 |



Figura 15. Particolare di un fregio fogliato dipinto a grisaglia e di un capitello policromo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo. .... 276

### **Oro e azzurro: interrogativi sulle policromie monumentali fra Due e Quattrocento**

|                                                                                                                                                                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1. Nicola Pisano, arca di San Domenico (1264-67), particolare della figura del Battista e del fondo del Sogno di Reginaldo da Orléans. Bologna, San Domenico. ....                                                                                             | 280 |
| Figura 2. Intagliatore francese c. 1320-40, Re Magi da Erode, part. di dittico eburneo. Firenze, Museo nazionale del Bargello, collezione Carrand. ....                                                                                                               | 281 |
| Figura 3. Nicola Pisano, Crocifissione, particolare di pergamino (finito nel 1260) fotografato verso l'ora del tramonto. Pisa, Battistero. ....                                                                                                                       | 282 |
| Figura 4. Intagliatore francese inizio sec. XIV, Natività di Cristo, Adorazione dei magi, Noli me tangere, Incoronazione della Vergine. Valva di dittico eburneo retroilluminata. Arezzo, Museo nazionale d'arte medievale e moderna (foto di Benedetta Chiesi). .... | 282 |
| Figura 5. Scultore fiorentino della cerchia di Arnolfo di Cambio c. 1270-80, lastra sepolcrale parietale di un canonico di Santa Reparata. Firenze, Museo di Santa Reparata.....                                                                                      | 283 |
| Figura 6. Lupo di Francesco, tomba dei conti Bonifacio e Gherardo della Gherardesca (post 1321), particolare del mantello della Madonna col Bambino. Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da San Francesco). ....                                                     | 284 |
| Figura 7. Lupo di Francesco, tomba dei conti Bonifacio e Gherardo della Gherardesca (post 1321), particolare del volto di San Francesco. Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da San Francesco). ....                                                                 | 285 |
| Figura 8. Andrea da Pontedera e Nino Pisano, Madonna col Bambino (1345 c.), particolare. Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da Santa Maria della Spina). ....                                                                                                       | 286 |
| Figura 9. Francesco di Valdambrino, Vergine annunciata (1400 c.). Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da San Francesco)...                                                                                                                                           | 286 |
| Figura 10. Dello Delli, Incoronazione della Vergine (1424 c.). Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova (dalla facciata di Sant'Egidio). ....                                                                                                                           | 287 |
| Figura 11. Bicci di Lorenzo, Sagra di Sant'Egidio alla presenza di papa Martino V, 8 settembre 1420 (1425 c.), particolare. Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.....                                                                                               | 287 |
| Figura 12. Agostino di Duccio, Madonna col Bambino e angeli (Madonna d'Auvillers), particolare. Parigi, Musée du Louvre....                                                                                                                                           | 288 |

# Codici cromatici e architetture dipinte (fine III-XIV secolo): idee per un dibattito

Elisabetta Neri

Università degli Studi di Firenze

“Solo il colore e non la forma o la dimensione è oggetto della percezione visiva”.

Galeno, *Sulle dottrine di Ippocrate e Platone*, VII, 7

Il colore è *conditio sine qua non* per riconoscere le forme, secondo le teorie su vista e percezione della medicina antica.

Medico di corte del II secolo, che sintetizza le teorie ippocratiche e platoniche, Galeno ricorda come il colore struttura la forma nella sua dimensionalità e nei suoi contorni fisici; così, attraverso il colore, si percepiva l'ingombro delle cose.<sup>1</sup> Intrinseco o estrinseco alla materia il colore era concepito come un mediatore tra immanente e trascendente nella filosofia platonica e aristotelica e nei commentatori delle loro teorizzazioni,<sup>2</sup> particolarmente numerosi, frammentari e poco studiati in età tardoantica.<sup>3</sup> Questa concezione che valorizza la dimensione cromatica nella percezione dell'oggetto e dell'immagine perdura e viene rielaborata in epoca medievale,<sup>4</sup> ma è chiaramente poco integrata nella tradizione di studi archeologici e storico artistici, basati essenzialmente su criteri formali, dimensionali, stilistici, nonostante la crescente attenzione portata al tema del colore negli ultimi trent'anni.

Per entrare nel pensiero che guida le realizzazioni artistiche e artigianali antiche e medievali bisogna quindi continuare a considerare maggiormente il colore come categoria tassonomica di interpretazione

dei processi di creazione dei messaggi visuali e degli oggetti. Questo permette di assumere lo sguardo di chi fruiva le opere d'arte e usava i manufatti, oltre che di comprendere l'idea di chi le concepiva.

Valorizzare il colore e considerarlo come un elemento costitutivo, oltre che complementare alla forma, allo stile, alla dimensione, è l'obiettivo scientifico di questo libro.

Proseguendo i numerosi studi che hanno reso matura la riflessione,<sup>5</sup> l'arco cronologico qui sondato concerne il Tardoantico e il Medioevo. Il Tardoantico, in particolare, pur essendo un'epoca poco studiata in questo senso, rappresenta uno snodo cruciale nella storia culturale del colore, dal momento che proprio in questo arco cronologico gusto della policromia e della polimateria si affermano e vengono teorizzati (Roberts 1989, Liverani *infra*).

Periodo di trasformazioni nelle espressioni artistiche e artigianali, concettuali e religiose, sullo scenario dei macroscopici cambiamenti geopolitici, la fine dell'Antichità è il momento in cui sembra realizzarsi anche una trasformazione nella percezione del colore che ha un impatto sulla realizzazione di immagini, decoro e manufatti.

Secondo M. Pastoureau, è proprio nei primi scritti cristiani dell'apologetica (II-III sec.) e della patristica (IV-V sec.) che il colore comincia esplicitamente ad essere connesso ad una o più idee e ad un o più concetti e valori astratti (Pastoureau 1989: 204-209, Pastoureau 2016: 65-69). Parallelamente, diversi studi fondati sull'incrocio delle fonti archeologiche e di quelle testuali, hanno osservato lo sviluppo di un gusto per la

<sup>1</sup> Sulla teoria della vista in Galeno si veda Boudon 2002: 65-75; sulla relazione tra colori e umori, con conseguente relazione tra colore e essere vivente Luccioni 2017.

<sup>2</sup> Per un *excursus* sulla teorizzazione del colore in epoca classica si veda Ierodiakonou 2021, per un primo tentativo di relazione tra teoria del colore e architettura Mangio 1961. Su Aristotele un approfondimento interessante in Jori 2020.

<sup>3</sup> Se alcune fonti sono state oggetto di un primo esame (Cicerone, Lucrezio, Plinio) (Bradley 2009), altre restano interamente da esplorare in questa prospettiva: dagli esponenti della tarda Stoa (Marco Aurelio), ai commentatori di Aristotele (da Alessandro di Afrodisia al VI secolo), come i neoplatonici da Galeno a Dionigi l'Areopagita.

<sup>4</sup> La teorizzazione cromatica su base aristotelica viene effettuata dalla scolastica (1150-1500), sulla base delle fonti tradotte dal greco e dal siriano in arabo durante il IX e X secolo, e dall'arabo al latino tra 1120 e 1230 (Smith 2021: 25). La concezione neoplatonica di luce e colore, nella reinterpretazione di Plotino, Proclo e Giamblico attuata da Dionigi l'Areopagita (V secolo), permea il dibattito dell'estetica altomedievale e della sua ricezione orientale (James 1996; Pedone 2022) e occidentale (Viridis 2023). Sulle posizioni pro e contro il colore nel dibattito sul colore dopo la diffusione di queste fonti si veda Pastoureau 1989.

<sup>5</sup> Si rimanda in particolare per l'epoca antica alle pubblicazioni del network “International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture”, essenzialmente incentrate sulla policromia nella scultura e nell'architettura antica (dal 2009 al 2024 sono stati organizzati e quasi sempre pubblicati incontri biennuali <https://www.polychromyroundtable.com/Past-Meetings.php>) e alle sintesi in Abbe 2021 e Zink 2021. Per l'epoca medievale si rinvia alla serie alla *Collana di Studi sul colore*, con cinque volumi editi dal 1995 al 2013 e alle sintesi di Dale 2021, Oledzka 2021 e Pedone 2022.

polimaterialità del marmo, del metallo, del vetro e dello stucco che rivestono le superfici interne degli edifici, ornano le statue, costituiscono la base estetica per la creazione di alcuni oggetti.<sup>6</sup> È in questo stesso momento che i materiali, come i marmi, cominciano ad essere definiti attraverso il loro colore e non più in base alla loro provenienza (Liverani 2016). Stile lineare sui sarcofagi (Utro-Vella *infra* e Lenzi *infra*), astrazione attraverso l'uso dei colori nel decoro (Kiilerich 2018), cambiamenti nell'uso dei fondi (Liverani *infra* e Liverani 2014) sono stati individuati come segnali di un mutamento estetico dei messaggi cromatici: una transizione progressiva e non lineare in cui il colore, come l'immagine, diventa "segno"<sup>7</sup> e acquista un significato in sé, allontanandosi dai canoni mimetici e illusionistici dell'epoca classica ed ellenistica.<sup>8</sup>

Radici e preamboli di questa trasformazione, di cui l'attuale maniera di concepire il colore è erede, sono stati intravisti nel mondo romano imperiale in cui il colore acquista progressivamente un ruolo sociale. Porpora, rosso e oro sono le tonalità che assumono un chiaro significato socio-culturale, esplicitato dalle fonti e manifestato anche attraverso la ricerca del significato delle tracce di colore conservate sulle statue.<sup>9</sup>

In questo senso, la mia ricerca personale<sup>10</sup> ha contribuito a sostanziare l'indagine su questa lunga transizione. Documentando i colori invisibili a occhio nudo e studiando i rifacimenti e i restauri antichi del colore, ho osservato un declino della pittura realistica tra la fine del II e il IV secolo d.C., parallela a un crescente uso della pittura che imita i materiali e di quella monocroma o bicroma stesa in maniera uniforme, senza attenzione alle partizioni anatomiche. Ho ipotizzato tre tipologie cromatiche: la prima definita simbolica (come le statue interamente dipinte di rosso: Giove, imperatori e toghe rosse dei cittadini per indicare l'*imperium*), la seconda imitante i materiali preziosi (come la doratura per mostrare lo status sociale/religioso), la terza imitante la realtà (idealizzata, come gli occhi azzurri, o meno, per avvicinare gli dei agli esseri umani e viceversa). Mi sono di conseguenza chiesta se l'utilizzo crescente delle prime due -simbolica ed ad imitazione dei

materiali- tra II e IV secolo fosse indirizzato a rafforzare i messaggi politico-religiosi espressi dalla scultura romana attraverso forme e dimensioni.<sup>11</sup> La tendenza ad abbandonare la pittura che imita la realtà è d'altra parte già dichiarata da Plinio il Vecchio alla fine del I secolo. Con vena polemica per criticare il lusso e la corsa alla ricerca dei materiali preziosi al fine di dimostrare il proprio status sociale, l'autore sottolinea in maniera diretta come «il gusto per la pittura che rappresenta la realtà sia completamente caduto in disuso» e dichiara che sia ormai diffusa unicamente la pittura che imita materiali preziosi per «trasmettere l'immagine del proprio successo» (Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, II, 1).

Se l'origine del passaggio mimetico-simbolico potrebbe ritrovarsi nella progressiva utilizzazione del colore per imitare la materia e per veicolare un significato socio-culturale o religioso di cui i materiali sono portatori -fenomeno di cui si trovano già radici nell'ellenismo (Bourgeois-Jockey 2005, Guimier Sorbets 2018)-, bisogna precisare che il significato simbolico di un colore non è mai unitario e varia sempre in relazione all'immagine a cui è associato, al contesto storico-geografico, al luogo di esposizione, al messaggio che veicola l'opera. Non c'è mai un solo ed esclusivo significato simbolico attribuito a un colore, perché in ogni situazione concreta, il colore o i colori non sono solo superfici, ma anche espressioni della situazione stessa. Uno dei principali insegnamenti degli studi sul simbolismo dei colori antichi è, infatti, la loro irriducibilità a valori fissi.<sup>12</sup>

La polisemia di riferimenti e associazioni ci invita quindi a ricercare le funzioni primarie dei colori e i loro significati nel contesto di percezione e nella forma iconica, aniconica, funzionale a cui sono associati. L'approccio contestuale che lega l'opera e la sua natura tecnica e formale al suo luogo di presentazione e di fruizione, ovvero alla *performance* gestuale e rituale connessa alla ricezione, è pertanto la via perseguita dai contributi raccolti in questo volume. La stessa via è percorsa dagli articoli sulle fonti scritte che si interrogano sul costante legame con la realtà materiale e contestuale. Essi rivelano così la percezione semantica e concettuale del colore attraverso gli occhi, certo colti e legati ai *topoi* letterari del loro *medium* di espressione, degli intellettuali contemporanei alle opere.

L'analisi del colore nello spazio architettonico è l'approccio che è stato quindi prescelto in questo libro per assicurare un esame contestuale e permettere di

<sup>6</sup> Si vedano ad esempio gli studi pionieristici di Cagiano d'Azevedo 1970 e le osservazioni di P. Liverani in diversi contributi, per esempio Liverani 2009, idem 2016.

<sup>7</sup> La definizione di "image-signe" si deve a Grabar 1979. Sul simbolismo nella cultura visiva tardoantica si veda anche Olovsson 2018.

<sup>8</sup> Per l'uso illusionistico del colore nella pittura ellenistica si veda Brecoulaki 2006; Guimier Sorbets 2018.

<sup>9</sup> Per l'oro Baratte *et al.* 2023; per la porpora Bradley 2009; per il rosso Liverani *et al.* c.s., Neri 2026, Michel d'Annunzio *infra*.

<sup>10</sup> La ricerca è stata finanziata dall'EU-MSCA-IF project "PolyCRoma" (p.i. E. Neri) realizzato all'università di Liegi e dall'EU-Next Generation-MSCA-PNRR project "COLORCONCEPT" (p.i. E. Neri) svolto presso l'Università di Firenze. I dati e una sintesi preliminari sono pubblicati in Neri 2024 e nel database <https://omeka.sagas.unifi.it/s/coulourconcept>.

<sup>11</sup> Il valore socio-culturale delle immagini scultoree è un dato di fatto noto in bibliografia; si rinvia in particolare alla tesi di Stewart 2003 e la recensione di Balty 2005 che ne mette in rilievo i limiti.

<sup>12</sup> Grand-Clément 2011 per la Grecia arcaica, Bernier-Farella 2024 sull'effetto dell'estraneità prodotta dal colore in ambito rituale e sulle differenze semantiche che questo può assumere. Per la polisemia dei colori isiaci si veda ad esempio Grand-Clément 2018.

legare le differenti tradizioni disciplinari dell'Antichità e del Medioevo.

Il dibattito sul colore, nato nel XIX secolo per entrambi i periodi, prende infatti origine per gli antichisti dalla discussione sulla policromia delle statue antiche, mentre per i medievisti dall'osservazione delle architetture dipinte, rivelate dai cantieri di restauro.

H. P. Autenrieth, iniziatore di questi studi nel mondo medievale, sottolinea esplicitamente come «la discussione sull'architettura dipinta si è accesa nella prima metà del XIX secolo insieme alla questione della policromia dell'arte antica, che investe in realtà il problema della funzione del colore nell'arte ideale» (Autenrieth 1991: 395.). In questo modo Autenrieth evidenzia la contemporaneità della nascita degli studi sul periodo classico e medievale, ma ne rileva la divergenza perché confina l'ambito delle ricerche sulla policromia antica alla scultura ideale e alla dicotomia bianco-colore winckelmanniana, limitando quella medievale alle architetture dipinte.

Gli ultimi trent'anni di ricerche in entrambi i periodi hanno avvicinato gli studi su Antichità e Medioevo intorno ad un'indagine su quello che potremmo definire "spazio cromatico". Da un lato l'attenzione alla pittura sugli elementi architettonici, ai rivestimenti in marmi colorati, ai frammenti in crollo di pittura e mosaico ha permesso di sviluppare la tematica dei colori in architettura in Antichità (Zink 2021; Grawehr and Lipps 2024; Grosser and Zink 2025); dall'altro l'applicazione delle stesse tecniche di analisi diagnostica nei cantieri di restauro dei portali medievali<sup>13</sup> e l'indagine sulle policromie delle statue medievali (Fachechi 2011, Liverani 2024) rivelano connessioni sull'evoluzione dei saper-fare nell'applicazione del colore su scultura, oltre che sulle modalità di presentazione del colore su supporti tridimensionali. Questo rende possibile cominciare ad interrogarsi sull'evoluzione del rapporto tra spazio e colore in architettura, sulle riprese dell'antico nel Medioevo, a seconda di come l'antico viene concepito non solo nella forma, ma anche nei suoi codici cromatici. Domande che sono da porsi sempre in relazione al cambiamento della concezione di spazio pubblico e rituale (Liverani *infra*) che il cristianesimo introduce e alla frammentazione del contesto politico, sempre aperto a influssi esterni anche al di là di Bisanzio: uno spazio -mediato dal mondo islamico-, da cui certe materie coloranti e tecniche pittoriche continuano ad essere importate (Kirby 2021).

Interrogarsi sullo spazio cromatico sulla *longue durée* significa non solo unire le tradizioni disciplinari di Antichità e Medioevo, ma anche considerare tutti gli elementi che colorano lo spazio: non solo la pittura che riveste l'architettura o la statuaria, ma i materiali da costruzione colorati, i mosaici, i rivestimenti marmorei, gli stucchi, i pavimenti, i tessuti, l'illuminazione naturale tramite finestre e artificiale con lucerne, lampade, policandela, lampadari, candele. Questo comporta la necessità e la difficoltà di unire più tradizioni disciplinari legate alla pittura e agli stucchi, al mosaico, ai marmi, ai tessuti, alle ceramiche da costruzione, ai vetri da finestra, alla lcnologia.<sup>14</sup>

Una difficoltà ulteriore è data poi dalla necessità di considerare e integrare la natura frammentaria delle decorazioni restituite dall'archeologia. Lo studio del frammento archeologico da scavo su questi supporti è d'altra parte primordiale se si vuole scoprire l'universo cromatico tardoantico e altomedievale, senza limitarsi a ciò che è ben conservato. Allo stesso modo è essenziale, cercare traccia dei colori perduti nelle documentazione d'archivio precedente ai restauri moderni e post-moderni che hanno spesso rimosso i partiti decorativi, danneggiati dal tempo. Negli studi sulla policromia, come in quelli archeologici sui frammenti bisogna quindi essere coscienti della difficoltà epistemologica di connettere la realtà degradata e minima dei resti a quella macroscopica dell'opera e dell'architettura in cui si inserisce.

La difficoltà di ricostruire o almeno immaginare uno spazio cromatico è ancora più soggetta a limiti epistemologici se si vuole tentare di ricostruire il senso. Per non sovrapporre categorie moderne di interpretazione, le teorizzazioni degli antichi sulla percezione e la fabbricazione dei colori come le descrizioni delle opere stesse-le *ekphaseis* (Agosti *infra*, Morvillez *infra*) o i *tituli* (Neri 2021) sembrano essere le fonti privilegiate per provare a interrogarsi sui significati che chi fabbricava, applicava e percepiva i colori, cominciava ad attribuire ai colori stessi, più che alla loro materia.

Nella coscienza di questi limiti, ma anche della ricchezza del dibattito su questi temi nell'attualità della ricerca, i contributi di questo volume, principalmente dedicato a dei casi studio, sono suddivisi in due parti. La prima è incentrata sulla definizione dei codici cromatici nel periodo tardoantico, analizzata su diversi supporti; la seconda all'evoluzione dello spazio cromatico tra Tardoantico e basso Medioevo.

<sup>13</sup> Si veda all'interno del volume i contributi di N. Le Luel e D. Sandron. Sul portico della gloria di Santiago de Compostela Castiñeiras 2024, Prado Villar 2020. Da ultimo la tesi di Stephanie Duchêne offre un lavoro di sintesi sulle policromie dei portali e dei jubé gotici con bibliografia precedente e dieci nuovi casi studio Duchêne 2025.

<sup>14</sup> Si fa riferimento alle pubblicazioni e ai database delle associazioni scientifiche internazionali per la pittura (AIPMA), il mosaico (AIEMA), i marmi (ASMOSIA), i tessuti (Dyes and Textiles).

Quattro sezioni costituiscono la prima parte e sono relative alla policromia su pietra, ai rivestimenti parietali e pavimentali del decoro (pittura, mosaici, *sectilia*), ai tessili e alle fonti scritte della patristica e delle *ekphrasis*.

Due sezioni caratterizzano la seconda parte. La prima apre delle prospettive di ricerca sulle rappresentazioni delle architetture nelle miniature, sui materiali da costruzione colorati e la loro imitazione in pittura, sulla nascita delle vetrate colorate e sul gusto del colore naturale (materia) e dipinto (applicato) a Bisanzio. La seconda presenta una serie di cantieri esemplari, esaminati attraverso l'interazione tra analisi diagnostica e studio archeologico-storico artistico. La loro presentazione in ordine cronologico permette di sviluppare qualche riflessione sull'evoluzione dello spazio cromatico e sulle modalità di applicazione del colore.

Codice cromatico e spazio cromatico sono quindi due concetti chiave per seguire il volume, che, essendo legati a domande aperte, meritano una breve precisazione.

Se per codice si intende un sistema di riferimenti che consente la trasmissione di un messaggio il cui senso è inteso se committente e fruitore usano un linguaggio comune, usare la definizione di codice cromatico in ambito archeologico e storico artistico significa chiedersi se un tale sistema di comunicazione esiste per il colore nelle opere indagate. Di conseguenza l'uso di questo termine pone l'interrogativo di come questo codice possa essere interpretato in base alla forma a cui è associato e al contesto, architettonico e socio-culturale, in cui è presentato. Analisi sistematica di fondi, attributi anatomici (occhi, pelle capelli ...) o caratterizzanti la figura (oggetti, gioielli, vestiti) nelle rappresentazioni iconiche, come associazioni di colori in motivi ricorrenti nella pittura aniconica possono rivelare schemi cromatici che vengono progressivamente codificati perché portatori di un senso comune e interpretabile.

Per spazio cromatico, a differenza di quanto definito in matematica e fisica, si intende invece la combinazione degli elementi coloranti che caratterizzano lo spazio architettonico al suo interno e al suo esterno in una determinata fase architettonica. L'analisi dello spazio cromatico per fasi permette di interrogarsi sull'idea di colore del committente che l'ha promossa e domandarsi quale sia messaggio espresso, anche attraverso i colori, al fruitore.

Codice e spazio cromatico sono quindi concetti che cercano di connettere la realtà archeologica e storico artistica con la semantica del colore, nella consapevolezza che fenomeni di moda e gusto siano spesso indipendenti dal significato che un colore

esprime e introducono una variabilità interpretativa che ricorda ancora di più la non riducibilità ad un solo significato del colore e la ricchezza di interrogarsi sul suo ruolo.

## Bibliografia

- Abbe, M. 2021. Art, in D. Wharton (ed.), *A cultural history of colour in Antiquity*: 220-248. London: Bloomsbury.
- Autenrieth, H.P. 1991. Architettura dipinta, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II: 380-397. Roma: Treccani.
- Balty, J.C. 2005. Peter Stewart, *Statues in Roman Society. Representation and Response*, 2003. *L'antiquité classique* 74: 631-633.
- Baratte, F., E. Neri and F. Bejaoui, 2023. Un militaire en Diomède : l'Hadrien controversé de l'odéon de Carthage, in G. Biard, V. Gaggadis-Robin, N. de Larquier (eds.) *Les mille visages de l'honneur. Actes des IIIes rencontres autour de la sculpture romaine (Arles, 8-9 novembre 2019)*: 215-230. Bordeaux: Ausonius.
- Bernier-Farella, H. 2024. La barbe bleue de Dionysos et autres dissonances visuelles. Hypothèse sur l'agissement de couleur en contexte rituel, in Neri 2024: 103-118.
- Boudon, V. 2002. La théorie galénique de la vision : couleurs du corps et couleurs des humeurs, in L. Villard (ed.) *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*: 65-75. Rouen: Publications de l'Université de Rouen.
- Bourgeois, B. and P. Jockey, 2005. La dorure des marbres grecs : Nouvelle enquête sur la sculpture hellénistique de Délos. *Journal des savants* 2: 253-316.
- Bradley, M. 2009. *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brekoulaki, H. 2006. *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur IV<sup>e</sup>-II<sup>e</sup> s. av. J.-C.* Paris: De Boccard.
- Cagiano de Azevedo, M. 1970. Policromia e polimateria nelle opere d'arte della tarda antichità e dell'alto medioevo. *Felix Ravenna* 101: 223-259.
- Castiñeiras, M.A. 2024. Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle : particularités techniques et esthétiques d'un portail polychrome aux environs de 1200, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel and C. Mathurin (eds.) *La pierre, la couleur et la restauration. Le Portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle). Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe*: 362-387. Rennes: Presses Universitaires de France.
- Dale, T. 2021. Art, in C.P. Biggam (ed.), *A Cultural History of Color in the Medieval Age*: 149-165. London: Bloomsbury.
- Duchêne, S. 2025. *La polychromie des portails et des jubés gothiques : apport des sciences analytiques à l'histoire des techniques artistiques*. Thèse en chimie analytique, Paris: Sorbonne Université.

- Fachechi, M.G. 2011. *Varietas delectat: towards a classification of mixed-media sculpture in the Middle Ages*. *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture* 3.2:162-167.
- Grabar, A. 1979. *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Age*. Paris: Flammarion.
- Grand-Clement, A. 2011. *La fabrique des couleurs. Histoire du paysage sensible des Grecs anciens (VIIIe-début du Ve s. av. n. è.)*. Paris: De Boccard.
- Grand-Clément, A. 2018. Du blanc, du noir et de la bigarrure : le jeu des couleurs dans les représentations d'isiaques, in V. Gasparini and R. Veymiers (eds.) *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis*: 340-365. Leiden: Brill.
- Grawehr, M. and J. Lipps (eds.) 2024. *Colour schemes in Roman architecture : aesthetics, semantics, and regional appropriation*. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Grosser, S. and F. Zink (eds.) 2025. *Colour & Space. Interfaces of Ancient Architecture and Sculpture. Proceedings of the 10th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*. Berlin: iDAI.publications/books.
- Guimier Sorbets, A.M. 2018. Couleur, volume, illusion, de la Macédoine à Alexandrie. Structure, éléments constructifs et décor architectural à l'époque hellénistique, in P. Jockey (ed.) *Les arts de la couleur en Grèce ancienne... et ailleurs*: 293-315. Athens: École française d'Athènes, 2018.
- Ierodiakonou, K. 2021. Philosophy and Science, in D. Wharton (ed.) *A Cultural History Of Color in Antiquity*: 17-34. London: Bloomsbury.
- James, L. 1996. *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Jori, M. 2020. La teoria aristotelica dei colori tra fisica e fisiologia, *Journal of History of Medicine and Medical Humanities* 32/2: 491-542.
- Kiilerich, B. 2018. Abstraction in Late Antique Art, in Olovdotter 2018: 77-94.
- Kirby, J. 2021. Technology and trade, in C.P. Biggam (ed.), *A Cultural History of Color in the Medieval Age*: 45-63. London: Bloomsbury.
- Liverani, P. 2009. Osservazioni sulla policromia e la doratura della scultura in età tardoantica, in P.A. Andreuccetti and I. Lazzareschi Cervelli (eds.) *Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*: 9-22. Lucca: Istituto storico lucchese.
- Liverani, P. 2014. Per una "Storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva, in P. Liverani and U. Santamaria (eds.) *Diversamente bianco: la policromia della scultura romana*: 10-32. Roma: Edizioni Quasar.
- Liverani, P. 2016. Il significato del colore dei marmi, in P.A. Andreuccetti and D. Bindani (eds.) *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Tra materiali costruttivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, *Atti delle Giornate di Studio (Lucca 24-26 ottobre 2013)*: 23-40. Lucca: Istituto storico lucchese.
- Liverani, P. 2024. The study of colour: convergence of methods and disciplines. Development perspectives, in Neri 2024: 84-95.
- Luccioni, P. 2017. Galien et le visible dans le « De elementis » : l'usage des couleurs dans la connaissance du vivant. *Aitia*, 7.2.
- Mangio, C. 1961. Cenni sulle teorie cromatiche dei Greci e loro applicazione architettonica. *Studi Classici e Orientali* 10: 214-223.
- Neri, E. 2021, Les mosaïques pariétales des églises à la lumière des couleurs: images et inscriptions (IVe-VIe siècles), in E. Neri and B. Caseau (eds.) *Rituels religieux et sensorialité (Antiquité et Moyen Âge). Parcours de recherche*. Cinisello B.: Silvana Editoriale.
- Neri, E. (ed.) 2024, *Polychroma. The Meaning of Colours in Roman Sculptures*. Cinisello B.: Silvana Editoriale.
- Neri, E. 2026. Le rouge sur les sculptures romaines : vers une interprétation socioreligieuse ?, in V. Vassal (ed.) *Rouge, Couleurs et religions*: 271-287. Dremil-Lafage: Mergoïl.
- Oledzka, E. 2021. Architecture and interiors: transcendent aspects of color and light, in C.P. Biggam (ed.), *A Cultural History of Color in the Medieval Age*: 167-190. London: Bloomsbury.
- Olovdotter C.(ed 2018. *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c.300-600)* Berlin & Boston 2019
- Olovdotter C. (ed.) 2018. *Envisioning Worlds in Late Antique Art: New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture (c. 300-600)*. Berlin: De Gruyter.
- Pastoureau, M. 1989. L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme. *Bibliothèque de l'École des Chartes* 147: 203-230.
- Pastoureau, M. 2016. *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris: Editions du Seuil.
- Pedone, S. 2022. *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina*. Roma: Bardi Edizioni.
- Prado Villar, F. 2020. *The Portal of Glory: Architecture, Matter, and Vision*, Madrid: Fundación General de la Universidad Complutense.
- Roberts, M. 1989. *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca: Cornell University Press.
- Smith, M. 2021. Philosophy and sciences: scholastic color theory, in C.P. Biggam (ed.), *A Cultural History of Color in the Medieval Age*: 25-44. London: Bloomsbury.
- Stewart, P. 2003. *Statues in Roman Society. Representation and Response*. Oxford: Oxford University Press.
- Virdis, A. 2023. *Colors in Medieval Art. Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100-1250)*. Rome: Viella.
- Zink, S. 2021. Architecture and Interiors, in D. Wharton (ed.), *A cultural history of colour in Antiquity*: 155-174. London: Bloomsbury.

# Visualizzare il colore sulla *longue durée*: osservazioni introduttive

Paolo Liverani

Università degli Studi di Firenze, CNR - Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale

Gli studi offerti in questa sede sono stati riuniti nella convinzione dell'importanza di impostare lo studio della policromia con una prospettiva di lunga durata e di ampia interdisciplinarietà. Infatti, benché da questo punto di vista l'Antichità – almeno per quel che riguarda le civiltà classiche – e il Medioevo siano tecnologicamente poco distinguibili, in genere i due periodi sono stati affrontati separatamente con scarsa comunicazione tra i due campi. D'altra parte le problematiche, i pigmenti e le tecniche sono assai simili ed esiste quindi il rischio di fraintendere alcuni fenomeni se non li si affronta in una visione complessiva.

I motivi di questa separazione vanno riconosciuti da un lato nei compartimenti in cui è suddivisa la ricerca accademica, dall'altro nella diversità di conservazione dei monumenti su cui si fonda la ricerca stessa e nella qualità delle rispettive fonti, in quanto l'evidenza relativa all'Antichità ci è giunta in condizioni assai più frammentarie. Inoltre, mentre per il Medioevo esistono fonti archivistiche e una trattatistica che può aiutare il ricercatore, per l'Antichità la situazione è meno favorevole e solo di recente disponiamo dell'edizione moderna di alcune fonti tardoantiche fondamentali come la *Mappae clavicula* (Baroni, Pizzigoni e Travaglio 2014) o le *Compositiones Lucenses* (Brun 2015), che sono alla base delle trattatistiche successive. Infine, questo tipo di ricerche richiede competenze trasversali in campi quali l'archeologia, la storia dell'arte, l'archeometria, la storia antica e medioevale, l'antropologia, nonché ovviamente varie filologie e ben difficilmente il singolo studioso può maneggiare tutte queste discipline con uguale maestria, il che di conseguenza richiede uno sforzo comune e un dialogo serrato tra le varie specializzazioni.

Negli ultimi anni l'attenzione a questo tema è cresciuta e possediamo studi più ampi e generali, ma ciononostante alcune recenti messe a punto, pure utili e importanti, mostrano ancora limiti significativi: per esempio i lavori di uno storico come Michel Pastoureaux, pur essendo innovativi e di straordinario interesse, sono fondati più sul dato testuale che sull'esame diretto delle opere e dei materiali, anzi manifestano un pregiudizio epistemologico nei confronti delle analisi archeometriche e una conoscenza limitata dei periodi più antichi (Pedone 2022: 16-22; Liverani, c.s.).

In quest'ottica acquisisce un rilievo tutto particolare il periodo della Tarda Antichità, che svolge un ruolo di cerniera tra Antichità e Medioevo, quando si vede la fine di alcune tradizioni e la trasformazione di altre, in un processo che costituisce lo snodo essenziale per comprendere meglio quanto segue. Si pensi per esempio alla fine della scultura tridimensionale e in particolare del ritratto onorario, le cui ultime attestazioni si collocano ai primi del VII sec. d.C., a causa dell'evoluzione della struttura sociale alla quale questo tipo di manifestazione artistica era strutturalmente e indissolubilmente legata (Liverani 2016). Anche le dinamiche religiose contribuiscono a questa evoluzione: si pensi per esempio agli edifici di culto cristiano, inadatti ad accogliere un'opera tridimensionale che avrebbe costituito un *focus* di attenzione alternativo a quello della tomba del martire o dell'altare per la celebrazione dell'Eucaristia, che valorizzano piuttosto la decorazione musiva, che meglio si integrava con l'architettura, con la quale anzi agiva in perfetta sinergia. È questo inoltre il momento in cui alcuni codici stabili da tempo immemore si modificano: mentre a partire dalla metà del VI sec. a.C. i fondi che qualificavano le immagini di rappresentanza, sia nei rilievi funerari, che nella decorazione architettonica, conferendo alle immagini un carattere di solennità e monumentalità erano di colore blu, a partire dalla fine del IV secolo d.C. si affermano progressivamente in ambito ecclesiale i fondi musivi d'oro, segno di una spiritualizzazione dell'immagine, che viene proiettata in una realtà ultraterrena (Liverani 2014).

Inoltre, se cambiando prospettiva passiamo a considerare le esigenze della ricerca sul tema, vediamo come lo studio della policromia richieda spesso di visualizzare una o più ipotesi ricostruttive con tutte le problematiche che questo sforzo comporta. Si pensi alla gestione dell'incertezza e dell'incompletezza che conseguono dalla natura frammentaria e spesso imprecisa sia delle fonti storiche che dei resti giunti fino a noi (Schäfer 2018; Foschi, Fallavollita e Apollonio 2024), nonché al tema strettamente connesso dell'esplicitazione dei dati di partenza e dei metodi seguiti (i *metadata* e *paradata*). Come è noto, infatti, le indicazioni della Carta di Londra e dei Principi di Siviglia ([www.londoncharter.org](http://www.londoncharter.org); <http://sevilleprinciples.com/>; Beacham *et al.* 2006; Denard 2012; Frischer e Lopez



2025) non scendono nei dettagli e – nonostante diversi progetti in corso soprattutto a carattere architettonico – ancora non possediamo uno standard pienamente condiviso (Pietroni e Ferdani 2021). Ancor meno, poi, abbiamo elaborato riflessioni sistematiche o linee guida per la visualizzazione della policromia.

La materia di discussione e il territorio da esplorare è dunque estremamente ampio, sia se li si considera dal punto di vista della ricerca sul campo, che da quello teorico e metodologico. Le implicazioni inoltre non saranno solo quelle che si possono immaginare sul versante accademico, ma si devono considerare da un lato le ricadute nel campo della conservazione e del restauro delle opere e dei monumenti, dall'altra in quello della musealizzazione, divulgazione e valorizzazione. In questi casi infatti ci si muove sempre in una ricerca di equilibrio tra pericoli opposti: da un lato quello di una presentazione troppo finalizzata agli addetti ai lavori, dall'altro quello di un'audacia hollywoodiana, che tradirebbe i principi di scientificità per strizzare l'occhio all'intrattenimento e alla spettacolarizzazione.

## Bibliografia

- Baroni, S., G. Pizzigoni e P. Travaglio (a cura di) 2014. *Mappae Clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo - Traduzione - Note*. Saonara (PD): Il prato.
- Beacham, R., H. Denard e F. Niccolucci 2006. An Introduction to the London Charter, in M. Ioannides, D. Arnold, F. Niccolucci e K. Mania (a cura di) *The evolution of Information Communication Technology in Cultural Heritage. Where Hi-Tech Touches the Past: Risks and Challenges for the 21st Century*. Project Papers from the Joint Event CIPA / VAST / EG / EuroMed: 263–269. Archeolingua, Budapest.
- Brun, G. 2015. The transmission and circulation of practical knowledge on art and architecture in the Middle Ages. The case of *Compositiones Lucenses* tradition and its connection to Vitruvius' *De architectura*, Tesi di dottorato Politecnico, Milano. <https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/102810>.
- Denard, H. 2012. A New Introduction to the London Charter, in A. Bentkowska-Kafel, D. Baker e H. Denard (a cura di), *Paradata and Transparency in Virtual Heritage*, Digital Research in the Arts and Humanities Series: 57–71. Farnham-Burlington, Ashgate.
- Foschi, R., F. Fallavollita e F. I. Apollonio 2024. Quantifying Uncertainty in Hypothetical 3D Reconstruction – A User-Independent Methodology for the Calculation of Average Uncertainty. *Heritage* 7: 4440–4454.
- Frischer, B. e V. M. López-Mencheró Bendicho 2025. Project to Operationalize the Seville Principles, in S. Campana, D. Ferdani, H. Graf, G. Guidi, Z. Hegarty, S. Pescarin e F. Remondino (a cura di), *Digital Heritage*. Goslar: The Eurographics Association. doi: 10.2312/dh.20253007.
- Liverani, P. 2014. L'invenzione della nuvola, in M. R. Menna, P. Pogliani, I. Carlettini, G. Bordi e M.L. Fobelli (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, I: 249–256. Roma, Gangemi.
- Liverani, P. 2016. The Sunset of 3D, in T. M. Kristensen e L. Stirling (a cura di), *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture: Late Antique Responses and Practices*: 310–329. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Liverani, P. c.s. *L'occhio antico – appunti di epistemologia per una storia del colore*, in F. Bejaoui, N. Lamare, Z. Lecat, V. Michel, C. Michel d'Annville, E. Morvillez, E. Neri, E. Rocca, M. Takimoto e M. Uberti (a cura di), *Mélange Baratte, Bibliothèque de l'Antiquité Tardive*, in corso di stampa.
- Pedone, S. 2022. *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina*, Memorie dei Lincei, Scienze Morali Storiche e Filologiche, serie 9, vol. 44, fasc. 1. Roma, Accademia dei Lincei.
- Pietroni, E., D. Ferdani 2021. Virtual Restoration and Virtual Reconstruction in Cultural Heritage: Terminology, Methodologies, Visual Representation Techniques and Cognitive Models, *Information* 12, 167.
- Schäfer, U. U. 2018. Uncertainty Visualization and Digital 3D Modeling in Archaeology. A Brief Introduction, *International Journal for Digital Art History* 3: 87–106. doi: 10.11588/dah.2018.3.32703.

# I colori del medioevo sono sempre moderni

Fulvio Cervini

Università degli Studi di Firenze

Poco più di quarant'anni fa Modena ospitava una mostra che metteva a fuoco una cattedrale per molti versi paradigmatica sull'orizzonte del romanico europeo – non fosse che per la notorietà quasi iconica di Wiligelmo e Lanfranco – e delineava una linea di metodo che studiava un edificio medievale incrociando la filologia con un'analisi molto serrata dei materiali e degli interventi di restauro, peraltro allora in pieno corso. Il gruppo di curatori esprimeva una linea di approccio pluridisciplinare, pur con una prevalente trazione storico-artistica: Enrico Castelnuovo, Vito Fumagalli, Adriano Peroni, Salvatore Settis, più Augusto Campana per l'epigrafia. Poiché l'anagrafe non è un'opinione, soltanto Settis, di quel formidabile concerto, è ancora tra noi. Ai primi di agosto del 2025 ci ha lasciati Adriano Peroni, che fin dai suoi primi interventi sugli stucchi di San Salvatore a Brescia aveva impegnato sensibilità, intelligenza e originalità per dimostrare come quegli edifici medievali che noi percepiamo nudi e spogli, magari a seguito di restauri novecenteschi ispirati da un malinteso purismo, fossero in realtà disseminati di immagini, ridondanti di decori e rilucenti di colore.

La mostra del 1984-85, molto formativa per i giovani che la visitarono ovvero consultarono le poderose pubblicazioni che ne scaturirono, divenne esemplare anche perché rilanciò in termini criticamente accattivanti il tema del colore nell'architettura. Esso venne allora specificamente declinato da Hans Peter Autenrieth (1984), i cui contributi rimangono tuttora un punto fermo nella storiografia sulle architetture colorate e dipinte nel Medioevo (a cominciare dalla voce da lui scritta per *l'Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1991), ma fu problematicamente suggerito fin dal titolo del progetto espositivo: *Quando le cattedrali erano bianche*. L'espressione era evocativa ma sottilmente provocatoria, perché conteneva una doppia citazione, e dunque un rimando incrociato: al celebre saggio di Le Corbusier, che vedeva nei grattacieli l'equivalente moderno delle cattedrali, e nell'America, proprio in quanto Paese giovane, un corrispettivo del Medioevo europeo; e alla non meno celebre immagine del candidato manto di chiese di cui il mondo si sarebbe ricoperto all'indomani dell'anno Mille, secondo Rodolfo il Glabro. Chi ebbe l'onore e la fortuna di seguire le lezioni di Adriano Peroni, come il sottoscritto, ricorda bene che il maestro non mancava di ribadire che le chiese di Raoul Glaber non erano affatto bianche ma splendenti, e che

anzi gli edifici medievali erano quanto di più decorato e colorato si potesse immaginare (cfr. ad esempio Peroni 1994). Del resto anche Le Corbusier dice esplicitamente che le cattedrali erano “bianche” perché erano nuove. Sappiamo bene che questa generalizzazione, pur assai suggestiva, non è sostenibile storicamente, non fosse perché molte cattedrali medievali sono rifacimenti di edifici paleocristiani, e spesso nascono nel tessuto vivo di città già esistenti da secoli, a differenza di quelle americane. Ma è comunque notevole che un'associazione tra medioevo e colore (o non colore) entrasse nel vivo delle radici stesse di una certa modernità architettonica. Da allora la ricerca sul colore nei secoli bui si è fatta intensa e capillare, come questo convegno vuole dimostrare. Ecco perché mi sembra utile spendere alcune righe per lanciare spunti comparativi e chiavi di lettura trasversali.

Intanto merita riflettere sul fatto che alcune pratiche visive contemporanee, come pure specifici percorsi artistici, sono di fatto riattivazioni di modi di guardare lo spazio che si corroborarono proprio nel pieno Medioevo. In tal senso, le spettacolari proiezioni di solidi policromi installati da un artista assai di moda come Ólafur Elíasson non fanno che attualizzare il mutevole e instabile cangiantismo prodotto dalla luce che trafigge le vetrate gotiche; e dunque il contributo dell'osservatore alla costruzione e al riconoscimento di un'opera d'arte fatta prevalentemente di pura luce. Meno clamorosa, ma più sottilmente evocativa, è l'operazione minimalista compiuta da Sol Lewitt in un'opera come *Panels and Tower with Colours and Scribbles* (cioè, letteralmente, *Pannelli e torre con colori e scarabocchi*, 1992) nel Castello di Rivoli, dove specchiature monocrome incorniciate da filettature bianche e nere dipinte sulle pareti fronteggiano i sette lati di un prisma ligneo che si staglia al centro della stanza: le corrispondenze fra le pareti e il pilastro sono alimentate dalle vibrazioni a grafite che percorrono tanto la superficie dei pannelli quanto quella del prisma, ricreando un effetto di finta *crusta* in marmo policromo, e suggerendo come il ricorso stesso a un colore “strutturato” possa cambiare profondamente i connotati di uno spazio. Dipingendo nel 1999 vivaci campiture policrome sulle anonime superfici di una cappella di primo Novecento isolata tra i vigneti delle Langhe presso La Morra (la Cappella delle Brunate, nota oggi come Cappella del Barolo), lo stesso Lewitt (che ha lavorato all'esterno) e David

Tremlett (interno) hanno trasformato un edificio ereditato dalla tradizione, ancorché molto recente, in un congegno astratto-concreto totalmente nuovo, che finisce per risemantizzare lo spazio rurale; così come la cappella ricolorata nel 2017 dal solo Tremlett a Coazzolo. In Toscana, a Ghizzano (frazione di Peccioli in Valdera), Tremlett ha dipinto addirittura le facciate di un'intera strada: se scatta quasi in automatico il rimando all'ossessione per il colore come stato d'animo che indusse Michelangelo Antonioni a far tinteggiare muri veri per ambientare alcune sequenze del *Deserto rosso* (1964), questa smagliante policromia sarà anche calibrata sulle terre di quelle colline, con dominanza di verdi e marroni, ma non può non evocare un'immagine di città fatta di quinte ipercolorate e consolidata dalla pittura medievale, sia pure in declinazioni molto diverse dal XII al XV secolo.

Il riscontro contemporaneo serve anche a suggerirci che il colore può risultare determinante, e non solo tra Antichità e Medioevo, per riqualificare, valorizzare, nobilitare un edificio. Il caso modenese da cui siamo partiti è interessante proprio perché sembra dimostrare il contrario: all'esterno la cattedrale risalta per un rivestimento lapideo in cui è il materiale e non la pittura a proporsi come elemento di qualità in forza del suo intrinseco pregio. Tanto che gli stessi rilievi della *Genesi* di Wiligelmo non serbano tracce di colore. Certo non possiamo escludere antiche e pesanti puliture, ma l'impressione è che queste sculture esterne, che peraltro non avevano una lunga tradizione cui appoggiarsi, ma guardavano piuttosto all'universo delle arti sontuarie e degli avori in particolare (e disinvoltamente riconvertivano marmi di reimpiego), non dovessero qualificarsi per una policromia sistematica. Quasi l'antitesi di quel che si sarebbe visto circa un secolo più tardi nel Battistero di Parma: un vero tripudio materico e pittorico. All'interno la sobria policromia della fase lanfranchiana, a giudicare dalle deboli tracce che ne sopravvivono, doveva avere una prevalente funzione di copertura protettiva del laterizio. Il cambio di passo avviene con la fase campionesa di primo Duecento, che non si limita a completare il falso transetto, aprire la Porta Regia e allestire uno spettacolare pontile figurato, ma ridipingere radicalmente l'interno fingendo illusionisticamente membrature architettoniche inesistenti nella terza dimensione, e promuovendo una dominante biancorossa capace di favorire una diffusione luminosa (accentuata anche dall'apertura del rosone) affine agli orientamenti modernissimi della nuova architettura gotica.

L'ipotesi che vien da trarre da questo caso è che forse, almeno in origine, le sculture esterne non dovessero risultare sempre e comunque vivacemente colorate. Almeno quando il loro materiale ne rappresentava un valore aggiunto anche dal punto di vista cromatico.

Che il magnifico portale duecentesco della Cattedrale di Losanna sia correntemente noto come *Porta picta* (quasi fosse il portale dipinto per eccellenza o per antonomasia), e spicchi non a caso, ancor oggi, per bellezza e consistenza della policromia antica superstite, lascia aperta la possibilità che non tutti i portali fossero dipinti, o perlomeno non tutti allo stesso modo. Altrimenti, perché connotarlo come dipinto se lo erano tutti indistintamente? Sono dubbi che è bene non rimuovere, e che inducono a valutazioni attente caso per caso, lungi da ogni tentativo di semplificazione generalista. Al contrario, forse, l'esplosione cromatica poteva essere a lungo concepita non come la norma, ma come un'opzione degna di contesti particolarmente aulici. Chi ci assicura che la "gloriosità" del Portico di Santiago de Compostela non dipendesse anche dal ricorso sistematico a un colore che accentua la verosimiglianza ma anche la visibilità delle singole figure, e al tempo stesso valori di regalità e di maestà (cfr. Castiñeiras 2024)? Allora converrà chiedersi in che misura il colore si rivelasse funzionale ad "attivare" un intero edificio, un portale, o anche solo una singola statua. A Saint-Savin-sur-Gartempe gli affreschi figurativi stanno sulla volta, mentre ad altezza d'occhio lo sguardo è catturato da improbabili e fantasmagorici finti marmi che tuttavia trasformano l'edificio sacro nell'immagine terrestre della Gerusalemme celeste. Il colore medievale, e soprattutto quello romanico, configura mondi che rimandano all'altro mondo. E fanno dell'architettura un luogo di contemplazione spirituale. Pur grandioso, Saint-Savin non sarebbe lo stesso edificio senza la sua incredibile veste cromatica: perché grazie al colore diventa assai più espressivo, avvolgente, denso di sovrasensi. Certo dovremmo poter parlare con migliore cognizione di causa della percezione del colore da parte dei contemporanei, cercando magari di capire se questa percezione comportava una differenza valutativa tra colore della materia e colore applicato, fermo restando che dipingere una compagine architettonica non è propriamente la stessa cosa che dipingere una statua.

Se il colore valorizza la materia (e a maggior ragione se nel gioco cromatico entrano l'oro, l'argento o lamine metalliche in genere), talvolta la veste policroma sembra funzionare soprattutto come involucro di una sostanza ancor più preziosa. Può sembrare strano, ai nostri occhi, che un materiale di sublime rarità e bellezza come l'avorio, termine di paragone prediletto per esaltare la venustà femminile, fosse talvolta coperto dal colore, e perfino in ampie proporzioni. Più di frequente, rosso, blu, verde e soprattutto oro vengono usati sapientemente, soprattutto a Parigi tra Due e Trecento, per conferire maggiore risalto alle figure ed esaltare ulteriormente il bianco. Ma anche in questi casi non è inverosimile che si volesse lanciare il messaggio secondo cui bisogna saper cogliere la bellezza più genuina e durevole, e dunque la verità, dietro le

apparenze epidermiche. Altrimenti non si capisce perché magnifici busti reliquiari d'argento, come la *Sant'Orsola* di Castiglione Fiorentino, avessero i volti dipinti per simulare naturalisticamente gli incarnati, di fatto celando la natura preziosa del supporto. Si pensa certo alla crescente fortuna di una scultura in legno policroma che voleva apparire verosimile, ma il colore come abito di un'estetica dell'apparenza e della sostanza è suggestione che doveva restare molto forte.

Dunque viene anche da chiedersi se il colore sia "onorevole", tentando una lettura allargata del *Mantello d'onore* di Baudouin di Condé: un poemetto in cui il poeta dell'Hainaut, attivo fin verso il 1280, descrive le virtù proprie di un aristocratico come se tutte insieme componessero un mantello, per cui il perfetto cavaliere si veste di onore (Baudouin 1999). Non sarà allora che una veste policroma in qualche modo rende più onorevole la superficie colorata? Ovvero, che il ricorso meditato a certi materiali, anche di reimpiego, innesca un cortocircuito semantico che apre la porta di un mondo semplicemente esibendo una pietra colorata? Basti pensare al potere evocativo del porfido rosso, pietra imperiale per eccellenza (Gramaccini and Raff 2003). Dunque merita riflettere sul fatto che il colore (della pittura o della materia) può entrare in gioco per evocare l'antico, come succede nella *Torhalle* dell'abbazia carolingia di Lorsch, ma anche per farne un'altra cosa. L'evocazione è palese nel caso dei reimpieghi, ma diventa oltremodo significativa quando il pezzo reimpiegato è peculiarmente colorato. Com'è noto, la singolarità dell'aurea croce tardo ottoniana nota come *Herimannkreuz* (Colonia, Diözesanmuseum) consiste nel fatto che la testa di Cristo è un frammento romano in lapislazzuli raffigurante molto probabilmente Livia: che non avesse gran somiglianza col tipo fisico prevalente di Gesù doveva passare decisamente in secondo piano davanti al fatto che fosse un brano antico, e soprattutto di lapislazzuli, cioè intensamente blu (Fachechi 2011). Sappiamo bene che le arti sontuarie medievali si trovano spesso a mediare tra passato e presente anche attraverso lo splendore materico. Quando si passa alla scala monumentale, materia e colore possono rappresentare un'alternativa alla scultura.

Nel riconoscere il portale scolpito come una delle più geniali invenzioni artistiche del mondo medievale, forse non consideriamo a dovere che c'è in parallelo un Medioevo molto sensibile nel coltivare la bellezza di portali non scolpiti, ma splendidi per qualità lapidea, come accade nel XII secolo sul versante francese dei Pirenei, e soprattutto nel Conflent. La tribuna di Serrabone doveva senza dubbio colpire (e colpisce tuttora) per varietà e ricchezza dell'apparato plastico, ma non meno per i marmi grigi e rosati in cui è intagliata. Qualche volta la materia policroma è anche polimaterica. Purtroppo in questo volume manca il

contributo di Clario Di Fabio sugli spettacolari portali di facciata della Cattedrale di San Lorenzo a Genova, dove il tono cromatico è dato innanzitutto all'alternanza di marmi bianchi di Carrara, neroverdi e rossi di Levante, mentre la pittura veste le parti di figura dando spazio a significativi inserti a mosaico in cui buona parte delle tessere è ottenuta dalla frantumazione di ceramiche provenienti dal mondo mediterraneo o addirittura dalla Persia. Certo questa versatilità materica e cromatica colpisce su un cantiere quasi sperimentale come quello genovese, ma non dobbiamo dimenticare che la scultura gotica più avanzata vanta non pochi casi in cui le figure si stagliano contro un fondo prezioso fatto di vetro e mosaico con estese dorature, dal *jubé* della Cattedrale di Bourges all'Arca di San Domenico di Nicola Pisano a Bologna, al pulpito di Fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, a quello di Giovanni Pisano in Sant'Andrea nella stessa città (Andreuccetti 2016; e il pionieristico Bertelli 1970).

La "modernità" dei portali genovesi come delle sculture dei Pisano e del loro *entourage* risalta anche dall'uso spregiudicato di materiali e colori che non sono meno importanti della forma al conseguimento dell'effetto d'insieme. Ed è notevole che alcuni di questi materiali scaturiscano da un mondo che parla arabo e greco. Per paradosso, i portali genovesi reggerebbero lo sguardo anche se fossero privi di sculture figurative, ma non colpirebbero altrettanto l'occhio se fossero scolpiti in pietra grigia, quand'anche avessero conservato in forze la loro veste pittorica. Dunque vien da riflettere sul fatto che in campo architettonico il colore può servire a modernizzare un edificio senza per forza doverne modificare i connotati architettonici. È esattamente quello che succede nella Modena campionese. Ma in fondo anche in San Piero a Grado presso Pisa, con l'intervento di Deodato Orlandi circa 1300. Sono proprio le incorniciature architettoniche e l'apparato ornamentale dispiegati intorno agli affreschi figurativi del ciclo di san Pietro a rendere articolate e attuali le superfici tese di uno spazio venerabile, ma vetusto. Nella cattedrale di Poitiers il processo è interno al gotico, che da plantageneto diventa *rayonnant* (Jeanneau 2013, 2017). Durante l'avanzato Duecento, nelle vele del transetto l'affresco non propone soltanto brani figurativi, ma finte architetture che arricchiscono sensibilmente le più sobrie partiture lapidee. Addirittura si aggiungono corpi dipinti a mensole scolpite in forma di protomi antropomorfe, ottenendo una sapida fusione tra le arti. L'architettura dipinta, ma soprattutto l'architettura colorata, non è soltanto un surrogato economico di quella reale, ma un sapiente fattore di aggiornamento che riattualizza di continuo corpi e spazi. Non per niente le policromie dei grandi complessi scultorei non vengono mai rinnovate replicando i medesimi colori, ma piuttosto proponendo un'immagine nuova dell'opera. Talvolta la divergenza

viene praticata alla radice, quando il pittore di un ciclo plastico (è noto il caso del *jubé* di Vezzolano) non lavora in sintonia con lo scultore, e non ne rispetta *in toto* il lavoro, mettendo in scena una diversa concezione della forma.

Particolarmente interessante (e ormai da manuale) è il caso della cattedrale di Chartres, ove l'edificio è per contro moderno pressoché integralmente: l'eredità più cospicua del vecchio edificio, stretta fra le torri di facciata, è il *Portail Royal*, che sta fuori come un monumento a sé stante, ma fondamentale per saldare la nuova fabbrica alla tradizione. Stavolta il colore serve a rendere ancor più luminoso l'interno, fornendo una connessione visiva tra le vetrate. Questo gioco di mimesis e di simulazione della luminosità si realizza al punto che dove non è possibile aprire vetrate nuove (cioè contro le torri occidentali) si dipingono oculi *en trompe-l'oeil*. Questo contesto è molto illuminante (mi si perdoni la metafora) per dar conto delle pratiche percettive di quella che forse era davvero, almeno nel mondo gotico, la forma di policromia medievale che occupava i vertici del canone.

Sfogliando un libro illustrato, o attraversando gli spazi di molte cattedrali, le vetrate policrome fanno generalmente l'effetto di epifanie luminose che squarciano la tenebra: il colore emerge con prepotenza dalla penombra, staccando nettamente ogni finestra dall'altra, ma soprattutto privando la formidabile pittura di luce di ogni rapporto, ancorché minimo, con un'architettura che la nutre e senza la quale non potrebbe vivere. Che tuttavia almeno nel Duecento questo modo di intendere le vetrate non fosse abituale è suggerito proprio dal restauro delle superfici interne di Chartres, intrapreso a partire dal 2008 (Calvet 2011; Jour'd'heuil 2015): molto discusso perché non si è trattato di una semplice pulitura con risarcimento delle lacune, ma di un rifacimento totale della policromia del XIII secolo, condotto peraltro su puntuali e rigorose basi filologiche (Michler 1989). L'esito dei lavori è in ogni senso impressionante, perché ha rinnovato totalmente l'immagine di un edificio – ricostruito dopo l'incendio del 1194 e terminato, anche nella veste cromatica, entro la consacrazione del 1260 – che eravamo abituati a percepire grigio come la pietra che lo costruisce, a tutto vantaggio delle esplosioni luminose dei vetri colorati. Avvolto da una policromia gialla e bianca che asseconda le membrature architettoniche, l'interno risulta ora tanto più luminoso da mutare la nostra percezione delle vetrate. Che non appaiono più come lampi nel buio, ma capitoli organici di un flusso continuo di immagini, come accade in un ciclo di affreschi: unificati però tanto dall'architettura quanto dalla luce che penetra dalle finestre e rimbalza su superfici murarie dipinte apposta per favorire la diffusione di un tono omogeneo e poco

contrastato, tale da creare una suggestiva solidarietà fra i vetri istoriati e la struttura che li accoglie.

Questo caso induce dunque a ripensare la tradizionale percezione della vetrata come una sorta di “quadro trasparente” che vive in funzione del buio, laddove i contemporanei di tali opere le vedevano, immerse piuttosto in una luce soffusa, che tendenzialmente scacciava la tenebra e, per estensione, rendeva trasparente l'intero edificio, come accade nella Sainte-Chapelle a Parigi. Grazie alla combinazione tra vetrate e policromia lapidea, una cattedrale poteva diventare un'architettura di luce. Chartres suggerisce dunque di riflettere nuovamente sul ruolo del vetro nell'architettura: non solo abbellimento, ma parte integrante e necessaria di un congegno davvero multimediale, in cui è proprio la luce a favorire l'incontro delle arti. E, soprattutto, a trasfigurare letteralmente l'edificio minuto dopo minuto. La proiezione delle vetrate sulla pietra, nuda o colorata che fosse, determinava una tempesta cromatica in continuo movimento per l'intero arco del giorno e dell'anno. Il colore del Medioevo era fatto anche, e forse soprattutto, di luce che bagnava un'architettura e letteralmente la scolpiva misurandosi con l'ombra. Oltre la solidità della materia e l'illusionismo della scultura, il colore forse prevalente, in quei contesti dominati dall'estetica della luce, era qualcosa di impalpabile e di cangiante.

Ma quanto è stato fatto a Chartres negli ultimi anni induce anche a ragionare sulla responsabilità di chi decide quale colore recuperare, salvare e risarcire, e soprattutto come farlo. Di volta in volta è legittimo chiederci, da storici, quale antico e quale Medioevo, ad ogni successivo passaggio, è stato evocato o valorizzato. Ma non è meno legittimo chiederci che idea di Medioevo abbia il restauratore del colore medievale. Il colore che decidiamo di salvare è davvero medievale? E in che misura? Ovvero: è contestuale alla scultura e all'architettura che riveste? E come regolarci nel caso di un contesto più o meno stratificato? Non sarà che un esercizio di stile ottocentesco, dunque neoromanico o neogotico, si avvicina al Medioevo più di una nuda parete ripulita dal razionalismo novecentesco? A lungo non è stato pacifico che il colore dell'architettura venisse mantenuto, come del resto quello della scultura. In tempi più recenti, almeno in campo italiano sono molto numerosi gli esempi di statue lignee medievali o quattrocentesche restaurate eliminando le ridipinture successive (a volte davvero mortificanti), ma senza riuscire a recuperare lo strato più antico. Meglio guardare una scultura del Duecento totalmente scrostata o vestita di una policromia quattro-cinquecentesca, sapendo che quel legno non è mai stato al vivo? Sappiamo bene che tutte queste domande non possono implicare una risposta univoca. Ma confermano, se

ancora ce ne fosse bisogno, che l'atto restaurativo e l'atto storiografico sono atti civili e politici, perché dalla nostra capacità di interpretare e restaurare (ma soprattutto rispettare e interrogare) il passato dipende anche la nostra capacità di portarlo con noi nel futuro, e dunque la consapevolezza di appartenere a processi lunghi e profondi (che a loro volta alimentano il lavoro di storici e restauratori).

Dopo la seconda guerra mondiale il restauro della Marienkirche di Lubecca (1948-51) non si limitò a restituire al culto, e al mondo, un monumento gotico pesantemente bombardato, ma addirittura un sontuoso e inedito ciclo di affreschi pressoché coevi all'architettura, che brillavano tra le rovine di un Paese animoso di risollevarsi anche attingendo alle risorse identitarie del suo passato medievale. Come presto si apprese (ma dopo che gli specialisti avevano già cominciato a discutere da par loro sulla paternità culturale di questo eccezionale nuovo documento di pittura gotica tedesca), il ciclo ritrovato e restaurato era in larga misura una contraffazione dovuta agli stessi restauratori, Dietrich Fey e Lothar Malskat. Questi, prima della guerra, erano già intervenuti su un ciclo murale a Schleswig (che non per niente si attribuì alla stessa bottega di Lubecca), restaurando pitture medievali già integrate alla fine dell'Ottocento, ma mettendoci del loro: come antiche divinità germaniche, e persino alcuni simpatici tacchini, spacciati come sicura prova di esplorazioni precolombiane del continente americano da parte di intrepide genti germaniche. Tutte cose che piacquero moltissimo ai nazisti (Kurz 1996, 74-80). Qualche volta i restauratori, o sedicenti tali, inventano letteralmente il Medioevo e il suo colore. Ma se lo fanno, è perché vive e vegeta un orizzonte d'attesa che proprio questo Medioevo si aspetta: fatto cioè non a somiglianza dei medievali, ma di sé stesso. E a maggior ragione se il finto Medioevo (o il medioevo mal restaurato) nutre l'immaginario di un nazionalismo antistorico che rifiuta il confronto con l'altro per corroborare un sentimento identitario lontano da ogni idea di complessità. Un colore malinteso, insomma, può alimentare l'orrore. Ecco perché i colori del Medioevo sono sempre moderni. Aggiornano il medioevo rendendolo, secondo i casi, trionfale, accattivante, luminoso, attuale. Ma al tempo stesso colorano un'idea di passato che serve a incidere nel presente. Per questo occuparsene è un dovere morale, e restaurarli non è una mera questione tecnica.

## Bibliografia

Andreuccetti, P. A. 2016. A proposito dell'uso del vetro nella scultura medievale, in P.A. Andreuccetti and D. Bindani (eds.) *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Tra materiali costruttivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, Atti delle Giornate

- di Studio* (Lucca 24-26 ottobre 2013): 233-250. Lucca: Istituto storico lucchese.
- Autenrieth, H.P. 1997. Architettura dipinta, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II: 380-397. Roma: Treccani.
- Autenrieth, H. P. 1984. Il colore dell'architettura, in E. Castelnuovo, V. Fumagalli, A. Peroni, S. Settis (eds.), *Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena*: 241-263. Modena: Panini.
- Baudouin de Condé, 1999. *Il mantello d'onore*, ed. S. Panunzio. Milano, Trento: Luni
- Bertelli, C. 1970 Vetri italiani a fondo oro del secolo XIII, *Journal of Glass Studies* 12: 70-78
- Calvel, P. 2011. La restauration du décor polychrome du chœur de la cathédrale de Chartres, *Bulletin Monumental* 169.1 : 13-22.
- Castiñeiras, M.A. 2024. Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle : particularités techniques et esthétiques d'un portail polychrome aux environs de 1200, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel and C. Mathurin (eds.) *La pierre, la couleur et la restauration. Le Portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XIIe-XXIe siècle). Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe*: 362-387. Rennes: Presses Universitaires de France.
- Fachechi, M.G. 2011. Varietas delectat: towards a classification of mixed-media sculpture in the Middle Ages. *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture* 3.2:162-177.
- Gramaccini, N., Raff, Th. 2003, Iconologia delle materie, in E. Castelnuovo, G. Sergi (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*: 395-416. Torino: Einaudi.
- Jeanneau, F. 2013. Poitiers. Les décors peints du bras sud du transept de la cathédrale Saint-Pierre, *Bulletin Monumental* 171.1: 53-57.
- Jeanneau, F. 2017. Poitiers. Cathédrale Saint-Pierre: la question de la restauration des décors peints du bras sud du transept, *Bulletin Monumental* 175. 1: 63-66.
- Jourd'heuil, I. 2015 Polychromie architecturale et vitraux "en trompe-l'oeil" de la cathédrale de Chartres, *Bulletin Monumental* 173. 3 : 223-248.
- Kurz, O. 1996. *Falsi e falsari*, ed. L. Collobi Ragghianti, Vicenza: Neri Pozza (I ed. 1961, ed. or London, Faber and Faber, 1948).
- Michler, J. 1989. La cathédrale Notre-Dame de Chartres: Reconstitution de la polychromie originale à l'intérieur, *Bulletin Monumental* 147 : 117-131.
- Peroni, A. 1994. In margine alle difficoltà della storia dell'arte sul terreno del Medio Evo: il colore delle cattedrali, in F. Lepori and F. Santi (eds.), *Il mestiere di storico del Medioevo*: 99-124. Spoleto: Cisam.

**Parte I**  
**Codici cromatici nel tardo Antico**





**Policromia su marmo**



# Shades of Power: The Polychromy of Roman Imperial Sculpture in Nicomedia

Tuna Şare Ağtürk

British Academy Global Professor, University of Oxford

## Abstract

For more than a century, Classical sculpture has been examined primarily as an art of form—of carving, pose, and physiognomy—while the colours that once animated its surfaces have been dismissed as accidental or irrelevant. Recent advances in imaging and pigment analysis have overturned that assumption, revealing that painted marble was not an exception but the rule. This chapter explores how colour functioned as a vehicle of imperial ideology, focusing on the newly discovered painted reliefs from Diocletian's palace complex at Nicomedia (modern İzmit, Türkiye). Multispectral imaging, pXRF, and Raman spectroscopy demonstrate a deliberate and hierarchical chromatic programme and the use of carefully engineered 'imperial purple'. Through these pigments, the reliefs projected both the material splendour and the ideological coherence of Diocletian's Tetrarchic regime. Rather than being simply a vestige of naturalism, polychromy emerges here as an instrument of power and meaning in Late Roman visual culture.

Per più di un secolo, la scultura classica è stata esaminata principalmente come arte formale – per la tecnica di scultura, la posa, la fisionomia – mentre i colori che un tempo animavano le sue superfici erano considerati accidentali o irrilevanti. I progressi recenti nella diagnostica per immagini e nell'analisi dei pigmenti hanno capovolto questa convinzione, rivelando che i marmi dipinti non erano un'eccezione, ma la regola. Questo capitolo esplora la funzione del colore come veicolo dell'ideologia imperiale, concentrandosi sui rilievi dipinti recentemente scoperti dal palazzo di Diocleziano a Nicomedia (attuale İzmit, Turchia). Analisi multispettrale, pXRF e spettroscopia Raman dimostrano un programma cromatico deliberato e gerarchico e l'uso di un 'porpora imperiale' accuratamente progettato. Attraverso questi pigmenti, i rilievi proiettavano sia lo splendore materiale sia la coerenza ideologica del regime tetrarchico di Diocleziano. Piuttosto che essere semplicemente una restituzione naturalistica, la policromia si rivela qui come uno strumento di potere e significato nella cultura visiva tardo-romana.

**Key words:** polychromy; Nicomedia; Diocletian; imperial ideology; Egyptian blue; imperial purple; Late Roman art; multispectral imaging

Policromia; Nicomedia; Diocleziano; ideologia imperiale; blu egizio; porpora imperiale; arte tardo romana; analisi multispettrale.

## Introduction

For generations, art-historical scholarship on Classical sculpture has privileged the white marble body as an emblem of purity and perfection. The colours that once coated those bodies were treated as curiosities or, worse, corruptions of the sculptural ideal. Only in recent decades has a shift occurred—one that restores colour to its central role in the ancient aesthetic and symbolic system (Østergaard 2010; 2018, Kiilerich 2016). The rediscovery of ancient polychromy obliges us to rethink the ways in which sculpture communicated hierarchy, divinity, and imperial authority. The ancients did not view polychromy simply as cosmetic; rather, painting completed the sculptor's work. To study unpainted marble is therefore to engage with the unfinished stage of the artwork. While time and weather have erased most pigments, modern non-destructive technologies— in-situ microscopic examination; ultraviolet (UV), infrared (IR), and visible-induced luminescence (VIL) imaging; and portable in-situ X-ray fluorescence spectroscopy (pXRF) analysis — have helped recording the traces of now-lost pigments and the chemical composition of pigment particles left on the marble surfaces (Pollini 2012; Østergaard 2017; Verri 2009). These tools have revolutionised our understanding of Classical visuality and revealed how colour functioned not merely as decoration but as an integral component of meaning. In the early twenty-first century, major international exhibitions such as *Bunte Götter, Transformations. Classical Sculpture in Colour* and *Chroma* reintroduced coloured ancient sculpture to a wide public (Brinkmann and Scholl 2010; Østergaard and Nielsen 2014; Hemingway *et al.* 2025). Their reconstructions—although inevitably speculative—demonstrated the sensory richness of ancient art and encouraged scholars to reconsider its cognitive and political dimensions. The chromatic reconstructions of Classical masterpieces—whether the *Peplos Kore*, the bronzes of *Riace* or *Prima porta Augustus*—invite questions about perception, realism, and ideology. In the Roman world especially, colour served as a semiotic field in which materials, dyes, and pigments indexed social status, divine sanction, and imperial presence



Figure 1. The Venice Tetrarchs, porphyry sculptures symbolising unity and imperial purple. Vatican City, Vatican Library (© Scala/Art Resource, NY).

(Liverani 2018; Bradley 2009). In what follows, I trace how the Romans used sculptural polychromy as part of their visual rhetoric of power, culminating in the extraordinary finds from Nicomedia, where Diocletian's artists translated the notion of imperial purple from textile into stone.

### Colour and Imperial Representation in Roman Imperial Monuments

Just as portraiture broadcast the emperor's visage, colour on imperial monuments articulated the values of the regime (Skovmøller 2020). Early imperial reliefs reveal a carefully managed palette that guided the viewer's emotional and ideological response. The *Ara Pacis Augustae* must originally have glowed with hues chosen to reinforce the promise of peace and prosperity (Rossini 2010). Later, on the Arch of Titus (AD 81), traces of yellow paint on the menorah in the *Spoils of Jerusalem* relief highlight the golden treasures of the Jewish Temple, converting pigment into a narrative of triumph (Fine, Sanders and Schertz 2021). Likewise, reconstructions of the Column of Trajan (AD 113) suggest that colour enhanced legibility: the Roman and Dacian armies could be distinguished by alternating tones, allowing the epic frieze to be 'read' from a distance (Del Monte, Ausset and Lefevre 1998). In each of these monuments, colour was both a physical and a rhetorical device—an orchestrated system of visibility and hierarchy. Pigment separated victors from vanquished, mortals from gods, rulers from subjects. It transformed narrative sculpture into



Figure 2. Twenty-eight of the sixty-six painted Nicomedia relief panels © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.





Figure 3. Detail of the embracing emperors relief, with red-coloured drip lines © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.

a spectacle of imperial ideology. By the later third century AD, the rhetoric of colour shifted alongside the transformation of sculptural styles. Under Diocletian and his co-emperors—the Tetrarchs—imperial portraiture abandoned naturalistic individuality for schematic uniformity. The medium itself became symbolic: imperial likenesses were carved from deep purple porphyry, a stone associated with divine and royal authority (Figure 1) (L'Orange 1972; Bergmann 1977; Rees 1993; Elsner 2000). This deliberate choice of material and schematic sculptural style embodied an ideological shift from the personal to the conceptual: emperors were no longer individuals but manifestations of a single enduring *imperium*, expressing key tetrarchic ideals such as *concordia* (harmony), *similitudo* (similarity), and *fraternitas* (brotherhood) of the co-emperors (Rees 1993). The 'imperial purple' used for the images of co-ruling Tetrarchs was thus no longer merely a textile dye but a metaphysical colour, expressed through both pigment and stone. The question arises: was this abstraction of form accompanied by a comparable abstraction of colour? Did the painters of the Tetrarchic age translate the idea of imperialness into a codified chromatic language? To address these questions, we

turn to Nicomedia, Diocletian's capital and the site of one of the most remarkable discoveries of Late Roman sculpture.

### The Nicomedia Reliefs: Discovery and Context

The discovery of the painted reliefs from Nicomedia in the first decade of the twenty-first century transformed the study of Roman sculptural polychromy. Excavations in the Çukurbağ district of modern İzmit revealed fragments of a monumental marble frieze around sixty metres long, once decorating an imperial hall that formed part of Diocletian's palace complex (Figure 2) (Şare Ağtürk 2018; 2021). The scale of this palace complex, its architectural and sculptural elaboration, and the presence of an adjacent hippodrome confirm Nicomedia's role as the administrative heart of the empire before the founding of Constantinople (Şare Ağtürk 2025). The reliefs combine imperial and mythological subjects in a dense narrative of triumph. Most strikingly, they preserve extensive traces of pigment—by far the best-preserved example of Late Roman polychrome sculpture. Their state of preservation allows for an unprecedented



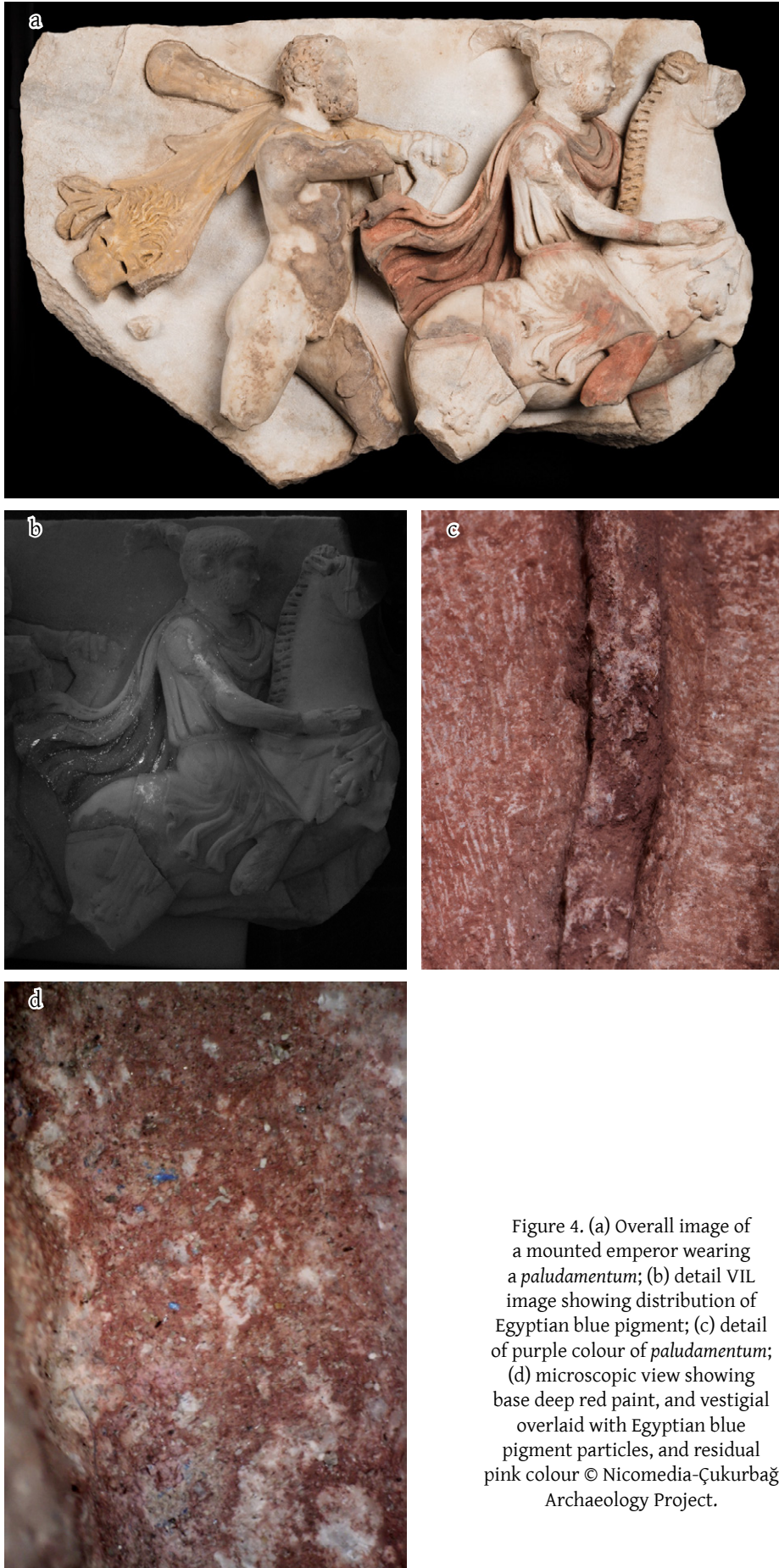


Figure 4. (a) Overall image of a mounted emperor wearing a *paludamentum*; (b) detail VIL image showing distribution of Egyptian blue pigment; (c) detail of purple colour of *paludamentum*; (d) microscopic view showing base deep red paint, and vestigial overlaid with Egyptian blue pigment particles, and residual pink colour © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.

reconstruction of the techniques, palette, and iconographic functions of colour in imperial art at the turn of the fourth century.

### Methods of Analysis and Technical Aspects of Painting

To study the pigments, our team employed a suite of complementary analytical methods: multispectral imaging, portable X-ray fluorescence (pXRF), and Raman spectroscopy. Multispectral imaging, including visible-induced luminescence (VIL), was used to detect the presence of Egyptian blue, whose particles emit a distinctive infrared luminescence under certain wavelengths. pXRF and Raman analysis then confirmed the chemical composition of the surviving pigments (Abbe and Şare Ağtürk 2019). The results show a single, coherent phase of polychrome decoration executed directly on the marble surface. Paint was applied with large brushes on an unprepared ground—an efficient technique suitable for monumental scale. Unlike some earlier Roman reliefs, there is no evidence for a painted background or for the application of gilding or bronze attachments. The colour survived best in recessed areas protected from weathering, particularly within folds of drapery and carved recesses. Painting frequently extending beyond the drilled outlines of the sculpted relief or overlapping with adjacent colours indicates a rushed application without detailed attention to the edges of painted areas. Furthermore, drip lines suggest that the reliefs were painted in a vertical position after being secured into their larger architectural setting. These drip lines are especially prominent on reliefs with imperial subjects where the thickly applied and distinctive deep reddish paint of their purple *paludamenta* ran in drip lines over the front edge of the relief blocks (Figure 3). These drip lines of paint also indicate that the relief blocks which have such lines were not meant to be seen up close and probably situated high above in the original architectural setting. The extant colour on the reliefs is dominated by iron-based reds, oranges, and browns, with more limited use of brilliant mercury-based reds (presumably cinnabar); lead-based orange reds; carbon black and different shades of Egyptian blue mixed with calcium whites; and isolated remnants of a pink colourant. In-situ pXRF indicates that a brilliant mercury-rich red cinnabar was used selectively for red lips, mouths, shoes, and other ornamental elements, with most foundational colours being executed in iron-rich yellows, reds, and browns. The distinctive imperial purple of the garments was created by overlapping cinnabar red with a mixture of a now-vestigial organic pink lake and Egyptian blue (Figure 4).

### Colour Coding

Colour in the Nicomedia reliefs reflects variations in intensity and hue. These variations established a hierarchy among figures and emphasised narrative structure. The barbarian captives, for example, display different hair colours and styles: some have thick curly yellow hair and beards topped with floppy hats, while others have bobcut hairstyles variously painted with yellow and reddish-orange (Figure 5). These distinctions signalled ethnic diversity within the defeated peoples and enhanced the triumphant message of the imperial frieze for viewers, evoking the idea of numerous different peoples being conquered. Contrasts of warm and cool tones also organised pictorial space in the frieze improving the legibility of visual elements from great distances and enhancing perspectival effects. For example, the trousers of two barbarian captives on a relief block are painted in completely contrasting colours. The now-faded Egyptian blue of the standing captive's trousers can be clearly traced under IR light, while the brilliant red of the kneeling captive's trousers right in front of him can still be seen today with the naked eye. The two captives are dressed in the same costumes and their feet overlap, but the alternating colours of their trousers — a warm hue of red in the foreground and the cool blue for the receding figure in the background — must have enhanced depth and readability. Such calculated chromatic oppositions must have made the frieze legible even across the vast interior of the imperial hall (Figure 6). VIL imaging on the reliefs further revealed that metal objects—swords, armour, and spearheads—were originally painted in metallic blue using Egyptian blue to imitate the sheen of metal (Figure 7). This discovery confirms that Roman painters continued to manipulate colour not only symbolically but also illusionistically, achieving effects of material realism.

### Imperial Purple and the Colour of Power

Among all pigments, none is more conceptually charged than purple. In the Nicomedia reliefs, purple signified imperial presence and authority. The emperors' *paludamenta*—their military cloaks—were painted in layers combining deep red with overlaid particles of Egyptian blue to create a luminous purplish hue. Under infrared light, the remaining blue particles still sparkle, testifying to the deliberate mixture that produced the coveted 'imperial purple' (Figure 8). This chromatic code extended beyond imperial cloaks. Chariot panels and other imperial attributes were painted in the same hue, reserving purple exclusively for the rulers within the composition. Bright yellow is





Figure 5. Detail of three barbarian captives with various hair colours and styles, Nicomedia frieze © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.





Figure 6. Detail of the captives' trousers in daylight (a) and under IR light with Egyptian blue glowing white (b), Nicomedia frieze © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.

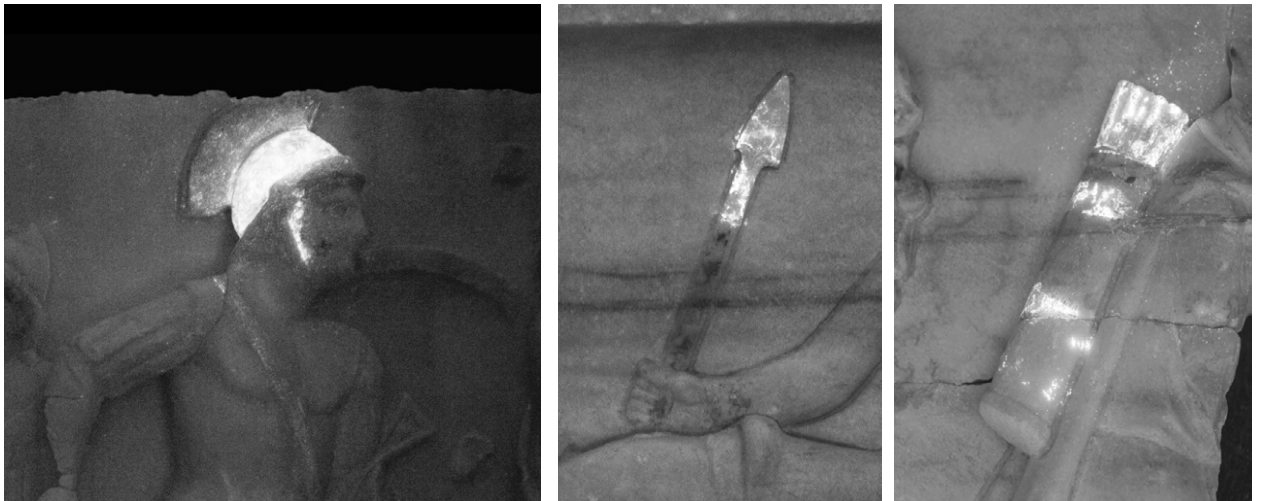


Figure 7. Metal objects painted with Egyptian blue glowing white in VIL imaging: helmet, spearhead and arrows, Nicomedia frieze © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.



Figure 8. (a) Overall image of the embracing emperors relief; (b) details of Diocletian and Maximian's *paludamenta* and the chariot under VIL light showing traces of Egyptian blue © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.

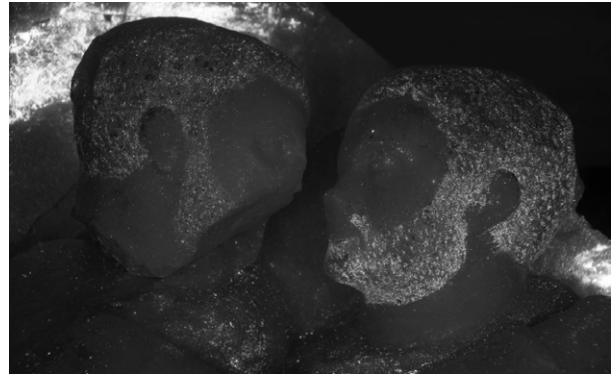


Figure 9. Details of the embracing emperors' heads under (a) ambient light; (b) VIL; (c) UV light © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.





Figure 10. The imperial rider's head photographed in 2009 (a) and in 2017 (b), Nicomedia frieze © Nicomedia-Çukurbağ Archaeology Project.

combined with the imperial purple, to imitate the gold-sewn bands of the emperors' costumes and the golden wheels of the imperial chariot. This specific imperial purple is reserved just for the imperial domain within the larger frieze with depictions of attendants, soldiers, and barbarians. The result was a visually immediate hierarchy: purple equalled sovereignty. In some cases, multispectral imaging revealed subtle variations even among the emperors themselves. The elder Diocletian's hair contains greyish tones, while that of Maximian is tinted reddish brown—perhaps an intentional device to distinguish age and seniority (Figure 9). Such differences, though minute, suggest that colour carried both political and biographical meaning within the unified iconography of the Tetrarchy.

#### Painters and Sculptors: Collaboration

The Nicomedia reliefs reveal an unusually intimate collaboration between the hands that carved and those that painted. In certain figures, beards and moustaches were carefully chiselled; in others, they were merely finished in paint without any carving, suggesting that the same artisans may have alternated between mallet and brush. The consistency of pigment application and the shared sense of modelling imply a unified workshop, rather than a stark division of labour between sculptor and painter. Thus, colour was conceived as intrinsic to form. Brushstrokes followed the chisel marks, accentuating edges and deepening shadows. Paint drips further show that the reliefs were coloured while already mounted upright—proof that the painters worked in situ within the imperial hall and finished in paint whatever was left uncarved. The painted frieze of Nicomedia also underscores the fragility of polychromy. Photographs taken at the time of excavation show

features that have since vanished. A black horseshoe-shaped moustache once visible on a male head has now completely faded, erasing a crucial marker of identity. Without systematic conservation, even the scant traces that remain risk disappearing, taking with them an irreplaceable dimension of meaning (Figure 10).

#### Conclusion

The Nicomedia reliefs compel us to reassess long-held assumptions about Late Roman art. Far from being an era of decline or abstraction in style, the Tetrarchic period emerges as one of technical sophistication and conceptual precision achieved by extensive use of colour. Colour was neither vestigial nor decorative: it was used both illusionistically and symbolically as a visual language through which imperial ideology was articulated. The emperors' purple cloaks proclaimed sovereignty; the subdued tones of attendants and captives reinforced subordination; the metallic blues of weapons signalled victory and divine sanction. Together these pigments transformed the imperial hall into a theatre of power where colour and form fused to express a new vision of empire—one that privileged collective authority. The broader architectural context amplifies this message. Excavations show that the Aula's columns, floors, and walls were themselves clad in rich marbles of various colours originating from different quarries, and colourful mosaics and frescoes. Also, freestanding statuary of the Aula was richly painted. The painted reliefs thus belonged to a total environment of colour. When lit by oil lamps or torches, their surfaces would have shimmered, creating an atmosphere of splendour that enveloped the emperor and his court. To enter such a space was to experience imperial power not only as image but as chromatic

presence. The Nicomedia discoveries remind us that ancient sculpture was never monochrome. Its colours—now mostly vanished—were vital carriers of narrative, emotion, and ideology. Reinstating them restores to Roman art its full sensory and symbolic complexity and allows us to perceive anew the dialogue between matter, colour, and meaning that animated the ancient world.

### Acknowledgements

This research is currently funded by the British Academy Global Professorship. I would like to thank Dr Mark Abbe and Dr Abdullah Zararsız for their collaboration in the multispectral and pXRF analyses, the excavation team in İzmit for their invaluable assistance Kocaeli Archaeology Museum, and the Turkish Ministry of Culture and Tourism for research permissions and conservation support.

### Bibliography

- Abbe, M.B. and T. Şare Ağtürk 2019. The new corpus of painted imperial Roman marble reliefs from Nicomedia: a preliminary report on polychromy. *Techne* 48: 100–109.
- Bergmann, M. 1977. *Der Porphyrt und die Kaiser*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Bradley, M. 2009. *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brinkmann, V. and R. Scholl (eds) 2010. *Bunte Götter: Die Farbigkeit antiker Skulptur*. Munich: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Del Monte, M., P. Ausset and R.A. Lefevre 1998. Traces of ancient colours on Trajan's Column. *Archaeometry* 40: 403–412.
- Elsner, J. 2000. From the culture of spolia to the cult of relics: the Arch of Constantine and the genesis of Late Antique forms. *Papers of the British School at Rome* 68: 149–184.
- Fine, S., D.H. Sanders and P.J.M. Schertz 2021. The spoils of Jerusalem in colour: the making of a polychrome model, in S. Fine (ed.) *The Arch of Titus*: 9–32. Leiden: Brill.
- Hemingway, S., S. Lepinski and V. Brinkmann (eds) 2025. *Chroma: Sculpture in Colour from Antiquity to Today*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kiilerich, B. 2016. Towards a 'polychrome history' of Greek and Roman sculpture. *Journal of Art Historiography* 15: 1–18.
- Liverani, P. 2018. Reflections on colour coding in Roman art, in P. Jockey (ed.) *Les arts de la couleur en Grèce ancienne... et ailleurs*: 367–385. Athens: École française d'Athènes.
- L'Orange, H.P. 1972. *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton: Princeton University Press.
- Østergaard, J.S. 2010. The polychromy of antique sculpture: a challenge to Western ideals?, in V. Brinkmann, O. Primavesi and M. Hollein (eds) *Circumlitio: The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*: 78–105. Munich: Hirmer.
- Østergaard, J.S. 2017. Colour shifts: on methodologies in research on the polychromy of Greek and Roman sculpture. *Proceedings of the Danish Institute at Athens* 8: 149–169.
- Østergaard, J.S. 2018. Polychromy, sculptural, Greek and Roman. *Oxford Research Encyclopedia of Classics*.
- Østergaard, J.S. and A.M. Nielsen (eds) 2014. *Transformations: Classical Sculpture in Colour*. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Pollini, J. 2012. Some observations on the use of colour on ancient sculpture, contemporary scientific exploration, and exhibition displays. *ASMOSIA X*: 901–911.
- Rees, R. 1993. Images and image: a re-examination of Tetrarchic iconography. *Greece & Rome* 40: 181–200.
- Rossini, O. 2010. I colori dell'Ara Pacis. Storia di un esperimento. *Archeomatica* 1(3): 1–6. <https://doi.org/10.48258/arc.v1i3.165>
- Şare Ağtürk, T. 2018. A new Tetrarchic relief from Nicomedia: embracing emperors. *American Journal of Archaeology* 122: 411–426.
- Şare Ağtürk, T. 2021. *The Painted Tetrarchic Reliefs from Nicomedia: Uncovering the Colourful Life of Diocletian's Forgotten Capital*. Turnhout: Brepols.
- Şare Ağtürk, T. 2025. Recent research in Nicomedia: new reliefs and the hippodrome of Nicomedia. *Journal of Urban Archaeology* 11: 19–31.
- Skovmøller, A. 2020. *Facing the Colours of Roman Portraiture: Exploring the Materiality of Ancient Polychrome Forms*. Berlin: De Gruyter.
- Verri, G. 2009. The use and detection of Egyptian blue in Roman polychromy. *Archaeometry* 51(4): 637–651.

# Policromie sui sarcofagi del Museo Pio Cristiano (Musei Vaticani): un aggiornamento alla luce dei recenti restauri

Umberto Utro, Alessandro Vella

Musei Vaticani, Reparto Antichità Cristiane

## Abstract

La campagna di restauro che ha interessato in anni recenti la collezione del Museo Pio Cristiano ha offerto l'occasione per raccogliere una quantità di nuovi dati sulle tracce di policromia presenti sui sarcofagi tardoantichi, a integrazione degli studi dedicati all'argomento in anni più o meno recenti. Il quadro che emerge conferma i risultati pregressi, con la possibilità di precisazioni e l'aggiunta di nuovi elementi. Nel panorama della collezione, comprendente esemplari romani databili tra la metà del III e le soglie del V sec., un dato che emerge con chiarezza è la concentrazione numerica di tracce di policromia nei decenni di passaggio tra il III e il IV sec. Per il periodo successivo, si nota una certa contrazione sul piano quantitativo; dal punto di vista qualitativo, invece, permane la compresenza di esemplari riccamente ornati, assimilabili ai modelli dell'età tetrarchica, e prodotti sui quali l'intervento pittorico appare limitato all'enfaticizzazione dei volumi tramite linee di colore rosso.

The recent restoration campaign of the Pio Cristiano Museum's collection has provided an opportunity to gather a substantial amount of new data on traces of polychromy in Late Antique sarcophagi, complementing earlier studies on the subject. The emerging picture confirms previous findings while allowing for clarification and the addition of new insights. Within the collection—which includes Roman examples dating from the mid-third to the early fifth century—a clear pattern emerges: traces of polychromy are most numerous in works produced in the decades between the third and fourth centuries. In the following period, a noticeable quantitative decline can be observed. Qualitatively, however, both richly decorated specimens comparable to Tetrarchic models and pieces in which painted interventions are limited to red lines emphasizing the volumes continue to coexist.

**Key words:** Musei Vaticani; Sarcofagi paleocristiani; Roma; Policromia; Tecniche di doratura.

Vatican Museums; Early Christian Sarcophagi; Rome; Polychromy; Gilding Techniques.

## Un po' di storia

L'amplessima raccolta di sarcofagi tardoantichi e paleocristiani del Museo Pio Cristiano,<sup>1</sup> uno dei 'Musei' Vaticani, annovera sin dalla sua fondazione in Laterano nel 1854<sup>2</sup> (e poi nel trasferimento novecentesco in Vaticano),<sup>3</sup> uno fra i più noti sarcofagi policromi della tarda antichità, del tipo 'a grandi pastorali' (fine III - inizi IV sec.).<sup>4</sup> Su di esso si è concentrata, prima delle più recenti acquisizioni, l'attenzione degli studiosi.

Dopo i pochi accenni di Raffaele Garrucci, che pure dedica ai sarcofagi cristiani, nel 1879, un intero volume dei sei che compongono la sua *Storia dell'arte dei primi secoli cristiani* (Garrucci 1879: 8, tav. 298,3), le prime osservazioni sulla policromia di questa e altre opere del Museo Pio Cristiano risalgono ai tre volumi che Josef Wilpert consacrò ai *Sarcofagi cristiani antichi* dal 1927 al 1936, e in particolare al primo in cui si diffonde in curati dettagli (Wilpert 1929: 67, 77, 132-133, 138) sul 'sarcofago di Tor Sapienza', così denominato per la provenienza dal suburbio romano. Wilpert è il primo a pubblicarne una fotografia a colori (acquarellata) (Wilpert 1929: tav. 58) (Figura 1).

L'indisponibilità di immagini a colori (o di una visione diretta) gli impedirà di valorizzare la decorazione policroma di un altro sarcofago tardoantico allora già noto, quello siracusano di Adelfia (Dresken-Weiland 1998: 8-10, n. 20, tavv. 9-10), di cui pubblica una bella riproduzione appunto in bianco e nero, senza far cenno all'estesa policromia che pur vi si ravvisava chiaramente (Wilpert 1929: 102, tav. 92,2).

<sup>1</sup> I sarcofagi del Museo Pio Cristiano sono catalogati in Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 3-105, nn. 1-172, tavv. 1-36, con *addenda* in Dresken-Weiland 1998: 28, n. 89; 67, nn. 170, 174; 72, n. 193; 73, n. 199; 81, nn. 233, 237.

<sup>2</sup> Sulle origini del Museo Pio Cristiano, allestito da P. Giuseppe Marchi e da Giovanni Battista de Rossi, si legga utilmente Utro 2012.

<sup>3</sup> Sul nuovo allestimento del Museo Pio Cristiano in Vaticano, curato da Enrico Josi, cfr. Utro 2009.

<sup>4</sup> Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 3-4, n. 2, tav. 1 (a p. 3 si fa pure riferimento ad una *farbtafel*, che non risulta tuttavia reperibile nel volume separato delle tavole).

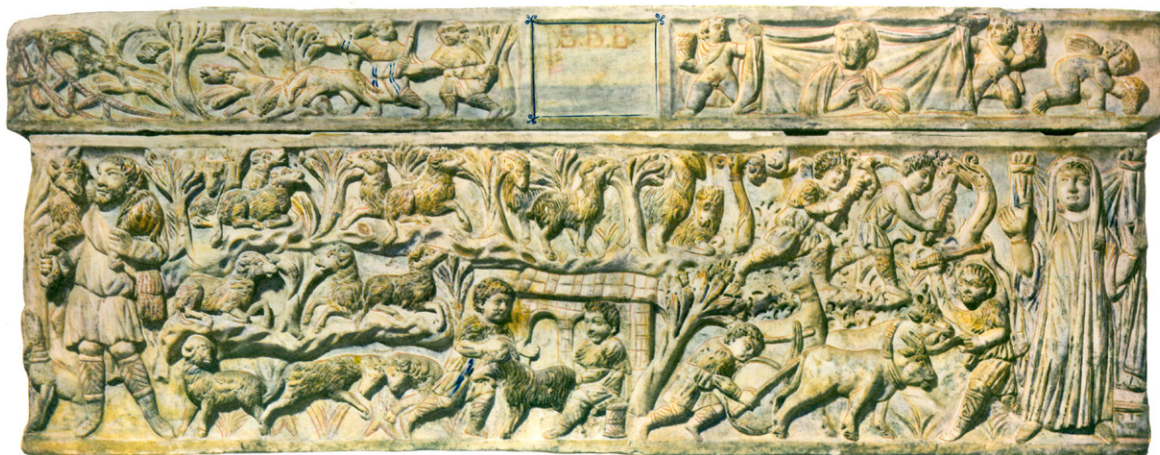


Figura 1. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31485 (da Wilpert 1929: tav. 58).

Notazioni su altri sarcofagi del nostro Museo con tracce di policromia si trovano nello studio di poco successivo di Margarete Gütschow (Gütschow 1938), l'archeologa tedesca che nel 1938 dedicò ai sarcofagi della catacomba di Pretestato lì custoditi (e anche a quelli del Pio Cristiano da lì provenienti) un'estesa trattazione. Il suo studio contiene la prima pionieristica trattazione sulla policromia nei sarcofagi tardoantichi, che ambisce a delineare 'principi di carattere generale' a distanza di quasi cent'anni ancora attuali (Gütschow 1938: 245-246).

In anni recenti, il tema è stato rilanciato con ben più aggiornata consapevolezza – e con frutti che fino al nostro incontro si continuano a raccogliere – da Paolo Liverani, nell'ambito dei suoi studi sulla policromia nella scultura antica, con il supporto delle interessanti analisi eseguite in occasione del restauro del sarcofago policromo 'a grandi pastorali' da lui promosso, restauro presentato in occasione della mostra su *I colori del bianco* nei Musei Vaticani (Liverani 2004, Liverani 2005), poi seguita da altri eventi espositivi, cui pure il nostro sarcofago fu presente (Østergaard and Nielsen 2014).

Molta attenzione alla collezione del Museo è stata infine riservata da Eliana Siotto nell'ambito di numerose ricerche, guidate dallo stesso Liverani, comprendenti uno studio monografico sulla policromia nei sarcofagi di produzione romana, nei quali vengono illustrati anche i risultati di diverse indagini scientifiche eseguite dal Gabinetto Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani (Siotto 2017).

#### **Status quaestionis e aggiornamenti**

Nelle pagine che seguono si cercherà di delineare in maniera sintetica lo stato dell'arte riguardo alle

policromie presenti sui sarcofagi del Museo Pio Cristiano, aggiornando con i nuovi dati a disposizione il corposo studio di Eliana Siotto, da cui si riprende anche l'impostazione generale del nostro lavoro.

I dati che si presentano sono stati raccolti in occasione di una estensiva campagna di restauro delle opere della collezione, condotta presso i Musei Vaticani dal Laboratorio Restauro Materiali Lapidei, in collaborazione con il Gabinetto Ricerche Scientifiche e sotto la direzione del Reparto di Antichità Cristiane.<sup>5</sup>

#### **Dorature e pigmenti**

Tra gli aspetti più dibattuti nell'ambito degli studi specialistici, vi è la questione relativa alla tecnica della doratura delle superfici marmoree e dell'interpretazione delle tracce di colore viola, talvolta intese come relative al 'bolo' per l'applicazione della lamina aurea (cfr. Siotto 2019). Le analisi svolte nei primi anni 2000 dal Gabinetto Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani sul noto sarcofago policromo del tipo 'a grandi pastorali' (inv. 31485) (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 3-4, n. 2; Di Fazio 2012: 94-96) (Figura 1) avevano suggerito la possibilità che si trattasse di residui di resine utilizzate come protettivi, penetrate poi all'interno del marmo, unitamente ad altri componenti chimici assorbiti dal terreno (principalmente ferro e manganese) (Liverani 2009: 10-13). Successive indagini eseguite su diversi campioni, recentemente pubblicate da Eliana Siotto, hanno poi portato a reinterpretare la traccia viola come esito del degrado della lamina stessa, mutata allo stato colloidale (Siotto 2017: 207-221; Siotto 2019).

<sup>5</sup> Si ringraziano i colleghi del Laboratorio Restauro Materiali Lapidei e del Gabinetto Ricerche Scientifiche che hanno generosamente messo a disposizione le proprie competenze per agevolare la stesura del presente studio.



Tabella 1: Sintesi degli studi effettuati sui sarcofagi paleocristiani dei Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano.

| da Siotto 2017     |                                                                               |            |         |       |             |                      |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------|------------|---------|-------|-------------|----------------------|
| Inv.               | Bibliografia                                                                  | Ocra rossa | Cinabro | Minio | Lacca rossa | Cronologia           |
| 31477              | Siotto 2017: scheda 61                                                        | X          |         | X     |             | Fine III s.          |
| 31485              | Siotto 2017: scheda 60                                                        | X          |         | X     |             | Fine III/inizi IV s. |
| 31559              | Siotto 2017: scheda 46                                                        |            | X       |       |             | Fine III/inizi IV s. |
| 31560              | Siotto 2017: scheda 70                                                        | X          |         | X     |             | Fine III/inizi IV s. |
| 31595              | Siotto 2017: scheda 38                                                        | X          |         |       | X           | Fine III/inizi IV s. |
| 31596              | Siotto 2017: scheda 62                                                        | X          |         | X     |             | Fine III s.          |
| Aggiornamenti 2025 |                                                                               |            |         |       |             |                      |
| 31448              | Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 30-32, n. 35                          | X          |         | X     |             | Fine III/inizi IV s. |
| 31465              | Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 28-29, n. 32 (Siotto 2017: scheda 16) |            |         | X     |             | Fine III s.          |
| 31466              | Marucchi 1910: tav. 20,1                                                      | X          |         |       |             | Fine III/inizi IV s. |
| 31479              | Marucchi 1910: tav. 21,5                                                      | X          |         | X     |             | Fine III/inizi IV s. |
| 31504              | Paduano Faedo 1970-1971, pp. 448-449 (Siotto 2017: scheda 14)                 | X          |         |       |             | III s.               |
| 31544              | Amedick 1991, pp. 170, n. 297 (Siotto 2017: scheda 57)                        | X          |         | X     |             | Fine III s.          |
| 31550              | Utro 2017                                                                     | X          |         | X     |             | Fine IV/inizi V s.   |
| 31562              | Huskinson 1996: 58, n. 8.24                                                   | X          |         |       |             | Fine III/inizi IV s. |
| 31566              | Marucchi 1910: tav. 37,7 (Siotto 2017: scheda 63)                             | X          |         | X     |             | 2ª metà III s.       |
| 31578_2_1-2        | Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 19, n. 22 (Siotto 2017: scheda 78)    | X          |         | X     |             | 1ª metà IV s.        |
| 31589_2_1-2        | Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 32-33, n. 37 (Siotto 2017: scheda 77) | X          | X       | X     |             | 1ª metà IV s.        |
| 31593              | Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 46, n. 46                             | X          | X       | X     |             | Inizi IV s.          |

Un bel frammento del Museo Pio Cristiano, databile al III sec. e raffigurante una scena di viaggio (inv. 31591) (Wilpert 1929: 30 (n. 6; tav. XXII,1); Amedick 1991:170 (n. 299; tav. 42,3)), reca evidenze ben nette di una traccia color viola del tutto simile a quelle in discussione, posta a decorare i raggi della ruota e a segnalare la bardatura del cavallo, oltre che su altri dettagli degli animali e delle vesti dei personaggi (Figura 2). Le indagini in fluorescenza a raggi X (XRF) svolte in occasione del restauro del 2013 hanno portato all'identificazione della presenza di ferro e cromo (GRS, Prot. 3790 2013), ma non di oro, ciò che richiederà evidentemente ulteriori riflessioni da parte dei tecnici.

Diverse opere della collezione sono state poi oggetto di analisi per quanto riguarda la tipologia dei pigmenti utilizzati, con particolare riguardo alle diverse tonalità di rosso, spesso compresenti sul medesimo esemplare (Tabella 1). I pigmenti più attestati, frequentemente miscelati tra di loro al fine di ottenere particolari effetti o sfumature, sono le ocre e il minio, ma è stata rilevata

anche la presenza di lacche, utilizzate per la resa di una tonalità 'ciclaminio', che caratterizza talvolta l'interno delle bocche degli animali, o diversi dettagli dell'abbigliamento e degli attributi dei personaggi.<sup>6</sup>

Meno utilizzato è il cinabro, attestato comunque – accanto a ocra e minio – nella finitura policroma di un piccolo e raffinato fianco di sarcofago infantile, con rappresentazione di eroti impegnati nella raccolta di frutti (Siotto 2017: scheda 46 (inv. 31559)) (Figura 3), così come su due frammenti più tardi di un grande sarcofago a doppio registro, recanti tracce di una ricca decorazione policroma, sulla quale si tornerà anche

<sup>6</sup> Un solo caso è documentato ad oggi tramite analisi di laboratorio (Tabella 1; Siotto 2017: scheda 38); ulteriori approfondimenti potranno riguardare in futuro le opere per le quali un primo esame visivo suggerirebbe in effetti la presenza di policromie associabili a lacche vegetali: si veda in particolare Siotto 2017: scheda 70 (inv. 31560). Più dubbi risultano altri casi, pure segnalati dalla studiosa: Siotto 2017: 16 (inv. 31465); scheda 57 (inv. 31554); scheda 61 (inv. 31477; scheda 71 (inv. 31580).



Figura 2. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31591 (© Governatorato SCV).

in seguito (Siotto 2017: scheda 77 (inv. 31589\_2\_1-2; Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 32-33, n. 37)).

Diverse opere mostrano poi tracce di azzurro, che sono state ipoteticamente riferite a pigmento 'blu egizio', per lo più in assenza di specifici riscontri analitici.<sup>7</sup> La possibilità di eseguire indagini con la tecnica della Luminescenza Indotta da Visibile (VIL) su alcuni degli esemplari interessati dalla presenza di tracce compatibili, ha consentito ora di verificare in parte le precedenti ipotesi (Siotto 2017: scheda 61; scheda 61 (inv. 31477); scheda 26 (inv. 31422; Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 91, n. 137). e di individuare nuovi esemplari policromi decorati con blu egizio, di cui rimangono solo scarsi residui, poco apprezzabili a occhio nudo (Siotto 2017: scheda 70 (scheda 70 (inv. 31560); scheda 77 (inv. 31589\_2\_1-2; Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 32-33, n. 37)) (Figura 4).

### **Tecnica e stile**

Passando agli aspetti stilistici della finitura pittorica, nel panorama della collezione del Museo Pio Cristiano – perlopiù circoscritta a produzioni romane databili tra

la metà del III e le soglie del V sec. –, il dato che emerge con maggiore chiarezza è la concentrazione numerica di esemplari recanti tracce di policromia nei decenni che segnano il passaggio tra il III e il IV sec. (a titolo esemplificativo, cfr. Tabella 1).

In questo stesso periodo si nota altresì una grande diversificazione della tecnica pittorica utilizzata per la finitura policroma dei sarcofagi, con evidenti discrepanze tanto sul piano della resa generale, quanto dei livelli qualitativi raggiunti.

Il caso più significativo (almeno dal punto di vista conservativo) è evidentemente quello del già più volte menzionato sarcofago policromo 'a grandi pastorali', proveniente da Tor Sapienza sulla via Prenestina (Di Fazio 2012; Erpetti 2014), riccamente decorato in tricromia rosso-giallo-blu, con l'uso di ocre, minio e 'blu egizio', cui si aggiungono ampie superfici dorate, a rendere l'effetto vibrante di chiome, velli e fronde, o a impreziosire dettagli delle vesti (Liverani 2008: 74-78; Liverani 2009: 10-14; Siotto 2017: scheda 60).

La resa pittorica, di tipo convenzionale più che naturalistico (si pensi all'utilizzo dell'oro per alberi e animali, o all'ornamento astratto negli anfratti delle rocce), non prescinde da un certo linearismo nell'evidenziazione di contorni e sottosquadri, cui si aggiunge la tendenza a rappresentare pittoricamente

<sup>7</sup> Siotto 2017: 38-42, tabelle 1-2. L'unico caso accertato tramite analisi scientifiche, prima dell'ultima campagna di indagini, riguardava il celebre sarcofago 'a grandi pastorali', inv. 31485; Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 3-4, n. 2; Liverani 2009; Siotto 2017: scheda 60.



Figura 3. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31559  
(© Governatorato SCV).



Figura 4. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31589\_2\_2. Ripresa in  
Luminescenza Indotta da Visibile (VIL), eseguita dal Gabinetto Ricerche  
Scientifiche dei Musei Vaticani (© Governatorato SCV).

alcuni dettagli non scolpiti, come appare evidente, ad esempio, nella decorazione della borsa del pastore, o nella resa delle ciglia di personaggi e animali.

La preziosità della raffinata finitura superficiale, che doveva incidere in modo sostanziale sulla percezione dell'opera, non era tuttavia finalizzata alla possibilità di apprezzamento da parte di eventuali osservatori, almeno non in forma duratura: il sarcofago, infatti,

rinvenuto nel 1818 presso la Tenuta Massimo di Tor Sapienza, giaceva entro una fossa scavata nel tufo, in prossimità di un gruppo di antichi sepolcri e altri ambienti mosaicati, sigillato per di più da una massiccia colata di malta (Biondi 1819: 67-68; Fea 1820: 145-147). Ciò conferma gli interessanti interrogativi che spesso si pongono riguardo al problema della visibilità dei sarcofagi e all'identificazione di eventuali destinatari della decorazione – tanto pittorica, quanto scultorea –





Figura 5. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31635 (a) e inv. 31566 (b): dettagli (© Governatorato SCV).

di oggetti che, evidentemente, rivestivano un valore di tipo funzionale e rituale, prima ancora che artistico (cfr. Dresken-Weiland 2003: 185-198; Meinecke 2012).

Una simile tecnica di finitura, definita come 'disegnativa' (Siotto 2017: 121-138), caratterizzava ipoteticamente altri esemplari, che conservano però tracce di policromia assai più limitate e frammentarie, come avviene per un interessante frammento con scene pastorali (inv. 31477) (cfr., Siotto 2017: scheda 61).

Nel caso del 'Sarcofago di Giona' (inv. 31448) (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 30-32, n. 35; Utro, Vella and Bernacchi 2013), di cui si è da poco terminata – con il restauro – l'analisi di alcune labili tracce di policromia (cfr. Tabella 1), la peculiare modalità di lavorazione della roccia, che ricorre quasi identica nel coevo esemplare policromo 'a grandi pastorali', suggerisce la possibile appartenenza alla medesima tipologia di sarcofagi dipinti e dorati, specialmente diffusa nel corso dell'età tetrarchica, cui appartenevano anche le note lastre del Museo Nazionale Romano (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 320-322, n. 773; Sapelli 2002; Bisconti 2007).

Assai meno diffusa, a questa altezza cronologica, è la prassi di stendere il colore 'a larghe campiture', tanto policrome che monocrome (Siotto 2017: 139-145). A tale tipologia è stata ipoteticamente attribuita la finitura di un coperchio di sarcofago a spioventi, ricavato

agli inizi del IV sec. dalla rilavorazione di un blocco architettonico e decorato da una teoria di delfini (inv. 31422) (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 91, n. 137; cfr. Siotto 2017: 125, 139; scheda 26; *supra*. 15).

La maggior parte degli esemplari con tracce di pigmentazione si presenta tuttavia valorizzata da un semplice trattamento lineare, per lo più in monocromia rossa di ocre e minio, che evidenzia i contorni delle figure e ne rimarca alcuni dettagli.

Negli esempi più raffinati, sottilissimi tratteggi erano utilizzati per la resa di ombreggiature o superfici scabre (Figura 5), come anche della pelliccia degli animali.<sup>8</sup> Per il resto, l'intervento pittorico si concentra nel rimarcare i sottosquadri lungo i contorni, le pieghe delle vesti, negli incavi di occhi, narici e bocche.

Spicca tra tutti, il caso di una cassa di ignota provenienza recante una decorazione con muse, geni stagionali e il ritratto di una donna anziana (inv. 31465) (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 28-29, n. 32; Kranz 1984: 216-217, n. 127; Siotto 2017: scheda 16). Esclusa dalle analisi la presenza di 'blu egizio' (cfr. Siotto 2017: 39,

<sup>8</sup> Raffinati tratteggi caratterizzano, ad esempio, la finitura pittorica dei frammenti inv. 31566 (Marucchi 1910: tav. 37,7; Siotto 2017: 125, 139; scheda 63) e inv. 31635 (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 73, n. 88). Si vedano anche i dettagli del sarcofago 'a grandi pastorali' (inv. 31485), specie per quanto concerne la resa della pelliccia delle lepri.



Figura 6. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31465: dettagli (© Governatorato SCV).

tabella 2), l'intervento pittorico si limita a evidenziare rudemente pochi dettagli delle figure, particolarmente occhi e bocche, con pennellate ampie e imprecise di colore rosso (in solo minio: cfr. Tabella 1), di cui resta francamente difficile indovinare il possibile effetto estetico, in rapporto alla resa finale (Figura 6).

Per il periodo successivo agli inizi del IV sec., si nota una certa contrazione sul piano quantitativo degli esemplari di sarcofagi recanti tracce di policromia, limitati – per quanto riguarda la collezione del Museo Pio Cristiano – a una manciata di casi accertabili, per lo più frammentari e poco conservati (a titolo esemplificativo, cfr. Tabella 1). Dal punto di vista qualitativo, invece, permane la compresenza di differenti tecniche di finitura.

Da un lato sono noti esemplari riccamente ornati, assimilabili ai modelli dell'età tetrarchica, finemente dipinti e dorati: il restauro recentemente operato sui due frammenti di un monumentale sarcofago a doppio

registro (inv. 31589\_2\_1-2), ad esempio, ha evidenziato, accanto alle tracce di pennellate rosse (ocra, minio e cinabro: Tabella 1) ben visibili a occhio nudo (Figura 7a), la presenza di residui di 'blu egizio' (cfr. *supra*, pp. 15-16) (Figura 4) e un lacerto di foglia d'oro, sulla veste di uno dei personaggi (Figura 7b). Noto è il motivo decorativo della cornice a triangoli rossi e blu, che caratterizza il listello liscio posto a separazione dei due registri (Figura 8), e che torna simile sul citato sarcofago di Adelfia a Siracusa (Dresken-Weiland 1998: 8-10, n. 20). Per tipologia e ricchezza della decorazione, dunque, la cassa cui appartenevano i due frammenti può essere verosimilmente accostata ad altri importanti esempli monumentali, tra i quali si ricorda anche il sarcofago di Lot a S. Sebastiano (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 116-119, n. 188; Mazzei 2019).

Nel caso del celebre 'monogramma cristologico' (inv. 31550), isolato nel XVIII sec. dalla fronte di una tarda cassa strigilata (Utro 2017; Vella 2024: 715), i





Figura 7. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31589\_2\_1-2: dettagli relativi ai resti di policromia (a) e di doratura (b) (© Governatorato SCV).



Figura 8. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31589\_2\_1-2: dettaglio della cornice presente sul listello (© Governatorato SCV).

microscopici residui di pigmenti non si apprezzano bene a occhio nudo, ma le analisi di laboratorio hanno consentito di restituire una finitura policroma a larghe campiture, nei toni del rosso (ocra e minio: cfr. Tabella 1), del giallo (ocra) e del verde (ferro [terra verde] e rame) (GRS, Prot. 4691 (2014)). Con i dati a disposizione, si è potuto procedere a una ricostruzione di massima dell'effetto cromatico originario, utilizzando come supporto un calco in resina, già allestito nell'ambito di un percorso tattile per i non vedenti: senza perdere la sua funzione iniziale, il calco è venuto così ad assumere, all'interno del Museo Pio Cristiano, un duplice e potenziato significato didattico (Figura 9).

Accanto a questi esemplari, permangono evidentemente prodotti sui quali l'intervento pittorico appare più modesto, limitato all'enfaticizzazione dei volumi tramite

linee di colore rosso, tracciate a pennello attorno ai contorni o in corrispondenza dei sottosquadri.

Il caso più emblematico riguarda due frammenti di un sarcofago a fregio continuo decorato con scene bibliche, del secondo dei quali si sta tuttora ultimando l'intervento di restauro (inv. 31578\_2\_1-2) (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 19, n. 22; Siotto 2017: scheda 78). Tutte le figure mostrano evidenti resti della pittura a linee rosse che marcava il modellato del rilievo, in modo non dissimile da quanto notato negli esemplari più antichi (Figura 10a). Come già in epoca precedente, inoltre, le medesime linee rosse venivano utilizzate, anche per aggiungere dettagli non scolpiti, relativi a figure in secondo piano, difficilmente modulabili a bassissimo rilievo: al di sotto di uno dei *bibentes*, ad esempio, compare in modo piuttosto



Figura 9. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Il rilievo con monogramma cristologico (inv. 31550) accanto al calco con ricostruzione della policromia originaria (© Governatorato SCV).

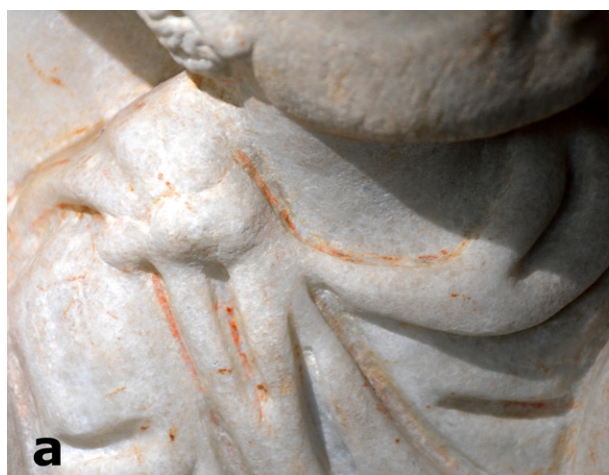


Figura 10. Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano, inv. 31578\_2\_1: dettagli (© Governatorato SCV).

evidente il caratteristico profilo di una calzatura appuntita, riferibile a uno dei carcerieri della scena contigua (Figura 10b).

Alla casistica di questi esemplari tardi può aggiungersi anche un coperchio di sarcofago decorato con teoria di ovini porta-corone e figure acclamanti (inv. 31557), dove permangono scarsissime tracce di linee di contorno

rosse, limitate ad alcuni punti meno esposti del rilievo (Deichmann, Bovini and Brandenburg 1967: 91, n. 138; Siotto 2017: scheda 80): in questo caso non sono state effettuate analisi riguardo al pigmento rosso, mentre è stata indagata la sostanza nera utilizzata per tracciare l'iscrizione in parte ancora visibile sulla *tabula* centrale (ICUR I, 3891), identificata come *carbon black*.



## Note conclusive

Da non specialisti della materia, vorremmo concludere questo breve intervento con un'osservazione trasversale sul carattere peculiare della monocromia rossa che, specie in epoca avanzata, sembra caratterizzare maggiormente alcuni reperti modesti, in contrapposizione con i sarcofagi più monumentali e raffinati.

L'uso di pigmenti rossi – per lo più ocre, ma anche minio –, infatti, appare assai diffuso in antico da parte di lapicidi e scalpellini, in tutta una serie di operazioni preparatorie e utilitarie – appunti, schemi, marcatura di superfici, apposizione di sigle – interpretabili come operazioni di cantiere (cfr., ad esempio, Volpe 2002; Tucci 2011; Gregori 2015: 448-450).

Appare evidente, dunque, che le ocre (e il minio) fossero tra i pigmenti più economici e più facilmente reperibili in bottega, anche in assenza di maestranze specializzate nella rifinitura pittorica delle sculture, secondo quella tendenza alla graduale semplificazione dei processi produttivi, che durante la tarda antichità avrebbe visto, parallelamente all'affermarsi della pratica del reimpiego e del sempre più frequente ricorso all'intervento di operatori occasionali,<sup>9</sup> il progressivo esaurimento della plastica funeraria romana (Brandenburg 2004).

## Bibliografia

- Amedick, R. 1991. *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Vita privata* (Die antiken Sarkophagreliefs 1,4). Berlin: Deutsches Archaeologisches Institut.
- Biondi, L. 1819. Cava di antichità. *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti*, 1: 66-72.
- Bisconti, F. 2007. Le lastre policrome del Museo Nazionale Romano: immagini di salvezza e guarigione, in H. Brandenburg, S. Heid and C. Marksches (eds.), *Salute e guarigione nella tarda antichità*: 93-106. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Brandenburg, H. 2004. Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi a rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione, in F. Bisconti and H. Brandenburg (eds.), *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*: 1-34. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Carletti C. 2015 Produzione epigrafica tra Tarda Antichità e Alto Medioevo. Discontinuità e tradizione, in A. Molinari, L. Spera and R. Santangeli Valenzani (eds.), *L'archeologia della produzione a Roma (secoli V-XV)*: 355-368. Roma-Bari: Ecole française de Rome-Edipuglia.
- Deichmann, F.W., G. Bovini and H. Brandenburg 1967. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, vol. I: *Rom und Ostia*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Di Fazio, C. 2012. Tor Sapienza e Tor de' Schiavi nell'Ottocento. Brevi note sugli «scavi di antichità» e il rapporto con i Musei Pontifici. *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 30: 73-102.
- Dresken-Weiland, J. 2003. *Sarkophagbestattungen des 4.-6. Jahrhunderts im Westen des Römischen Reiches*, Rom-Freiburg-Wien: Herder.
- Dresken-Weiland, J. 1998. *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage*, vol. II: *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Erpetti, M. 2014. Mosaico con Gorgoneion dagli scavi di Ignazio Vescovali a Tor Sapienza nel 1818. *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 32: 149-191.
- Fea, C. 1820. *Varietà di notizie economiche, fisiche antiquarie sopra Castel Gandolfo, Albano, Ariccia, Nemi loro laghi ed emissari. Sopra scavi recenti di antichità in Roma, e nei contorni, fabbriche scoperte, sculture, e iscrizioni trovate ec. ec.* Roma: F. Bourlié.
- Garrucci R. 1879. *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, V, Prato: Gaetano Guasti.
- Gregori, G.L. 2015. Documenti epigrafici dal contesto di largo Perosi in Campo Marzio: due nuovi termini del Tevere e altri reperti, in F. Filippi (ed.), *Campo Marzio. Nuove ricerche*: 443-451. Roma: Quasar.
- Gütschow M. 1938. Das Museum der Prätextat-Katakomben, in *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, III serie, 4: 29-268.
- Huskinson, J. 1996. *Roman Children's Sarcophagi*. Oxford: Oxford University Press.
- Kranz, P. 1984. *Jahreszeiten-Sarkophag. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der Vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln* (ASR V.4). Berlin: Gebr. Mann.
- Liverani P. (ed.) 2004. *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 17 novembre 2004 - 31 gennaio 2005). Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Liverani P. (ed.) 2005. *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Liverani, P. 2008. La policromia delle statue antiche, in J.M. Noguera Celdrán and E. Conde Guerri (eds.), *Escultura Romana en Hispania V*: 65-85. Murcia: Tabularium.
- Liverani, P. 2009. Osservazioni sulla policromia e la doratura della scultura in età tardoantica, in P.A. Andreuccetti and I. Lazzareschi Cervelli (eds.), *Il colore nel medioevo. Arte simbolo tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*: 9-22. Lucca: Istituto Storico Lucchese.

<sup>9</sup> Si veda, a titolo di esempio, quanto osservato in Carletti 2015 riguardo all'evoluzione della prassi epigrafica in epoca tardo antica.

- Marucchi, O. 1910. *I monumenti del Museo Cristiano Pio Lateranense*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Mazzei, B. 2019. *Il sarcofago di Lot in S. Sebastiano a Roma. Nuove osservazioni e spunti di riflessione scaturiti dal recente restauro*. Rivista di Archeologia Cristiana, 95: 35-74.
- Meinecke, K. 2012. Invisible Sarcophagi: Coffin and Viewer in the Late Imperial Age, in S. Birk and B. Poulsen (eds.), *Patrons and Viewers in Late Antiquity*: 83-105. Aarhus: Aarhus University Press.
- Østergaard, J.S. and A.M. Nielsen (eds.) 2014, *Transformations. Classical sculpture in colour*, catalogo della mostra (Copenaghen, 2014). Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Paduano Faedo, L. 1970-1971. Contributo allo studio dei sarcofagi con muse. *Studi Classici e Orientali* 19/20: 442-449.
- Sapelli, M. 2002. La lastra policroma con scene cristologiche del Museo Nazionale Romano. Osservazioni su struttura e tecnica, in G. Koch and K. Kirchhainer (eds.), *Akten des Symposiums 'Frühchristliche Sarkophage'*: 187-206. Mainz: Philipp von Zabern.
- Siotto, E. 2017. *La policromia sui sarcofagi romani. Catalogo e risultati scientifici. Presentazione di Guntram Koch*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Siotto, E. 2019. Identification of gilding techniques on Roman marble sarcophagi. *Journal of Cultural Heritage* 38: 186-194.
- Tucci, P.L. 2011. Red Painted Stones in Roman Architecture. *American Journal of Archaeology*, 115.4: 589-610.
- Utro, U. 2009. Reparto di Antichità Cristiane: il Museo Pio Cristiano e i Lapidari Cristiano ed Ebraico, in A. Paolucci and C. Pantanella (eds.), *I Musei Vaticani nell'80° anniversario della firma dei Patti Lateranensi 1929-2009*: 147-161. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.
- Utro, U. 2012. Giuseppe Marchi e «i primordii del Museo cristiano Lateranense», in S. Piusi (ed.), *Giuseppe Marchi (1795-1860). Archeologo pioniere per il riscatto delle catacombe*, Atti del Convegno (Udine, 11 febbraio 2011), in *Antichità Altoadriatiche*, 71: 91-111.
- Utro, U., A. Vella and M. Bernacchi 2013. Il "Sarcofago di Giona", in *Restituzioni 2013. Tesori d'arte restaurati. Sedicesima edizione*: 136-143. Venezia: Marsilio (ed. digitale).
- Utro, U. 2017. Porzione centrale della fronte di un sarcofago con il monogramma costantiniano, in C. Sintès, U. Utro and A. Vella (eds.), *Dilectissimo fratri Caesario Symmachus. Tra Arles e Roma: le reliquie di san Cesario, tesoro della Gallia paleocristiana*: 156-157, n. 5. Città del Vaticano: Musei Vaticani.
- Vella, A. 2024. La collezione pontificia di antichità cristiane e i cimiteri del suburbio di Roma: recenti acquisizioni da ricerche documentarie, in M. Braconi, M. David, V. Fiocchi Nicolai, D. Nuzzo, L. Spera, F.R. Stasolla (eds.), *Archeologia cristiana in Italia. Ricerche, metodi e prospettive (1993-2022)*. Atti del XII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, vol. II: 709-719. Quingentole (Mantova): SAP Società Archeologica s.r.l.
- Volpe, R. 2002. Un antico giornale di cantiere delle terme di Traiano. *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung*, 109: 377-394.
- Wilpert, G. 1929. *I sarcofagi cristiani antichi*, vol. I. Roma: Tipografia Poliglotta Vaticana.

# Ricordi di una policromia perduta. Notizie di colore su sarcofagi in marmo tra XIX e XX secolo

Sara Lenzi

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

## Abstract

Non sempre la policromia dei sarcofagi è conservata: bibliografia e fonti d'archivio possono essere fondamentali per recuperare testimonianze che altrimenti sarebbero perdute. Il contributo riporterà alcune notizie poco note di colore su sarcofagi in marmo, frutto di un censimento condotto con lo scopo di rintracciare il maggior numero di notizie possibili di tracce di colore su questa classe di materiale. Inoltre, si proporranno alcuni approfondimenti che metteranno a confronto le testimonianze passate con le evidenze attuali di policromia su alcuni dei casi studio presi in esame.

The polychromy of sarcophagi is not always preserved: bibliography and archival sources can be crucial for recovering evidence that would otherwise be lost. This article will report some little-known information about color on marble sarcophagi, the result of a survey conducted with the aim of tracking down as many traces of color as possible on this class of material. Furthermore, it will offer some in-depth analyses comparing past evidence with current evidence of polychromy in some of the case studies examined.

**Key words:** Policromia; sarcofagi romani; archivi; colore perduto; storia del colore

Polychromy; Roman sarcophagi; archives; lost color; history of color

## Introduzione

La breve nota qui presentata ha l'obiettivo di riassumere alcuni dei dati desunti da un censimento,<sup>1</sup> che ha permesso di registrare - al momento attuale - poco meno di duecento sarcofagi romani con tracce dell'originaria policromia, databili per lo più tra il II e il IV secolo d.C.<sup>2</sup> La policromia di questi manufatti è stata

ampiamente trattata negli ultimi anni,<sup>3</sup> grazie anche a una maggiore applicazione di tecniche diagnostiche volte alla ricerca e allo studio delle tracce di colore e alla caratterizzazione dei pigmenti.<sup>4</sup> Per allargare le conoscenze sul colore applicato sui sarcofagi romani, in particolare per esemplari sui quali al giorno d'oggi le tracce visibili sono scarse o nulle, è stato deciso di ricercare in bibliografia e fonti d'archivio quante più attestazioni possibili di colore su queste opere. Un limite di una ricerca come questa, essenzialmente bibliografica, è che alcune aree geografiche risultano a questo stadio di raccolta dei dati prive di attestazioni, almeno nell'edito, mentre altre hanno moltissimi esemplari policromi. Per le prime, non si deve pensare a una reale assenza di attestazioni, quanto piuttosto a una minore ricerca del colore dipinto da parte degli autori che si sono occupati di quei determinati sarcofagi. Nella fattispecie, e con i limiti suddetti, l'area più ricca di attestazioni risulta al momento essere Roma (Siotto 2017), sia per provenienza che per luogo di conservazione dei manufatti.

Dopo questa premessa, si può dire che il nuovo censimento, punto di partenza per questa nota, si è dimostrato indispensabile per poter registrare le indicazioni di tracce di colore non più visibili ad occhio nudo e riportate in vecchie pubblicazioni, selezionare nuovi casi - studio per future indagini sulla policromia su marmo in età romana e annotare osservazioni utili ad un possibile sviluppo futuro delle ricerche in questo campo.

## La perdita delle tracce di colore

Tra i motivi che hanno inevitabilmente portato alla perdita delle tracce di policromia, oltre a lavaggi e puliture che possono avere accidentalmente rimosso i colori superstiti, si devono annoverare anche cause naturali quali infiltrazioni d'acqua o altri agenti

<sup>1</sup> Svolto grazie a una borsa di ricerca semestrale per l'Università degli Studi di Firenze dal titolo "Censimento bibliografico della policromia su sarcofagi romani di età imperiale" ed una collaborazione trimestrale con l'Università di Pisa dal titolo "Ricerca bibliografica e catalogazione - Bibliographical research on the topic of polychromy of Roman stone sarcophagi (with particular reference to the background and non-figural elements) and catalogue of relevant pieces", all'interno del progetto "Paesaggi funerari tra rito e società" PRA 2018-2019. Alcuni dati della ricerca pisana, in particolare per quanto riguarda gli elementi non figurati dei sarcofagi, sono stati pubblicati in Anguissola, Lenzi 2019, mentre alcune notizie complementari a quelle che saranno qui esposte sono in Lenzi 2023.

<sup>2</sup> Con pochissime eccezioni: alcuni sarcofagi sono di inizio V secolo d.C. e solamente uno della seconda metà del I secolo d.C.

<sup>3</sup> La pubblicazione più completa è la monografia Siotto 2017. Si ricordano inoltre, tra le più recenti uscite: Donati 2014; Liverani 2014; Iannaccone *et al.* 2015; Liverani *et al.* 2018; Mazzei, Di Gaetano 2019; Siotto 2019; Bracci *et al.* 2020; Siotto 2025. Infine, sono da menzionare le pagine di <https://www.trackingcolour.com/objects> (ultimo accesso: 17 Novembre 2025), con alcuni esempi di sarcofagi con tracce di colore.

<sup>4</sup> Su questo argomento, si vedano in particolare Sargent 2011; Iannaccone *et al.* 2015; Mazzei, Di Gaetano 2019; Bracci *et al.* 2020.



atmosferici. Una delle testimonianze più significative in questo senso è quella del noto Sarcofago di Lot nelle catacombe di San Sebastiano, danneggiato immediatamente dopo la sua scoperta. Come racconta Antonio Ferrua,

La prima volta che il sarcofago comparve ai nostri occhi ci colpì gradevolmente con lo spettacolo della ricca policromia con cui erano ornate le sue figure. Purtroppo, come suole avvenire, questa svanì presto in gran parte al contatto con la luce e l'aria mossa e asciutta, volatilizzandosi dalla superficie estremamente pulita e lucida dei marmi, e restandone solo traccia nei solchi delle pieghe. S'aggiunse per sventura che un violento acquazzone di quei giorni stessi riempì di nuova umidità la profonda voragine ond'era emerso il sarcofago, rinnovando un'altra volta il dannoso processo di rapido essiccamento (Ferrua 1951: 28).

Il testo riguardante il sarcofago di Lot, che comunque conserva ancora oggi molte tracce della sua originaria policromia (Bracci *et al.* 2020), è solo un esempio di quanto il colore sia l'elemento forse più fragile della composizione di un sarcofago: spesso, l'unico modo che si ha per comprendere l'antico aspetto di casse e coperchi è attraverso le testimonianze scritte di XIX e XX secolo. Due esempi possono ben chiarire questo concetto: il 'sarcofago di Urania' e, seppur parzialmente, il sarcofago cosiddetto 'Grande Ludovisi'.

### Colore e doratura in bibliografia

Partendo dal 'Grande Ludovisi',<sup>5</sup> la cui cassa è oggi a Palazzo Altemps, si può dire che poche tracce di colore sono ancora visibili sulla superficie (Figura 1). Le descrizioni in bibliografia, però, possono fornire maggiori dettagli. Secondo Patrik Reuterswärd, tracce rosse e violacee erano presenti in zone che un tempo dovevano essere dorate: orli dei manti, criniere, finimenti, corazze e nei capelli dei Romani e dei Barbari (Reuterswärd 1960, 233-234). Una simile descrizione era testimoniata anche nel precedente contributo di Gerhart Rodenwaldt (Rodenwaldt 1929). Marina Sapelli, parlando del fatto che questo sarcofago fosse spesso citato per affermare l'aumento dell'uso dell'oro dopo l'età severiana, aggiunse:

un mordente di colore violetto molto scuro e resistente si vede assai chiaramente su alcune



Figura 1. Sarcofago "Grande Ludovisi", cassa, dettaglio con tracce di rosso. Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps "su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano".

teste (Romano che assalta un nemico, alcuni barbari) e sui mantelli; mentre il rosso di contorno è individuabile sulle armature delle figure sui fianchi (Sapelli 1993, p. 225).

Più significativa è la perdita di dati nel caso del cosiddetto 'Sarcofago di Urania', databile al III - IV secolo e rinvenuto nel 1859 nel cubicolo della Menorah nella catacomba ebraica di Vigna Randanini. Della sua cassa rimangono oggi solamente la base, il retro e parte del lato sinistro. Nulla resta della fronte, che doveva essere strigilata e decorata con raffigurazioni ascrivibili al repertorio dei *Musen-Sarkophage*.<sup>6</sup> Le due descrizioni della policromia della cassa, a pochi anni dalla scoperta, riportavano:

Tutto qui è stato dipinto a colori e ad oro [...]; laonde l'uomo sedente è dipinto in veste a maniche strette, cioè in dalmatica con galloni di porpora orlati di oro (Garrucci 1862: 21)

In tutta la facciata del sarcofago si vede una indoratura ricchissima e sono indorati tanto

<sup>5</sup> Sul ritrovamento del sarcofago a Roma nel 1621: Palma 1983: 17; De Angelis D'Ossat 2008 (2011). Sulla cassa: Helbig 1969: 276-283, n. 2354; De Lachenal 1983; Sichtermann-Koch 1983: 4, 8, 66, 87, 91 s.; De Angelis D'Ossat 2002. Sul coperchio, ricostruito a seguito degli ingenti danni durante la Seconda Guerra Mondiale: Petermann 1975; Gabelmann 1984: 186-188, n. 88; Reisenberg 1995: fig. 85, 1; Reisenberg 2006: 201, n. 31.

<sup>6</sup> Tra le pubblicazioni di questo sarcofago, si vedano in particolare Rutgers 1988 e recentemente Laurenzi 2013: 73-6.



Figura 2. Sarcophago con scena dionisiaca S 1378. Musei Capitolini.

i gruppi quanto le righe fra essi<sup>7</sup> che servono d'ornamento a questa facciata (Herzog 1861: 98-9).

Il caso di Vigna Randanini è quindi un esempio di un sarcofago completamente dipinto e dorato, del quale abbiamo traccia ormai praticamente solo nelle attestazioni del XIX secolo. La sua perdita è ancora più significativa, se si pensa che questa è una delle rare attestazioni di doratura originale nelle strigilature.

#### Colore e doratura nelle fonti d'archivio: alcune note su Anton Luigi Pietrogrande

Passando invece alle fonti di archivio, è interessante la pubblicazione, da parte di Marina Sapelli, degli appunti fino ad allora inediti di Anton Luigi Pietrogrande custoditi negli archivi del Museo Nazionale Romano, per quanto riguarda la cosiddetta "Lastra policroma" con scene cristologiche conservata nel medesimo museo (Sapelli 2002: 194-206). L'autore non solo rendeva una descrizione puntuale dei colori e della doratura dell'opera, ma si soffermava anche su riflessioni dedicate a temi quali gli sfondi lasciati privi di colorazione, l'evoluzione dell'uso della doratura sui sarcofagi di III e IV secolo d.C. ed altri temi tuttora di interesse per chiunque si approcci alla policromia dei sarcofagi. Tra le rare pubblicazioni dello stesso Pietrogrande di questi suoi appunti sul tema della policromia, è noto il caso del sarcofago "con scena bacchica" (Figura 2) conservato ai Musei Capitolini,<sup>8</sup> al quale l'autore dedicò un articolo all'interno del *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, ormai nel 1932 (Pietrogrande 1932). L'articolo descrive minuziosamente tutte le tonalità di colore rosso e giallo presenti e ancora visibili sul sarcofago

(Figure 3-4), descrivendo tra l'altro la presenza di tracce oggi non più ravvisabili facilmente a occhio nudo di oro su 'Bacco, tympanistria, Pan che danza e Pan guidatore' e di 'probabile oro' su capelli e peli di tutte le figure, dimostrando quindi l'importanza di una descrizione minuziosa e che registri ogni traccia, per evitare che si perdano i dati per l'avanzare del tempo (Pietrogrande 1932: 207). Questo articolo fu preceduto e seguito da una grande mole di appunti manoscritti dello stesso Pietrogrande sul tema della policromia antica e su molti altri argomenti, scritti verosimilmente tra gli anni 30 e gli anni 60 del 1900 e mai pubblicati. Oltre al testo riportato da Marina Sapelli per quanto riguarda la cosiddetta "Lastra policroma", infatti, all'interno dell'Archivio Storico di Palazzo Altemps a Roma sono conservate diverse centinaia di pagine e note manoscritte inedite dell'autore. Da questi testi, spesso a livello di semplici appunti, che saranno qui solamente citati, è evidente l'interesse che egli aveva, fin dagli anni '30 del 1900, per la policromia dei sarcofagi: i suoi appunti si sono spesso rivelati fonti preziose per recuperare testimonianze poco note di colore - sebbene spesso di difficile collocazione, a causa della quasi totale mancanza di precisi riferimenti (Figura 5) - e per seguire idee e ipotesi su argomenti quali il colore dell'incarnato delle figure, la colorazione delle parti cave e la complementarità della policromia rispetto al rilievo:

Sulla fronte due festoni d'alloro sono sorretti da tre amorini figurati [...]: un braccio stringeva l'estremità del festone, l'altro, con l'omero sollevato e l'avambraccio rovesciato indietro, tiene il nastro che unisce i festoni. Nei campi sopra i festoni, bende svolazzanti. [...]

Il rilievo [...] è tenuto piuttosto basso [...]: la debolezza del rilievo nonché ad epoca più

<sup>7</sup> Cioè le strigilature.

<sup>8</sup> S1378.





Figura 3. Sarcofago con scena dionisiaca S 1378, dettaglio con Centauro. Musei Capitolini.

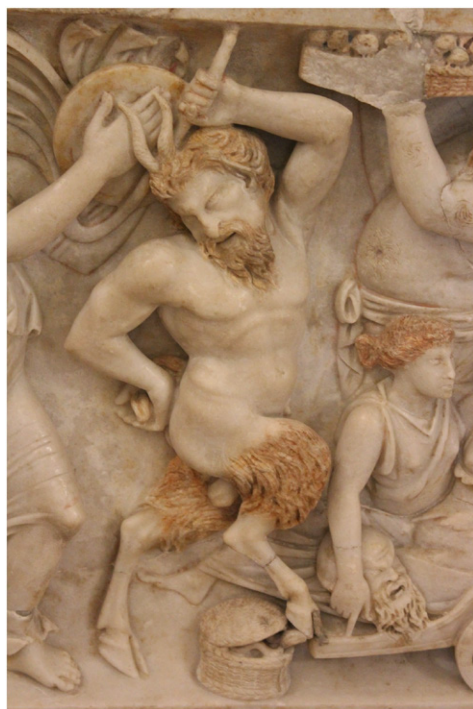


Figura 4. Sarcofago con scena dionisiaca S 1378, dettaglio con Satiro. Musei Capitolini.

tarda, va ascritto [...] ad un calcolo [...] di risparmio del lavoro alla prevista integrazione (complementarità) (effetto complementare) della policromia.<sup>9</sup>

Tra i suoi appunti, inoltre, risultano preziose le trascrizioni di testi spesso inediti di altri autori, recanti notizie di policromia su scultura in generale: tra questi, di grande interesse è la descrizione, da appunti del 1862,<sup>10</sup> almeno in parte editi nel 1863, delle tracce di doratura presenti su una Faustina Maggiore<sup>11</sup> conservata ai Musei Capitolini. Confrontando le notizie sui resti di policromia su questa scultura, nel 2010 si parlava di resti di doratura solamente nell'orecchio sinistro e nel corrispondente occhio (Arata 2010: 144), mentre nel 1863 le notizie riportavano di doratura su capelli, sopracciglia, forse labbra e di colore rosso almeno sull'orlo del manto.<sup>12</sup> Negli appunti del 1862 ripresi e commentati da A.L. Pietrogrande, invece, si parla di doratura sulla fronte, sugli occhi, ma anche 'nella sopravveste, e nel basso della tunica', lasciando

pensare forse ad una maggiore estensione delle parti dorate della scultura in origine.<sup>13</sup>

#### **Policromia perduta e ritrovata: bibliografia e osservazione diretta a confronto**

Dopo aver parlato di policromia perduta, non solo su sarcofagi, pare utile fornire un recente esempio pratico di confronto tra il dato bibliografico e l'osservazione diretta su un sarcofago paleocristiano con colore molto ben conservato. Si tratta del sarcofago di Adelfia (Figura 6), rinvenuto nelle catacombe di San Giovanni a Siracusa il 12 giugno 1872 (Cavallari 1872) e oggi conservato presso il Museo Regionale "Paolo Orsi".<sup>14</sup> La cassa del sarcofago, generalmente datata intorno al secondo quarto del IV secolo, è leggermente anteriore rispetto al coperchio. Su quest'ultimo sono raffigurate forse scene dei cicli apocrifi della vita di Maria e l'adorazione dei Magi, mentre sulla cassa sono rappresentate scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento, con al centro i ritratti della coppia di sposi, verosimilmente Adelfia e Valerio, come riportato nell'iscrizione. Il confronto tra ciò che è riportato in bibliografia e l'aspetto attuale del sarcofago nasce dall'opportunità avuta alcuni mesi fa di poter effettuare nuove riprese fotografiche e alcuni scatti con dinolite presso il museo Paolo

<sup>9</sup> Descrizione di un sarcofago non identificato, Archivio Storico di Palazzo Altemps, sfusi 10/5, sez. I sfusi, Taccuino di A. L. Pietrogrande con appunti vari. Indice interno: 3-4.

<sup>10</sup> Sfusi 10/10 – sez. I. sfusi, Appunti di A.L. Pietrogrande. Scoperte nella zona della Stazione Termini: 4.

<sup>11</sup> Inv. S48.

<sup>12</sup> Pinder 1863 (oro su testa, colore rosso su veste); Köhler 1863 (oro su capelli, sopracciglia e forse labbra, avanzi di colore rosso sull'orlo del manto).

<sup>13</sup> Tuttavia, solo future analisi dedicate a questa statua potranno dare indicazioni più certe e approfondite sulla sua policromia.

<sup>14</sup> Su questo sarcofago, tra le tante pubblicazioni si veda in particolare Dresken-Weiland 1998: 8-10, n. 20. Recentemente ad esempio: Sgarlata 2014; Sgarlata 2019.

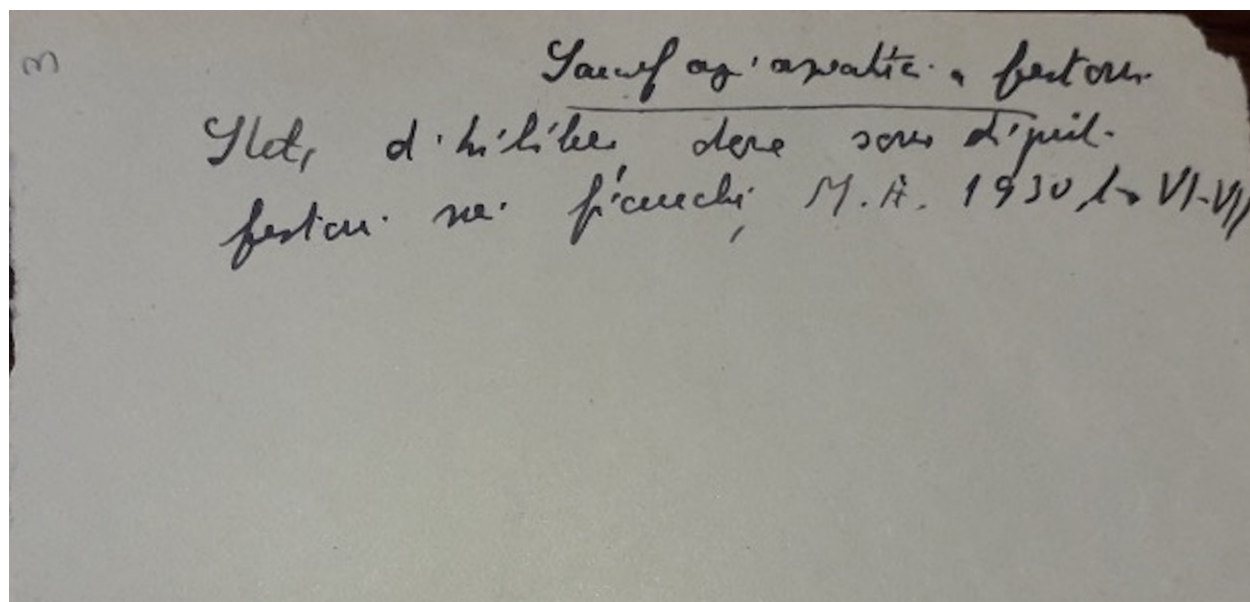


Figura 5. Appunti di A.L. Pietrogrande. Museo Nazionale Romano, Archivio Storico di Palazzo Altemps "su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano".



Figura 6. Sarcophago di Adelfia. Siracusa, Museo Archeologico Regionale “P. Orsi”.

Orsi di Siracusa, in accordo con la direzione museale, all'interno di un'iniziativa promossa dall'Istituto Giuseppe Toniolo di Studi Superiori per celebrare il centenario della Giornata per l'Università Cattolica. Partendo quindi dalle molte testimonianze sui colori di questo sarcofago,<sup>15</sup> tra le quali la sintesi di Jutta Dresken-Weiland sull'edito (Dresken-Weiland 1998), sono state selezionate solamente due notizie, l'una per la sua contemporaneità rispetto alla scoperta dell'oggetto e l'altra per la grande attenzione al dettaglio. Nel 1872, a seguito del ritrovamento del sarcofago, Isidoro Carini scrisse:

I fondi del nostro sepolcro sono dipinti con fiori ed arbusti in rosso (Carini 1872: 33).

Quasi un secolo dopo, nel 1960, Patrik Reuterswärd scrisse molti dettagli in più, pur con una maggiore incertezza sulle pitture dello sfondo:

Der Sarkophag in Syrakus endlich zeigt, außer den üblichen Konturierungen und Gelb-braun in den Haaren, ein Gewand, das mit Ausnahme der Borte klar gelb gestrichen ist, während die anderen Gewänder, soweit sie ihre Farben behalten haben, an den Faltenrücken mit breiten roten Streifen bemalt sind. Die beiden

<sup>15</sup> Si cita qui anche Cascianelli 2023, tra i più recenti.





Figura 7. Sarcophago di Adelfia, coperchio, dettaglio dell'Adorazione dei Magi con sullo sfondo un possibile arbusto di rose. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi".



Figura 8. Sarcophago di Adelfia, cassa, dettaglio del listello decorato con motivi geometrici. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi".

Engel, welche die Inschrifttafel des Deckels halten, haben breite gelbe Fuß- und Armreifen mit schwarzen Rändern; am Hintergrund sitzen hier und da runde, mit einer nunmehr grüngelben Farbe umsäumte rote Flecken, die in der unbeholfenen Art der ausgehenden Antike Bäume oder Sterne darstellen sollte (Reuterswärd 1960: 241-242).

L'osservazione diretta del sarcofago ha dimostrato la veridicità di quanto descritto da Reuterswärd: colori rossi, marroni e gialli sono stati utilizzati per

le capigliature, la veste di uno dei Magi ha una balza effettivamente dipinta in giallo ed il colore rosso era ampiamente presente nelle pieghe delle vesti. Gli Eroti sul coperchio del sarcofago hanno delle cavigliere dipinte in giallo con bordi neri. Sul fondo della cassa sono presenti delle decorazioni in rosso di forma generalmente circolare, che sul fondo del coperchio si rivelano essere decorazioni vegetali, forse delle rose (Figura 7). L'osservazione del sarcofago ha poi permesso di rintracciare dettagli meno noti. Ad esempio, la tabula ansata, che sembra lasciata a risparmio su uno sfondo rosso, pare essere campita da un colore giallo tenue. La





Figura 9. Sarcofago di Adelfia, coperchio, dettaglio della Natività. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi".

decorazione dei listelli sulla cassa era inoltre formata da un motivo geometrico continuo, come si può vedere sopra alla testa di Abramo, formata da triangoli in rosso con una linea nera verticale che collegava il vertice con la base (Figura 8). Nel ritratto degli sposi il colore non è presente solamente sui capelli dell'uomo, ma è rintracciabile anche su alcuni dettagli della donna, evidenziando tra l'altro, tramite una spessa linea rossa, i contorni della sua figura. Inoltre, una delle cose non sempre considerata di questo sarcofago è la grande differenza tra la colorazione della cassa e del coperchio. Gli occhi dei personaggi, in quest'ultimo, sono delineati con una linea rossa che li mette in evidenza, spesso senza rispettare le linee del modellato e senza che siano disegnati i particolari interni (Figura 9). Anche per quanto riguarda gli altri colori utilizzati, al di là della raffigurazione degli occhi, si vede che lo scopo è principalmente quello di campire larghe parti delle superfici tramite rossi e gialli, senza troppa attenzione al dettaglio e contornando le figure con una spessa linea rossa, come è evidente anche attorno alla figura di Gesù bambino in fasce all'interno della mangiatoia. La cassa, invece, dimostra scelte diverse per quanto riguarda la policromia. Gli occhi, ad esempio, hanno sempre la pupilla incisa e campita – dove presente – di una colorazione blu, come nel caso di Eva, oppure di Abramo, che peraltro mostra diverse sfumature di colori anche all'interno della bocca, con l'uso di un rosso e un nero più articolati rispetto al rosso monocromo del coperchio

(Figura 10). Va inoltre sottolineato che, su uno solo dei personaggi della cassa, l'occhio è anche circondato da una linea rossa sovrastata da triangoli, a delineare delle ciglia. Anche la resa dei capelli non è a larghe campiture monocrome, ma con sfumature rese in rosso e nero, per rendere le ombreggiature. In sintesi, cassa e coperchio sono dipinti in modi diversi, con scelte cromatiche e di applicazione del colore diverse: più semplici per il coperchio, più ricercate dal punto di vista della resa dei dettagli per la cassa. L'analisi autoptica, con la registrazione delle singole tracce di colore, ha perciò permesso, in questo caso, di aggiungere dati rispetto a quelli riportati nel precedente edito, dimostrando la complementarità necessaria tra testimonianze passate e osservazione dell'oggetto allo stato attuale.

### Conclusione

In conclusione di questo breve *excursus* sul colore dei sarcofagi tra bibliografia e fonti d'archivio, si è visto che ricercare nei testi è un ottimo strumento per comprendere ciò che è andato perduto, o per integrare dati non più identificabili con precisione: colore, doratura, motivi decorativi tendono a sbiadire nel tempo, per cause ambientali e antropiche. Tuttavia, non sempre il dato edito o registrato in archivio è necessariamente completo e corretto. L'importanza della ricerca diretta del colore sull'oggetto rimane quindi fondamentale per comprendere ogni dettaglio,



Figura 10. Sarcofago di Adelfia, cassa, dettaglio del volto di Abramo. Siracusa, Museo Archeologico Regionale "P. Orsi".

come il sarcofago di Adelfia ha dimostrato con le sue diverse scelte stilistiche tra cassa e coperchio con differente cronologia.

### Bibliografia

Anguissola, A. e S. Lenzi 2019. La policromia degli elementi non figurati nella scultura greca e romana. Proposte per uno studio del colore di puntelli, sfondi, basi. *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente* 97: 199-215.

- Arata, F.P. 2010. Statua di Faustina Maggiore, in E. La Rocca e C. Parisi Presicce (a cura di) *Musei Capitolini. Le sculture di Palazzo Nuovo*: 144-7, n. 9. Roma: Electa.
- Bracci, S., D. Magrini, R. Manganelli del Fa, O.A. Cuzman e B. Mazzei 2020. Brightly Colored to Stay in the Dark. Revealing of the Polychromy of the Lot Sarcophagus in the Catacomb of San Sebastiano in Rome. *Heritage* 3: 858-74.
- Carini, I. 1872. Annotazioni sul sarcofago rinvenuto a Siracusa. *Bullettino della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia* 5: 27-34.
- Cascianelli, D. 2023. Colori che non si vedono più. Note sull'uso della policromia come complemento dell'immagine, in F. Bisconti, M. Braconi, L. De Maria, M.D. Lo Faro, L. Spera (a cura di) *ἡ ἀμεινπος, ζήσασα χρηστῶς καὶ σεμνῶς. Scritti per Mariarita Sgarlata*: 137-50. Todi: Tau Editrice.
- Cavallari, F.S. 1872. Sul sarcofago ritrovato nelle catacombe di Siracusa nel giugno 1872. *Bullettino della Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia* 5: 22-7.
- De Angelis d'Ossat, M. 2002. Sarcofago colossale con scene di battaglia tra Romani e Barbari (cosiddetto Grande Ludovisi), in De Angelis D'Ossat M. (a cura di) *Scultura antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano*: 218-21. Roma: Electa.
- De Angelis d'Ossat, M. 2008 (2011), "È opera stupenda". Notizie intorno al ritrovamento del sarcofago Grande Ludovisi. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 55, 2: 577-92.
- De Lachenal, L. 1983. Sarcofago colossale con battaglia fra Romani e barbari. c.d. Grande Ludovisi (inv. n. 85784), in B. De Palma e L. De Lachenal (eds) *I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*: 56-67, n. 25. Roma: De Luca.
- Donati, F. 2014. Linee programmatiche per il riconoscimento e lo studio della policromia sulle urne etrusche e i sarcofagi romani, in P. Liverani e U. Santamaria (a cura di) *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*: 129-48, Roma: Quasar.
- Dresken-Weiland, J. 1998, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Ferrua, A. 1951. Tre sarcofagi importanti da S. Sebastiano. *Rivista di Archeologia Cristiana* 27: 7-33.
- Gabelmann, H. 1984. *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Garrucci, R. 1862, *Cimitero degli antichi ebrei scoperto recentemente in Vigna Randanini*, Roma.
- Helbig, W. 1969<sup>4</sup>. *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, dritten band, Die Staatlichen Sammlungen*. Museo Nazionale Romano (Thermenmuseum). Museo Nazionale di Villa Giulia, Tübingen: Wasmuth.

- Herzog, E. 1861. Le catacombe degli Ebrei in vigna Randanini. *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 5: 91-104.
- Köhler, U. 1863. Statua di Faustina Seniore. *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 35: 450-2.
- Iannaccone, R., S. Bracci, E. Cantisani e B. Mazzei 2015, An integrated multimethodological approach for characterizing the materials and pigments on a sarcophagus in St. Mark, Marcellian and Damasus catacombs. *Applied Physics A* 121, 3: 1235-42.
- Laurenzi, E. 2013. *La catacomba ebraica di Vigna Randanini*. Roma: Gangemi Editore.
- Lenzi, S. 2023. "Molte lumeggiature ravvivavano le ali". Notizie poco note di doratura e colori dimenticati su opere in marmo di età romana, in A. Santucci (a cura di) *Airpa IV. Pittura Luce Colore. Atti del IV Colloquio AIRPA, Urbino 17-19 Giugno 2021*: 191-6. Roma: Quasar.
- Liverani, P. 2014. Per una "Storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva, in P. Liverani e U. Santamaria (a cura di) *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*: 9-32. Roma: Quasar.
- Liverani, P., S. Bracci, R. Iannaccone, S. Lenzi, D. Magrini e B. Mazzei 2018. Colours in the dark: new research into catacombs, in S. Bracci, G. Giachi, P. Liverani, P. Pallecchi e F. Paolucci (eds) *Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture*: 110-21. Livorno: Sillabe.
- Mazzei, B. e S. Di Gaetano 2019. Il sarcofago di Lot in S. Sebastiano a Roma. Nuove osservazioni e spunti di riflessione scaturiti dal recente restauro. *Rivista di Archeologia Cristiana* 95: 35-74.
- Palma, B. 1983. I marmi Ludovisi. Storia della Collezione, I, 4, in A. Giuliano (a cura di) *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, Roma: De Luca.
- Petermann, R. 1975. Zur Restaurierung des Deckelreliefs vom ludovisischen Schlachtensarkophag. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 22: 218-20.
- Pietrogrande, A.L. 1932. Sarcofago policromo con rappresentazione bacchica, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* LX: 177-215.
- Pinder, E. 1863. Sala da bagno scoperta nella Villa Massimo, già Negroni. *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 35: 256-62.
- Reinsberg, C. 1995. Senatorensarkophage. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 102: 353-70.
- Reinsberg, C. 2006. *Vita Romana - Sarkophage*, Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Reuterswärd, P. 1960. *Studien zur Polychromie der Plastik: Griechenland und Rom*. Stockholm: Svenska bokforlaget, Bonniers.
- Rodenwaldt, G. 1929. Der große Schlachtsarkophag Ludovisi. Rom, Thermenmuseum (Nr. 8565 bis), in *Antike Denkmäler IV - Antike Kunstwerke. Herausgegeben zur Hundertjahrfeier der Archäologischen Instituts des Deutschen Reiches. Am 21. April 1929*: 61-68. Berlin: De Gruyter.
- Rutgers, L.V. 1988. Ein in situ erhaltenes Sarkophagfragment in der jüdischen Katakomba an der Via Appia. *Jewish Art* 14: 16-27.
- Sapelli, M. 1993. I sarcofagi del Museo Nazionale Romano. Considerazioni su contesti di provenienza e dati tecnici, in G. Koch (hrsg.) *Grabeskunst der römischen Kaiserzeit: 221-7*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Sapelli, M. 2002. La lastra policroma con scene cristologiche del Museo Nazionale Romano. Osservazioni su struttura e tecnica, in G. Koch (hrsg.), *Akten des Symposiums "Früchristliche Sarkophag", Marburg 30.6-4.7.1999*: 186-206. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Sargent, M.L. 2011. Recent Investigation of the Polychromy of a Metropolitan Roman Garland Sarcophagus, in J.S. Østergaard (ed.) *Tracking Colour, The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 3*: 14-34. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Sgarlata, M. 2014. Il sarcofago di Adelfia, in G. Lamagna e R. Amato (a cura di) *La rotonda di Adelfia. Testimonianze archeologiche dalla catacomba di S. Giovanni*: 14-9. Palermo: Regione siciliana.
- Sgarlata, M. 2019. La cultura figurativa in Sicilia tra vita pubblica e vita privata, in F. Bisconti, M. Braconi, M. Sgarlata (a cura di) *Arti minori e arti maggiori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*: 145-69. Todi: Tau Editrice.
- Sichtermann, H. und G. Koch 1983. *Römische Sarkophag. Handbuch der Archäologie*. München: C.H. Beck.
- Siotto, E. 2017. *La policromia sui sarcofagi romani. Catalogo e risultati scientifici*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Siotto, E. 2019. Identification of gilding techniques on Roman sarcophagi. *Journal of Cultural Heritage* 38: 186-94.
- Siotto, E. 2025. Polychromy on Roman Sarcophagi from Rome. Key aspects and foundations for future collaborations in provincial context, in M. Claveria and M. Trunk (eds) *Conditoria Provinciarum. Roman sarcophagi in the provinces*: 331-58. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

**Mosaici, pitture, marmi colorati**





# Considérations chromatiques : matériaux, rendus et effets de couleurs en mosaïque et peinture dans l'Antiquité tardive

Eric Morvillez

Laboratoire HISOMA, Lyon- UMR 5189  
Centre Jean Bérard, UAR 3133 CNRS - École française de Rome

## Abstract

Pour la période antique, la concordance entre les couleurs d'une salle n'est pas toujours facile à considérer, comme souvent nous manquent des parties du décor, en particulier parois et plafonds. Poursuivant les habitudes du haut Empire, l'Antiquité tardive a cultivé la richesse des coloris aussi bien dans les décors de sol que de parois et de plafonds, n'hésitant pas à vers la surcharge décorative. Pour évaluer les effets chromatiques entre le IV<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle, il convient tout d'abord de se rappeler que nous percevons souvent les couleurs atténuées par les effets du temps, de la restauration. Ainsi des nettoyages récents permettent d'avoir une meilleure idée de l'éclat réel des matériaux, notamment pour les mosaïques. En comparant avec les textes qui décrivent les impressions données par les décors luxueux, on se posera d'abord la question de l'équilibre des couleurs et les rapports entretenus entre les différentes parties du décor intérieur. Parmi les effets recherchés, on s'attachera plus particulièrement à celui de l'éclat de l'or qui a envahi progressivement les plafonds en bois, mais aussi les surfaces de mosaïque. Ce procédé décoratif coûteux a gagné progressivement en importance tant dans les décors profanes que religieux pour devenir un effet habituel pour faire briller de l'intérieur les édifices profanes cérémoniels comme les édifices religieux, pour les faire briller de l'intérieur.

For the Roman period, it is not always easy to determine the colour scheme of a room, as parts of the decorative elements are often missing, such as the walls or the ceilings. Continuing the traditions of the early Empire, late Antiquity cultivated rich colours in floor, wall and ceiling decorations, often searching a decorative excess. To assess the colour effects between the 4th and 6th centuries, we must first remember that we often perceive colours that have been dulled by the effects of time and restoration. Recent cleaning has given us a better idea of the true brightness of the materials, particularly in the case of mosaics. Comparing this with texts describing the impressions given by the luxurious decorated interiors, we must first consider the balance of colours and the relationships between the different parts of the interior decoration. Among the desired effects, we will focus in particular on the brilliance of gold, which gradually invaded the wooden ceilings, but also the mosaic surfaces. This expensive decoration gradually gained importance in both secular and religious building, becoming a common effect used to make their interior shine and resplendent.

**Key words:** Couleur, harmonie, décor, mosaïque, marbre, plafond, or, lumière, Antiquité tardive

Color, harmony, decor, mosaic, marble, ceiling, gold, light, Late Antiquity

## Introduction

Dans l'harmonie de la décoration d'une pièce ou d'un édifice, on sait combien les couleurs rentrent en résonnance. Longtemps, dans la tradition de décadence du 'Bas Empire', on a eu tendance à considérer qu'en avançant avec le temps, l'Antiquité se serait appauvrie en couleurs, dans la vie quotidienne, le rayonnement des richesses chromatiques étant réservé davantage au monde religieux ou impérial et se serait réfugié plus à l'intérieur qu'à l'extérieur. Pourtant, on sait par la variété des œuvres conservées, que le luxe de la polychromie des décors, tous matériaux confondus, n'a pas cessé.

Ma contribution se fixera sur deux questions successives.

Dans un premier temps on se demandera si on peut parler d'un équilibre des couleurs dans le décor, notamment entre le sol, les parois et le plafond dans l'Antiquité tardive ? A travers quelques ensembles décoratifs, on cherchera à comprendre la surcharge ornementale qui caractérise autant les édifices publics que privés entre les IV<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, mais qui trouve des racines anciennes dans le développement de la mosaïque figurée au sol dans le courant des second et troisième siècle, mais aussi de la surabondance, voire de l'abus du décor de marbre, réel ou imité, qui plonge ses racines profondes entre la fin de la République et le début de l'Empire (Dubois-Pellerin 2008). La question de savoir si les équipes de travail coordonnent sur le chantier leurs efforts sur l'ordonnancement de la couleur, n'est toujours pas tranchée, faute de sources autant que d'indices archéologiques. Tout au plus a-t-on fait des progrès sur le pourtour méditerranéen sur la conscience de la conservation et restauration longue des décors précieux dans l'Antiquité : certaines zones



Figure 1. Mosaïque du Calendrier rustique de Saint-Romain-en-Gal : détail de l'été avant et après restauration (cl. E. Morvillez).

étaient refaites, tandis que d'autres étaient entièrement remplacées.<sup>1</sup>

On retiendra, dans un second temps, une couleur particulièrement importante pour l'Antiquité tardive, tant dans les décors profanes que religieux, associé à la lumière : l'or. Dans l'inconscient collectif, l'envahissement du doré sur les plafonds, voûtes et cul de four est associé à la l'avènement progressif de la période byzantine où il culminerait. Mais cette arrivée de l'or est sans doute plus précoce. Comment le métal précieux en décor est-il décrit et sur quelles zones apparaît-il ? Est-ce le discours sur la lumière qui commande l'or ou son usage qui crée *de facto* la correspondance ?

Mes recherches sur les salles de réception de l'Antiquité tardive et sur le banquet m'ont amené à travailler sur le décor des salles d'apparat et à comparer les vestiges archéologiques conservés et les textes : compléments et

confirmations des sources, plus qu'un appui véritable.<sup>2</sup> Les textes, moins nombreux qu'il n'y paraît et ils sont moins strictement descriptifs et véritablement allusifs. Ils nous informent davantage sur les élévations que les sols, parents pauvres des sources, notamment la mosaïque qui pourtant se surpasse notamment dans le décor figuré. Le décor est davantage mentionné d'un point de vue sociologique, pour marquer une appartenance ou un niveau de vie, avec des répétitions qui touchent au stéréotype, notamment dans les satires sociales ou les homélies contre le luxe. J'avais commencé un premier inventaire dans les années 2000 pour une communication, suivie d'un bilan d'étape fait pour les séminaire de préparation du recueil de sources *Dire le Décor Antique*. Le volume, paru en 2024, sera notre fondement pour les sources utilisées en ce travail. J'en utiliserai à juste titre les traductions, sans prendre en compte toutes les occurrences, ici faute de place.<sup>3</sup>

Pour tenter d'éviter de plaquer nos propres habitudes visuelles, il me semble important de partir d'une définition du décor acceptée dans l'Antiquité tardive

<sup>1</sup> La question est particulièrement bien observable déjà dans le cas exceptionnel de Pompéi ou Herculaneum, entre les décors de la période samnite et de la mise en place de la colonie pompéienne, et les rénovations dues en particulier au tremblement de terre de 62/63. Les restaurations et conservation de décors anciens sur plusieurs générations sont nombreuses. Les exemples des fresques de 1er style de la maison du Faune ou de ses mosaïques conservées jusqu'en 79 indiquent bien que certains décors raffinés et précieux avaient une valeur particulière aux yeux des propriétaires. On peut l'illustrer par exemple à la villa d'Oplontis, dans la restauration de parois complètes dans le même style, par exemple dans la zone thermale (salle de la fresque d'Hercule au jardin des Hespérides). Dans de nombreux sites, on ne compte plus les mosaïques d'époques différentes conservées au même niveau, entre Haut Empire et Antiquité tardive et qui fonctionnent longtemps. Je citerai le cas d'une maison de Carthage, sur la colline de l'Odéon, la maison du Cryptoportique (cfr. Morvillez 2016 : 404-405).

<sup>2</sup> Cette communication reprend et développe à partir du corpus de *Dire le décor antique*, une ancienne communication que j'avais faite à l'Ecole Française de Rome en 2002, dans le cadre d'un séminaire organisé par H. Eristov, déjà dans le pré-projet de *Dire le décor antique* : « *Aurata laquearia : sur les descriptions des plafonds dans l'architecture domestique tardive* » (abrégé en DDA) ; et ma communication à Brest de 2014 dans le cadre des ateliers de préparation du livre. Je suis heureux, maintenant que DDA est paru, d'en donner à Elisabetta Neri pour ce colloque l'ultime synthèse. Pour alléger cet article, je renvoie enfin le lecteur au volume de DDA pour son abondante bibliographie, citée dans les notices des textes que je commente.

<sup>3</sup> Blanc et al. 2024. Pour volontairement alléger la bibliographie, nous renverrons directement au texte antique (en latin ou grec) du recueil et aux commentaires détaillés des passages, accompagné d'une très large bibliographie et d'un index.

et personne mieux qu'Isidore de Séville ne peut nous donner une explication dans ses étymologies (Isid. *Etym.* 19, 11, s.v. *venustas*)<sup>4</sup> :

*Venustas est quicquid illud ornamenti et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia et pretiosi marmoris crustae et colorum picturae.*

L'embellissement est tout ce que l'on apporte par surcroît aux édifices pour leur ornement et leur décoration, comme les caissons des plafonds rehaussés d'or, les placages de marbre précieux et les peintures avec leurs couleurs.

Il sera bien ici question du décor, de l'embellissement (*venustas*) et de beauté (*cultus*) qu'il génère. On s'attachera aussi aux rapports entre les différents matériaux, leurs couleurs et leur rendu combiné, à travers le fil conducteur de la lumière et de l'éclat ; le vocabulaire du brillant et du lumineux se répètent, en effet, dans nos sources du Haut Empire comme de l'Antiquité tardive.

Il faut enfin préciser que je m'en tiendrai ici au décor intérieur.

Il y a bien des passages de textes où des édifices resplendissent de l'extérieur : toiture ou façade. Mais il est clair que plus on avance dans le temps, plus la dorure et l'éclat du décor semble éclairer, de l'intérieur, les édifices.

Un bilan sur le discours sur les édifices chrétiens a été posé précédemment par G. Herbert de la Portbarré-Viard (2023), et plus récemment sur le vocabulaire de la mosaïque (Herbert de la Portbarré-Viard 2024), sans compter les travaux nombreux du volume *Architectures et décors fictifs antiques et médiévaux* (Robert and de la Port-Barré-Viard 2021).

Pour montrer la continuité entre Haut Empire et Antiquité tardive, je souhaite intégrer ici des citations d'auteurs précédents les IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles, pour montrer la continuité de goût et les particularités de l'Antiquité tardive. Enfin, en citant la conclusion suggestive d'un article de Michel Perrin, je voudrais rappeler que la perception et la description des couleurs fonctionne différemment de la nôtre : 'dans l'Antiquité classique et tardive, et le Haut-Moyen Age, les catégories qui priment sont celles de brillant/terne ou délavé, de belles couleurs (riche, saturée), de matière. Naturellement, l'aspect affectif, sociologique, historique, économique... prime sur les aspects que nous privilégions' (Perrin 2001).

## Percevoir les couleurs antiques aujourd'hui : restaurations et lacunes

Avant de commencer à discuter des effets produits par les couleurs du décor dans l'Antiquité, il me semble essentiel de souligner combien notre perception des couleurs antiques est aujourd'hui déformée. Elle est fortement tributaire de l'état de conservation des décors, non seulement au moment de leur découverte, avec les traces des dégradations inévitables, mais aussi les restaurations et leurs parties, ou encore les changements de teinte dues à des procédés de restauration vieillissés. Les couleurs, en dehors de quelques matériaux très résistants comme les marbres, sont souvent « fatigués » par l'usure inévitable du temps, comme le verre qui peut avoir perdu sa couleur d'origine, mais aussi en raison de l'effet l'exposition depuis la découverte, *in situ* et même dans les musées (encrassement par la cire pour les mosaïques ou produits de restauration ayant mal vieillis par exemple). C'est sans doute un peu simple de le dire, mais il faut être conscient qu'au moment de leur création, les ensembles décoratifs étaient nettement plus colorés, vifs et brillants que ce que nous percevons aujourd'hui. Par ailleurs, non seulement les décors des salles sont pratiquement tout le temps incomplets, notamment pour les parties hautes et les plafonds, mais en plus il nous manque les couleurs apportées par les tissus d'ameublement, tentures, tapisseries, sans compter les revêtements souvent splendides des meubles et leurs accessoires, comme les couvertures de lits et les coussins.

Pour les mosaïques, qui souvent constitue le seul élément disponible, se pose le problème de la perception actuelle des matériaux, de leur altération avec le temps et du rendu ensuite des restaurations.<sup>5</sup> Je parlerai ici des pavements de sol, mais ces remarques s'appliquent aussi aux revêtements des voûtes, où la pâte de verre a de plus en plus de place. Je me permettrai de prendre un exemple de l'époque impériale, que j'ai pu observer récemment de près, celui de la mosaïque du Calendrier rustique de Saint-Romain-en Gal (fin II<sup>e</sup>/ début du III<sup>e</sup> siècle) qui vient d'être restaurée (Figure 1a, b). La restauration récente a rendu tout son éclat polychrome à un pavement qu'on voyait plutôt autrefois à travers des lunettes déformantes : il semblait réalisé dans une gamme chromatique assez sourde, beige ou brune et plutôt foncée. La perception pour ce pavement, comme pour beaucoup, était faussée par le fait que ces mosaïques ont tellement été cirées que le décor en était jauni : les fonds blancs ressortaient beaucoup plus au moment de leur pose et rendaient bien lisible le rinceau

<sup>4</sup> Blanc et al. 2024: 1158, Isid-4 : s.v. *Venustas*; *Venustas* et *decor* traduisent *eurythmia* en grec (cfr. Rodríguez-Pantoja 1995: *passim*).

<sup>5</sup> Je remercie chaleureusement Evelyne Chantreaux pour les documents fournis et son aide pour sérier les différents problèmes qu'elle connaît très bien, en raison de sa longue pratique et expérience de la restauration des pavements.



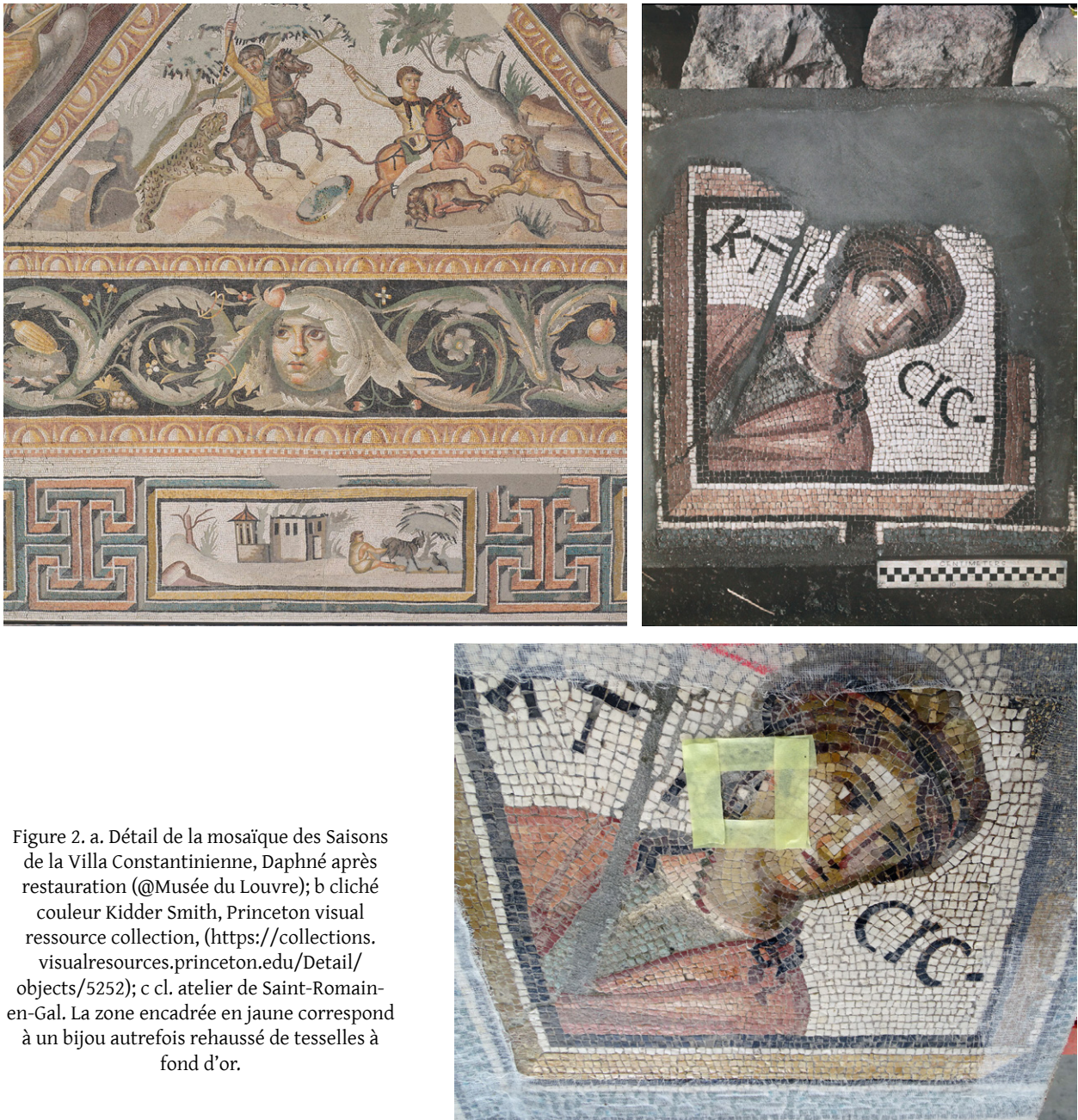


Figure 2. a. Détail de la mosaïque des Saisons de la Villa Constantinienne, Daphné après restauration (@Musée du Louvre); b cliché couleur Kidder Smith, Princeton visual resource collection, (<https://collections.visualresources.princeton.edu/Detail/objects/5252>); c cl. atelier de Saint-Romain-en-Gal. La zone encadrée en jaune correspond à un bijou autrefois rehaussé de tesselles à fond d'or.

et les scènes figurées. On le ressent très nettement aussi pour la mosaïque d'Antioche du Louvre, récemment restaurée, de la Villa Constantinienne, datable dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle (Giroire 2020; Chantariaux *et al.* sous presse). Outre le fond clair obscurci par l'encrassement, on note que les tesselles, y compris les pâtes de verre, étaient devenues ternes. Les fonds noirs en opposition ressortent désormais, comme les reflets imitant le doré des encadrements de baguettes, qui pourrait évoquer les caissons d'un plafond. De plus, la restauration a mis en évidence la trace de couleurs supplémentaires en pâte de verre, ternies ou perdues, mais surtout a révélé l'emploi de tesselles à fond d'or, dont la pellicule dorée s'est perdue, mais qu'on a pu observer au moment de la restauration. Certains

bijoux, harnachement et détails du costume étaient donc rehaussés d'or (Chantariaux sous presse). La trame d'encadrement des panneaux, maintenant nettoyée, rend bien l'imitation des caissons d'un plafond à décor de stuc, avec des reflets dorés (Figure 2a).

Enfin parfois des matériaux de restauration peuvent altérer sans le vouloir l'impression que rendait un pavement. Je prendrai un exemple de Vienne, la mosaïque dite des masques, une des premières restaurées dans l'histoire de l'atelier viennois : l'enduit rose fait ressortir artificiellement les tesselles roses employées dans la composition et renforce la tonalité générale un peu trop « molle » et adoucie. Pour ses mortiers de complément, l'atelier de Saint-Romain-





Figure 3. Mosaïque de la maison au pavement rouge (Daphné) (cl. E. Chantriaux).

en-Gal s'applique désormais à choisir des valeurs plus neutres, plus éloigné du rose, qui avait été choisi en rapport avec les nuances du béton de tuileau.

Pour évaluer la valeur chromatique des pavements, il est enfin difficile de faire la part des choses entre les tesselles d'origine en pâte de verre et celles restaurées. Certaines ont pu virer de couleur (par réaction chimique, ou par exemple lors d'incendie). Des cubes endommagés ont pu être remplacés, dans les restaurations modernes, par des couleurs plus voyantes et des tesselles à fond d'or (vues lors de la fouille), comme dans la mosaïque d'Orphée trouvée à Vienne, où les cubes rapportés lors de la restauration du début du XX<sup>e</sup> siècle ressortent peut-être excessivement aujourd'hui.<sup>6</sup> On citera encore le cas d'Antioche, où la comparaison entre les photographies de l'époque des fouilles, notamment en couleur du photographe Kinder Smith,<sup>7</sup> et aujourd'hui laisse planer un doute sur certaines restaurations (par exemple les bleus dans la mosaïque des Bateaux des Pyschés). Pour la mosaïque des Saisons d'Antioche (Figure 2b, c), les photographies couleurs indiquent des tesselles de verre dont la

surface comme la couleur sont largement dégradés : notre appréciation contemporaine s'en trouve donc faussée. Pour les effets de couleur enfin, on pourra ajouter que dans les mosaïques pariétales, les tesselles à fond d'argent étaient aussi bien employées et sont aujourd'hui complètement oxydées : elles rendent sombre et terne certaines compositions où or et argent rivalisaient de concert.<sup>8</sup>

Faute de conservation, nous oublions cependant souvent de tenir compte des plafonds, à la fresque ou en bois, à caissons (*lacunaria*), qui avaient une présence forte. Dans les sources, on le verra plus loin pour l'Antiquité tardive, dominent les descriptions des plafonds. Les yeux en effet sont aussi fréquemment attirés vers la splendeur de leur décor – signe par excellence de raffinement, de richesse –, seulement ensuite par les parois, tandis que les sols recueillent beaucoup moins d'appréciations, voire sont oubliés dans les descriptions.

#### *Codes chromatiques des sols : du noir/blanc aux fonds colorés et/ou lumineux*

Ces limites épistémologiques sont donc à considérer dans l'évaluation de la notion de contraste entre fond et figures et dans la notion des renvois chromatiques que nous allons explorer rapidement sur les mosaïques de sol.

Le Haut Empire, dès le I<sup>er</sup> siècle, avait joué sur des oppositions de couleurs fortes entre pavements et décors pariétaux, comme on a pu le voir dès la fin de la République, pour des ensembles du II<sup>e</sup> style, par exemple, où les pavements, bien que raffinés et parfois rehaussés d'ornement, cède la place à la fresque, qui joue sur la chaleur des couleurs et les effets de perspective et de profondeur (exemples bien connus de la villa des Mystères ou d'Oplontis pour ne citer que deux fameux exemples).

Dans la première moitié du I<sup>er</sup> siècle, des mosaïques géométriques à fonds unis, blancs ou noir, sans renoncer à leur caractère très raffiné dans la pose des tesselles par exemple, s'effacent relativement au profit des couleurs plus riches répandues sur les murs. Pour l'époque impériale, les exemples de pavement ne manquent pas de fond de couleur éclatants, très riche à la fois par la profondeur de la couleur employée (le bleu, le rouge vif, le vert) et le contraste qui en résulte. On citera par exemple la mosaïque justement dite du « Red pavement » d'Antioche (Figure 3) ou de la maison des Quatre Saisons du même site, où le fond bleu profond de la célèbre mosaïque cosmologique

<sup>6</sup> Les tesselles de pâte de verre oranges, jaunes et vertes ont tendance à s'altérer en jaunissant, devenant en même temps pulvérulentes.

<sup>7</sup> Cfr. les archives de Princeton en ligne : (<https://collections.visualresources.princeton.edu/Detail/objects/5252>).

<sup>8</sup> Ces tesselles à fond d'argent, plus rarement documentées, furent ainsi repérées dans les restaurations de la coupole de Saint-Georges à Thessalonique.



Figure 4. Mosaïque cosmologique de Mérida avant et après la restauration (cl. E. Morvillez).

de Mérida, sur lequel les personnages se détachent, rehaussés de détails en tesselles dorées (Figure 4a, b). Ou encore le pavement de la maison des Bateaux des Psychés pour la dominante bleu (Daphné) ou encore, la mosaïque de Lycurgue de Sainte-Colombe, au musée de Saint-Romain-en Gal qui étonne par son large fond vert, rare en mosaïque, sur lequel les rinceaux de vignes ressortent, en prenant des reflets presque dorés. Dans d'autres pavements luxueux, des fonds jaune éclatant annoncent déjà la passion de l'or en larges surface, comme la mosaïque aux oiseaux autour d'un canthare du Louvre (Figure 5) ou encore de la table servie de Daphné (musée d'Antakya). Il ne faut pas enfin sous-estimer les effets des blancs, majoritaires, avec toutes

leurs nuances de crème et beige qui servaient le plus couramment à faire ressortir les motifs, imitant parfois les trames des tissus, comme les fonds de semis de roses (blanc cassé du fond de la mosaïque du Phénix de Daphné – musée du Louvre – Figure 6) par exemple. Au II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècle, dans la vallée du Rhône, les matériaux à disposition peuvent ainsi donner l'impression de valeurs froides, répandues dans les bordures et motifs géométriques notamment des tresses, mais qui sont en fait réchauffées par les coloris plus riches et chauds des scènes figurées.

Il serait ici trop long et difficile d'évoquer chronologiquement les tendances de gammes selon





Figure 5. Mosaïque du canthare et des oiseaux – Antioche – Musée du Louvre, département des antiquités grecques étrusques et romaines, Ma 3461 (téléchargé sur site musée du Louvre).



Figure 6. Mosaïque du Phénix – Daphné – après restauration – (@Musée du Louvre).

les provinces de l'Empire, tributaires en priorité des matériaux disponibles, mais aussi sans aucun doute des budgets mis à disposition par les commanditaires. Ainsi par exemple, sur certains sites d'Aquitaine les mosaïques tardives se caractérisent par des gammes de couleurs chaudes où le rouge, le jaune et l'orangé, dans toutes leur gammes, dominent (villa de Plassac), comme dans la tête d'Océan de Maubourguet (Balmelle and Doussau 1982). A Saint-Emilion (Gironde) à la villa du Palat, si le bassin éclate des couleurs des poissons utilisant les marbres locaux bleutés sur fond blanc (Figure 7a), les salles de la villa présentent des gammes plus chaudes où les tesselles de céramique rouge et ocre abondent, tandis que le cratère qui orne le centre d'une chambre ressort sur un fond noir (Figure 7b). A Séviac, certaines compositions jouent sur d'autres gammes vives du vert des feuilles et des arbres, avec des fruits à dominante jaune, le tout ressortant sur des fonds blanc clairs (Figure 8).

#### **Peut-on parler d'un équilibre des couleurs dans le décor, notamment entre le sol, les parois et le plafond dans l'Antiquité tardive ?**

Pour bien évaluer la situation dans l'Antiquité tardive, il faut remonter à l'époque impériale, où déjà les principes de décors et d'emploi des matériaux ont été codifiés. Dès la fin de la République, les styles notamment picturaux – que l'on a pu même codifier pour le 1<sup>er</sup> siècle avant et après – ont imposé leur mode, avec des périodes de forte charge décorative aux murs et des phases d'allègement des parois où les décors de sol reprennent





Figure 7. Villa du Palat- Saint-Emilion, détail de la mosaïque du bassin de la salle de réception et de l'une des pièces, mosaïque au cratère (cliché M. P. Raynaud).





Figure 8. Séviac, la mosaïque dite aux arbres (cl . E. Morvillez).

une l'emprise visuelle et portent un discours, parfois figuré. L'époque impériale se caractérise déjà comme une période de surenchère décorative intérieure, où le marbre domine de plus en plus, aux murs comme aux sols. De rares textes véritablement descriptifs tentent de rendre l'effet produit par les décor intérieurs. Qu'en est-il de l'Antiquité tardive ? Comment la couleur se répartit dans les différentes zones du décor ? Quels effets produisent-elles ?

La perception des couleurs dans le décor antique reste largement tributaire de notre connaissance fragmentaire des ensembles décoratifs. D'une part, ce sont essentiellement les revêtements de sol qui nous sont le mieux parvenus. D'autre part, la connaissance des décors de fresques et de placage et *a fortiori* des plafonds reste beaucoup plus lacunaires. Souvent, les espaces n'ont pas été étudiés ensemble et l'appréciation actuelle souffre de la séparation des études par type de matériaux. Les sources antiques, quant à elles, nous donnent certaines indications, mais ne s'arrêtent que rarement sur des jugements esthétiques détaillés. Or il est clair que l'équilibre entre les zones figurées et colorées de l'Antiquité ne répond pas exactement à nos critères modernes actuels d'équilibre tant sur le plan de la charge décorative que de la complémentarité des couleurs. Séparément, les différentes parties du décor impressionnent par leur qualité aussi bien technique que chromatique. Mais rassemblées, elles semblent se combattre, voir difficilement fonctionner ensemble. Encore faut-il préciser que l'on a souvent du mal à cerner la chronologie relative des décors de sol et de

mur, et donc à déterminer des ensembles décoratifs choisis conjointement. Si l'on prend le cas célèbre de la villa de Piazza Armerina, où la chronologie des phases de décor, autant de sol que de mur, reste incertaine, on est admiratif de la variété du programme décoratif mis en œuvre au sol, et de l'importance des scènes figurées qui demandent de l'attention de la part de l'observateur et culmine avec la mosaïque de la Grande chasse, véritable frise monumentale.<sup>9</sup> En témoigne la majorité des salles de réception de la villa : salon d'Arion, salle de la petite Chasse, salon d'Orphée ou triconque ont choisi de marquer par leur décor de sol très riche et significatif. Les décors figurés des sols ne semblent pas, autant qu'on le sache, concurrencés par des images sur les murs. Cependant, les fresques, maintenant mieux publiées, rentrent largement en compétition avec certains sols en mosaïque. Une majorité des compositions renvoient à des imitations d'opus sectile polychromes (Figure 9a). Si les gammes chromatiques s'harmonisent relativement bien avec les sols. Les faux marbres à décor géométriques prédominent, mais les motifs figurés sont loin d'être absents et de s'effacer par rapport aux images prenantes des sols. D'où un aspect général surchargé. De plus, l'état aujourd'hui très effacé des peintures rend difficile la perception réelle des effets de couleurs produits, que l'image de synthèse tend à rendre, quant à elle, encore un peu caricaturale. S'il est clair à Piazza Armerina que le discours des images au sol l'emporte sur celui des

<sup>9</sup> On renvoie aux synthèses récentes sur le complexe Steger 2017 avec bibliographie et Pensabene, Barresi 2019.





Figure 9. Piazza Armerina, a. peinture qui imite l'opus sectile; b. portique en sigma (40 b) devant le salon d'Arion, peinture murale (d'après Cantamessa G., I. Cremona 2013, fig. 182).

murs, plus stéréotypé, il reste que dans de nombreux espaces, les motifs figurés des fresques rivalisaient avec d'autres sujets en mosaïque (personnages dansant, enfants, images de jardin). Par exemple, dans certaines chambres, les figures de ménades ou danseuses sont très présentes. Dans le portique en sigma devant le « salon d'Arion », les enfants occupés à jouer, traité en grande format, imposent leur présence aux yeux de l'observateur, comme celui du décor de jardin situé de chaque côté de la fontaine plaquée de marbre qui orne le fond de la cour du portique (Figure 9b).

La même impression se retrouve dans les sites où l'on peut mettre en rapport sol et murs. Ainsi, dans la spectaculaire salle triconque de la villa de Noheda, la profusion décorative exceptionnelle tend à la surcharge (Valero Tévar, Gutiérrez García-M. and Rodà de Llanza 2012; Schibille *et al.* 2020). Le décor figuré en mosaïque richement polychrome, rehaussé même de quelques tesselles dorées, devait captiver l'attention des invités. Mais les rares restes de décor de stuc et d'opus sectile pariétal semble bien indiquer une profusion ornementale aussi aux parois où la gamme



Figure 10. Villa de Noheda, placages de marbre polychrome in situ dans le triconque (d'après Valero Tévar, Gutiérrez García-M. et Rodà de Llanza 2012, fig. 10).

des couleurs vient en compétition avec celle déjà très riche du sol (Figure 10). Comme il ressort des textes autant du Haut Empire que l'Antiquité tardive qui décrivent les pavements, c'est bien la surabondance et le luxe des matériaux qui est avant tout recherché. On le voit aussi par la multiplication des motifs tant en mosaïque qu'en opus sectile dans une même pièce, dans une volonté de virtuosité un peu tapageuse. Sans doute que l'équilibre esthétique en pâtit. Cette surenchère qui semble l'emporter dans l'Antiquité tardive, se retrouve autant dans les bâtiments publics que les églises ou les édifices privés. Cette critique de l'ostentation fut d'ailleurs largement reprise aux moralistes au Haut Empire, et se retrouve encore chez les historiens tardifs et naturellement chez les pères de l'Eglise, pour des questions d'éthique chrétienne. Le paroxysme de cette profusion coloristique est sans doute atteint dans les grands décors intégraux d'opus sectile des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles, saturés de couleurs. On citera la basilique de Junius Bassus ou le célèbre édifice de la Porta Marina ou encore les opus sectile raffinés du baptistère du Latran ou ceux de Ravenne qui rivalisent en partie basse avec le scintillement des mosaïques des zones hautes et de la coupole. C'est cette volonté de multiplier les placages de marbre et les teintes qu'on retrouve dans les derniers décors découverts à Rome de la *domus* Via del Tritone- Via Due Macelli, entre le Quirinal et le Pincio, à l'occasion de la réalisation du complexe commercial

*Rinascente* (Saviane 2017). Ils sont encore plus riches que ceux, déjà très ostentatoires, des *domus* d'Ostie, comme ceux de la maison d'Amour et Psyché ou du nymphée pour ne citer que deux exemples.

Cette obsession de la couleur vive et du décor contrasté se retrouve dans l'emploi de techniques raffinées plus coûteuses, comme l'opus sectile de verre dont on connaît de plus en plus d'exemples, même s'ils sont majoritairement fragmentaires.<sup>10</sup> Je citerai l'emblématique décor de Kenchreai pour les murs (Figure 11), mais aussi la marqueterie complexe au sol du motif d'opus sectile incrusté au sol devant le *stibadium* découvert dans la salle de réception de la villa de Faragola (Pouilles) (Figure 12). L'emploi significatif de la nacre, à l'éclat particulier, se retrouve aussi dans les sectile muraux comme ceux de la basilique de Junius Bassus (dans le panneau d'Hylas et les nymphes par exemple) qui utilise aussi des éléments dorés (vêtement du consul sur son char),<sup>11</sup> et se poursuit tard au VI<sup>e</sup> siècle, comme dans les panneaux contrastés de la basilique de Poreč, associés avec des éléments de verre orange vif ou turquoise (Figure 13). En Orient, la technique du champlevé doit aussi être signalée comme technique utilisant les effets de contraste pour

<sup>10</sup> Gasparini 2022 en dernier lieu.

<sup>11</sup> Voir dans ce volume la contribution de A. Patera et S. Tosi.





Figure 11. Kenchreai, opus sectile de verre, détail d'un angle de panneau, état actuel (cliché E. Morvillez).



Figure 12. Opus sectile au sol de la salle de réception principale de la villa de Faragola, état au moment de la découverte et restitution (d'après Volpe 2006, fig. 11 et 12).





Figure 13. Opus sectile des parois de l'abside de la basilique de Poreč (Croatie), avec incrustations de nacre.

souligner certaines zones du décor (colonnes, zone médiane sur les murs). On la retrouve employée dans de grands édifices religieux chrétiens, pour des frises architectoniques mais aussi pour du mobilier liturgique ou encore des décors profanes. Pour réaliser les motifs, les fonds bûché formant des cavités étaient remplis de mastics de couleur aujourd'hui perdus, tandis que les bordure faisaient contraste : on citera par exemple ceux découverts au martyrium de Séleucie de Pierie.<sup>12</sup> A Constantinople notamment, on connaît aussi pour les V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, dans des édifices extrêmement luxueux, des colonnes incrustées de pierres précieuses, comme celles de Saint-Polyeucte conservées au musée archéologique d'Istanbul. Il s'agit de fût de colonnes ornées de motifs géométriques, creusés dans le marbre et ensuite incrustés d'agate, d'améthiste et d'agate, tandis que la nacre était aussi mise à contribution (martyrion de Sainte Euphémie - VI<sup>e</sup> siècle).

<sup>12</sup> On rappellera aussi l'étude de deux panneaux conservés au Louvre ont un chapiteau de pilastre Ma 3679 – (le trône vide gardé par les anges) étudié autrefois par C. Metzger (Metzger 1980).

On aboutit donc à un résultat surchargé, où les différentes méthodes de décor entrent en résonnance, ou même en rivalité, où la prouesse technique joue un rôle supplémentaire dans la surenchère de décor. La couleur compte alors plus sur les contrastes individuels des matières, les effets de contraste, tandis que les ensembles, eux devaient un peu noyer l'observateur dans un chatoiement de bigarrures (la *varietas* en latin, la *poikilia* en grec que l'on retrouve dans de nombreuses sources)<sup>13</sup> et à la fin des tonalités assez chaudes. Ainsi Grégoire de Naziance – le pieux théologien si critique contre les excès du luxe – définit parfaitement dans un poème les effets d'une maison de son temps au décor luxueux (Blanc *et al.* 2024: 774-775, GrNaz-4).

'Tu veux une demeure immense,  
au plafond doré, les artifices  
de la peinture et de la mosaïque  
presque doués de mouvement;  
l'éclat d'un placage délicat  
aux couleurs contrastées et multiples'

Dans les *Carmina moralia*,<sup>14</sup> il insiste sur l'accumulation des matériaux chez les gens fortunés et l'effet contrasté de la couleur pourpre, couleur signe par excellence de pouvoir et de richesse :

L'or, les pierres, les broderies du vêtement, les teintes  
du peintre et de la pourpre aux couleurs contrastées,  
des murs, des plafonds et de la mosaïque étendue  
sur le sol

Dans le décor, les éléments sculptés vont être, comme l'étaient déjà au Haut Empire les stucs, les marbres ou les bois dorés à la feuille d'or. Ainsi dans une lettre à Demetrias, Jérôme ne fait-il pas la leçon sur les excès de décor de son temps dans les églises mêmes. L'or est associé à l'argent, sur le mobilier comme sur les parties sculptées et les portes (*Epist. à Demetrias*; Blanc *et al.* 2024: 821-822, Hier-3DA):

À d'autres de construire des églises, d'en revêtir les parois de plaques de marbre, qu'ils y transportent des colonnes monolithes et dorent des chapiteaux, bien sensibles à leurs coûteux ornement ; qu'ils rehaussent d'ivoire et d'argent les vantaux des portes, et de pierres précieuses les autels d'or ou dorés à la feuille d'or – je ne le condamne pas, je ne m'y oppose pas [...]

<sup>13</sup> Voir dans ce volume la contribution de G. Agosti.

<sup>14</sup> Blanc *et al.* 2024 : 772, GrNaz-1. La couleur pourpre renvoie ici à celle de la teinture (*antichroos porphyra*), aux nuances nombreuses allant du violet, au rouge brun, et même à l'orangé.



Figure 14. Coupole en mosaïque du baptistère de Naples  
(cl. E. Morvillez).

De même pour la sphère domestique, Jean Chrysostome, dans une homélie stigmatisant une fois de plus le luxe des riches, nous donne des indications sur le décor traditionnellement recherché, ou le brillant de l'or, tient une place capitale des plafonds aux meubles, jusque sur les chapiteaux des colonnes.<sup>15</sup> L'ensemble du décor s'harmonise même avec le costume doré des eunuques :

Ce n'est pas de sa gloire à lui qu'il parle, c'est de la gloire de sa maison. En effet, lorsque vous entrez dans la maison d'un riche, et que vous voyez là des colonnes d'une admirable beauté, des chapiteaux dorées, les murs incrustés de marbre, les aqueducs et les fontaines, les magnifiques promenades, les arbres balancés par le souffle du vent, partout des mosaïques, la troupe des eunuques chamarrés d'or, des serviteurs sans nombre, le sol couvert de tapis, la table et les lits où l'or brille de toute part, c'est la gloire de la maison et non la gloire de l'homme. [...] Toute cette splendeur est celle de la maison ; c'est le mur qui possède des marbres. Qu'est-ce que cela fait à celui que le mur abrite ? Qu'importe d'habiter sous des plafonds dorés ?

<sup>15</sup> Blanc *et al.* 2024: 831-832, Chrys-13 (légèrement modifié par rapport à la traduction).

Les chapiteaux des colonnes brillent également de l'éclat de l'or [...].

### La recherche toujours plus grande des effets de l'or

#### *Effet de concordances*

Avec la surabondance du marbre, l'autre élément récurrent autant dans le monde profane que religieux reste l'or.<sup>16</sup> Le goût pour les rehauts à la feuille n'est pas nouveau et déjà la fin de la République et le premier siècle en font écho.<sup>17</sup> Ce qu'on peut remarquer, c'est que rapidement, on recherche une concordance entre les surfaces revêtues, pour réaliser des nuances subtiles dans la décoration. Déjà Sénèque, qui revient souvent sur le luxe privé dans ses comparaisons philosophiques, détaille les agencements du décor raffiné, avec l'emploi du verbe *fulgere* pour briller qui reste l'un des plus employés.<sup>18</sup> il faut une concordance de brillant entre sol et plafond (Sen. Ep. 114,9).

Ensuite c'est à l'habitation même que vont tous les soins. On veut qu'elle s'étende aux dimensions d'une demeure de campagne ; on veut que ses murs resplendissent de marbres importés d'au-delà des mers ; on veut des plafonds nuancés d'or (*tecta varientur auro*) ; on veut qu'il y ait correspondance entre l'éclat des pavements et celui des caissons (*ut tecta varientur auro, ut lacunaribus pavementorum respondeat nitor*).<sup>19</sup>

Les nombreux textes de l'Antiquité tardive décrivant le luxe des salles insistent sur la dorure des plafonds. On citera ainsi Grégoire de Nysse au IV<sup>e</sup> siècle qui montre combien le principe des plafonds à caissons sculptés triomphe encore. Ici la métaphore de l'arbre qui fait reverdir ses branches, indique aussi la présence fréquente des motifs décoratifs végétaux et des rinceaux peuplés d'oiseaux : une légèreté et un raffinement recherchés qui prédominent (Blanc *et al.* 2024: 784, surtout 785-786, GrNyss-1) :

<sup>16</sup> Sur l'apparition des tesselles à fond d'or et leur place dans le décor, cfr. en particulier Neri 2016.

<sup>17</sup> Cic. de Leg 2, 2, (*les villas magnifiques au pavé de marbre et au plafonds richement décorés - pavimenta marmorea et laqueata tecta*) ; Sénèque (Ep. 90) voit dans la naissance du plafond travaillé sonne la fin de la simplicité. On pensera aussi à la description du palais de Cléopâtre dans la Pharsale de Lucain, où les plafonds sont recouverts de lames d'or : 'les voûtes étaient lambrissées de richesses : d'épaisses lames d'or cachaient les pièces de bois ; les marbres, mais non pas découpés en placages superficiels, faisaient briller la demeure' (Lucan. Phars. 10, 112-113).

<sup>18</sup> Avec *nitere*.

<sup>19</sup> Chez Flavius Josèphe (Jos. Hist. 5.5.1), on retrouve les mêmes composantes dans le décor avec l'importance de l'or brillant que vient ici concurrencer l'argent – dont le rôle aussi devrait être revu : 'Tes pavements resplendissants de marbre, tes murs resplendissants de marbre, tes faites brillaient de marbre précieux, tes portes étincelantes d'or, d'autres renvoyant l'éclat de l'argent'.





Figure 15. Mosaïque d'une des voûtes du pourtour de la rotonde de Saint-Georges, Thessalonique (cl. E.Morvillez).

Et que dire des raffinements apportés aux plafonds ! Les pièces de bois issues des arbres, se transformait grâce aux artifices de la technique, paraissent être à nouveau des arbres dont naissent, dans les parties creusées, des rameaux, des feuilles et des fruits. Je passe sous silence l'or étendu en voiles fins et vaporeux, qui les rehausse partout de sa couleur pour tourner vers lui la convoitise des yeux.<sup>20</sup>

### **Reflets, clarté, symboles**

A la dorure des salles répond l'idée de lumière brillante, de clarté, associée d'ailleurs à celle du marbre, en raison de son poli réfléchissant (Les pieds profitent voluptueusement de l'éclat des marbres).

L'effet produit dépend aussi de l'éclairage, et de la nature de la lumière qui pénètre l'espace. Ainsi Sénèque encore nuance en rappelant combien un plafond peut changer, parle de 'un plafond qui jette, suivant qu'il fait nuit ou qu'il fait jour, un éclat différent' (Sen. *Ben.* 4.6.2. Blanc *et al.* 2024).

Cependant, selon la manière dont la salle est décorée, l'or prend une valeur chromatique différente de celle que nous imaginons aujourd'hui. Lucien au II<sup>e</sup> siècle présente ainsi l'attrait et l'ambiance esthétique d'un *auditorium* comportant des décors lumineux et variés, qui invite l'orateur à y prendre la parole :

A la vue d'une salle d'une taille si grande, d'une beauté extrême, d'une clarté si lumineuse, resplendissante d'ors, chatoyante de peintures, on n'aurait pas envie d'y prononcer des discours ?.<sup>21</sup>

L'effet produit par l'or n'est cependant pas ici celui qu'on imaginerait selon nos critères actuels : il apporte l'apaisement. Au lieu de l'éclat du jaune et l'éblouissement, c'est celui du rouge que Lucien souligne, tant il est vrai aussi que l'or peut avoir aussi différents éclats et nuances (Lucian. *Dom* 8) :

Et l'on peut voir qu'ici non plus l'or n'est pas sans effet ni répandu avec le reste de la décoration pour le seul agrément : il fait luire une sorte d'éclat plaisant et colore de rouge toute la salle. Car lorsque la lumière, en tombant, touche l'or

<sup>20</sup> In Greg. Nyss. *In Eccl. hom.* 3, 4, il continue ensuite avec l'ivoire des portes.

<sup>21</sup> Lucian. *Dom.* 1; Blanc *et al.* 2024: 515-516, Luc-3. Dans cet *auditorium* ou odéon, la lumière naturelle est donnée généreusement par des fenêtres.





Figure 16. Coupole du baptistère néonien, (d'après Poeschke 2009, pl. 38, p. 128).

et se même à lui, ils lancent ensemble une sorte d'éclair et font doucement briller la pureté de la couleur rouge

Habituellement, il est plutôt synonyme d'éclat brillant et aveuglant. Une remarque détournée d'Isidore de Séville nous l'indique bien :

[...] les architectes les plus experts pensent qu'on ne doit mettre dans les bibliothèques ni plafonds à caissons dorés ni pavements autre qu'en marbre de Carystos, parce que l'éclat de l'or affaiblit les yeux et que le vert du marbre de Carystos les repose.<sup>22</sup>

Matière évoquant le pouvoir celeste et la puissance, l'or prend de plus en plus dans l'Antiquité tardive une valeur symbolique : il est abondamment utilisé pour le décor des plafonds des églises les plus prestigieuses, notamment les fonds des culs de four des absides en mosaïque, des plafonds à caissons en bois dorés, comme on le verra plus loin, aussi dans les palais impériaux. Parmi d'autres sources, on le note chez Prudence pour évoquer les deux grandes basiliques de pèlerinage de Rome. Pour l'église de Saint-Pierre de Rome (Prudence : Blanc *et al.* 2024: 843-844, Prud-5) :

La rive droite [du Tibre] possède Pierre, accueilli sous un toit doré dans la blancheur des oliviers et le murmure du fleuve.

Et pour Saint-Paul-hors-les-murs de Rome :

Il [le *princeps bonus*] a plaqué des feuilles d'or sur les poutres, afin qu'à l'intérieur, toute la lumière fût dorée, comme celle de l'astre au moment de l'aurore. Sous les caissons fauves du plafond, il a également placé des colonnes en pierre de Paros, qu'il a disposées sur quatre rangées. Puis il a fait courir sur les arcs en plein cintre à la diaprure de verre magnifique, c'est ainsi que les prairies sont émaillées de fleurs printanières.

Encore au V<sup>e</sup> siècle Sidoine Apollinaire souligne, dans une de ses lettres, la splendeur intérieure, la brillance de la cathédrale de Lyon (Sidon. Apoll. Ep. 2.10, 469. Blanc *et al.* 2024: 974-975, Sid-10) :

À l'intérieur la lumière scintille  
et le soleil est si bien attiré vers le plafond à caissons  
couvert de feuilles d'or  
qu'il musarde sur le métal fauve dont il partage la couleur.

Le marbre, qui se moire d'une variété d'éclats, court le long de la voûte, du sol, des fenêtres.

<sup>22</sup> Isid. Orig. 6, 11, 2. Blanc *et al.* 2024, Isid-1. La couleur verte était considérée comme apaisante – cfr. Sénèque (voir Trinquier 2002).

Et derrière des formes aux couleurs variées  
 Un printanier placage couleur d'herbe  
 Fait onduler des tesselles de saphir sur un vert  
 vitrage

En conclusion, on remarque donc au fil des textes entre Haut Empire et Antiquité tardive, une continuité affirmée dans les descriptions du chatoiement des couleurs, que l'on retrouve dans les vestiges archéologiques, plus ou moins complets. Mais plus que des choix particuliers de gammes – qui devraient être étudiés séparément – la notion de brillance, provoqué par le métal précieux prévaut, surtout l'or, mais aussi dans une moindre mesure l'argent, très présent dans les instruments d'éclairage et la vaisselle liturgique dans les bâtiments chrétiens. Cette impression de reflet domine plus que celle des effets chromatiques, évoqués en particulier par le chatoiement du vert des prairies fleuries. La lumière provenant de l'intérieur vient de l'or des plafonds, générant alors un *leit motiv* des espaces officiels, religieux ou impériaux ou des grands édifices chrétiens. A l'époque protobyzantine, à côté des plafonds de bois à caissons dorés, qui se maintiennent sur les basiliques traditionnelles, l'or se répand avec la mosaïque pariétale, en fond unis de plus en plus vastes sur les voûtes, coupes et culs de four. En Occident, on peut mesurer son entrée progressive, très nette par exemple dans le décor du baptistère de Naples à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, où le fond bleu encore très classique, profond, est concurrencé en partie par des touches dorées dans les détails des personnages, notamment les costumes, dans les figures des Quatre Évangélistes, pour culminer dans la brillance des fonds de guirlandes ou la couronne centrale dans laquelle resplendit la croix monogrammatique (Figure 14).<sup>23</sup> Dans la rotonde de Saint-Georges à Thessalonique, de datation encore controversée, l'or prend une dimension métaphysique en nimbant l'architecture fantastique qui abrite les personnages. Les tesselles à fond d'or cohabitent avec celle à fond d'argent. Dans les voûtes inférieures, des motifs à caissons soulignés de rouge et de bleu, font ressortir magnifiquement sur fond or des oiseaux colorés (Figure 15). Ravenne constitue une étape essentielle en Occident : au baptistère néonien (Figure 16), on voit les fonds d'or se développer dans la zone inférieure de mosaïque, dans les compositions végétales qui se détachent encore sur fond bleu sombre, animées de personnages. Toute l'architecture et la structure du décor de la coupole resplendit sans ostentation d'un

or chaud, tandis que le baptême du Christ se détache justement sur un ciel doré. Cette passion de l'or s'étend à Saint Vital, dans les fonds d'or pour les absides et pour les célèbres panneaux impériaux.

L'or finit selon les sources par générer sa propre lumière, irréaliste et chargée de pouvoir divin. Elle devient aussi l'arrière-plan attendu des cérémoniels autant impériaux que religieux : le palais comme les basiliques brillent littéralement de l'intérieur. C'est particulièrement visible dans les espaces où les empereurs font leurs apparitions solennelles. Corrippe dans son éloge de l'empereur Justin II, l'y fait apparaître, probablement au palais des *Sophiae* à Constantinople, dans une lumière dorée auto-générée par la salle<sup>24</sup> :

Quand les portes furent largement ouvertes,  
 le Sénat pénétra dans les vastes salles et, sous  
 la voûte du plafond doré, se mit en marche  
 rapidement sous la conduite d'un serviteur.

Il est une demeure au fond du palais qui à la  
 partie supérieure du brille de sa lumière propre,  
 comme si elle était librement ouverte sur le  
 ciel, resplendissant d'un remarquable éclat  
 métallique. Si ce titre est permis, qu'on l'appelle  
 même, elle qui n'est pas épargnée du soleil  
 rutilant, la demeure du soleil.

## Bibliographie

- Balmelle, C. and S. Doussau 1982. La mosaïque à l'Océan trouvée à Maubourguet (Hautes-Pyrénées). *Gallia*, 40, 1: 149–170.
- Blanc, N., M.-T. Cam, H. Eristov, M.-C. Fayant and L. Delphine 2024. *Dire le décor antique, textes grecs et latins au miroir des realia (III<sup>e</sup> s. av.-VIII<sup>e</sup> s. ap. J.-C.)*. Paris : Les Belles Lettres.
- Chantriaux, E., sous presse. La restauration de la mosaïque des Saisons de Daphné conservée au musée du Louvre, in *La lettre de l'AFEMA 2020 (Association francophone pour l'étude de la mosaïque antique dans les pays européens)* (<https://afema.sitew.fr/ARCHIVES.E.htm>).
- Chantriaux E., C. Giroire, M. Hayes, N. Lacoque, C. Laporte and P. Mercoiret (sous presse.) The Mosaic of the Seasons from Antioch: a new restoration conducted by the Louvre Museum and the "Atelier de restauration de mosaïques et d'enduits peints de Saint-Romain-en-Gal", in *Conserving mosaics in a changing environment : challenges and opportunities, Actes de la XIV<sup>e</sup> Conférence générale de*

<sup>23</sup> Il serait utile d'étudier plus à fond encore l'apparition discrète des tesselles à fond d'or à partir du IV<sup>e</sup> siècle dans le détail des mosaïques. On les retrouve déjà en petites quantités au sol pour rehausser vêtement bijoux et objets (cfr. Morvillez 2025). Les tesselles à fond d'or font par exemple une entrée discrète dans une voûte de mausolée sous Saint-Pierre de Rome (dans le fond jaune sur lequel se détache le Christ-Apollon en char, dans son nimbe également (Liverani and Spinola 2010: 113-119, fig. 66). Dans certains cas, deux nuances d'or pour les fonds sont employées, comme a pu le montrer E. Neri au baptistère San Giovanni alle Fonti de Milan (Neri 2015).

<sup>24</sup> Blanc et al. 2024: 1131, Corripp-1; cfr. aussi vers 191-193, où il poursuit son parallèle entre la lumière solaire et l'éclat éblouissant d'une aula : 'Une très haute salle se dresse sous un très vaste plafond, elle resplendit du soleil des métaux, admirable par son architecture, plus admirable encore par la physionomie des lieux et du décor superbe'.

- l'ICCM (International Committee for the Conservation of Mosaics)*, Plovdiv, 24-28 octobre 2022.
- Dubois-Pellerin, E. 2008. *Le luxe privé à Rome et en Italie au I<sup>er</sup> siècle après Jésus-Christ*. Naples, centre Jean Bérard.
- Giroire, C. 2020. Le nouvel éclat de la mosaïque des saisons d'Antioche. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 2: 623-640.
- Herbert de la Portbarré-Viard, G. 2023. *Naissance du discours sur les édifices chrétiens dans la littérature latine occidentale : d'Ambroise de Milan à Grégoire de Tours*. Turnhout : Brepols.
- Herbert de la Port Barré-Viard, G. 2024. Dire la mosaïque dans les textes, dire les textes en mosaïque : quelques réflexions sur la dénomination et la représentation des mosaïques dans les textes latins entre Antiquité et Haut Moyen âge, in A.-M. Guimier-Sorbets, A.-A. Malek, D. Istria Daniel and M. Poux (eds) *La mosaïque en contexte, XV<sup>e</sup> colloque de l'Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique*: 417-425. Paris : Hermann Éditeurs.
- Liverani, P. and G. Spinola 2010. *Le necropoli vaticane. La città dei morti di Roma*. Milano – Città del Vaticano : Jaca Book – Libreria Editrice Vaticana.
- Metzger, C. 1980. Exemples d'iconographie de mosaïque appliqué à la sculpture, à propos de deux plaques à « décor champlevé » du musée du Louvre. *Mélanges de l'école française de Rome* 92, 1: 545-561.
- Morvillez, E. 2016. Vivre à Carthage sur la colline de l'Odéon : les particularismes de deux demeures. *Revue archéologique* 62, 2: 389-407.
- Morvillez, E. 2025. Collier d'Apolausis , Matérialité, circulations et images de la Méditerranée antique, une exploration archéologique, *Mélanges offerts à Anne-Marie Guimier-Sorbets*, Paris, p. 85-98
- Neri, E. 2015. Lacerti musivi e tessere sparse dal battistero di San Giovanni alle Fonti a Milano (V-VI sec.): riflessioni sulle tecniche e sui materiali, in G. Trovabene (ed.), *Atti del XII Colloquio AIEMA (Association internationale pour l'étude de mosaïque antique)*, Venezia, 11-15 settembre 2012: 559-565. Verona: Scripta Edizioni.
- Neri, E. 2016. *Tessellata vitrea tardoantichi e altomedievali: produzione dei materiali e loro messa in opera. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi*. Turnhout : Brepols Publisher.
- Pensabene P., Barresi P. (eds). *Piazza Armerina, Villa del Casale: scavi e studi nel decennio 2004-2014*, Roma 2019.
- Perrin, M. 2001. Regards croisés sur la couleur, de l'Antiquité au Moyen Âge autour de quelques notes de lecture. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2: 153-170.
- Robert R. and G. Herbert de la Portbarré-Viard (eds) 2021. *Architectures fictives : représenter l'architecture : pratiques littéraires et artistiques des époques moderne et contemporaine*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.
- Rodriguez-Pantoja, M. 1995. *Libro XIX. De naves, edificios y vestidos. Introducción, edición crítica, traducción y notas*. Paris : Les Belles Lettres.
- Saviane N. 2017. *Domus e balneum*, in M. Baumgartner (ed.) *Roma Rinascente. La città antica tra Quirinale e Pincio*: 107-123. Roma : De Luca Editori.
- Schibille, N., C. Boschetti, M. Á. Valero Tévar, E. Veron and J. de Juan Ares 2020. The Color Palette of the Mosaics in the Roman Villa of Noheda (Spain). *Minerals* 10, 3: 272.
- Steger B., *Piazza Armerina: la villa romaine du Casale en Sicile*, Paris : Picard 2017.
- Trinquier, J. 2002. 'Confusis oculis prosunt virentia' (Sénèque, *de Ira*, 3, 9,2) : les vertus magiques et hygiéniques du vert dans l'Antiquité, in Villard, L. (ed.), *Couleurs et visions dans l'Antiquité classique*: 97-128. Rouen : Publications de l'Université de Rouen.
- Valero Tévar, M. À., A. Gutiérrez García-M. and I. Rodà de Llanza 2012. First preliminary results on the marmora of the late roman villa of Noheda (Cuenca, Spain), in P. Pensabene and E. Gasparini Eleonora (eds) *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone, Proceedings of the Tenth International Conference of ASMOSIA (Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity)*, Rome, 21-26 May 2012: 393-402. Roma : "L'Erma" di Bretschneider.



# Colour matters. Mosaic case studies from Roman Libya

Cristina Boschetti

Aarhus University

William T. Wootton

King's College London

## Abstract

This study examines the chromatic strategies employed in mosaics from villas situated along the Tripolitanian coast, demonstrating their close adherence to colour conventions codified in Hellenistic *opus vermiculatum*. Through the analysis of tessera materials and colour-matter correspondences – such as red for blood and gold, and blue or turquoise for iron and reflective surfaces – the article reveals technical practices rooted in Hellenistic workshop traditions. The unexpected persistence of turquoise faience, otherwise rare after the first century BC, further supports the survival of these practices in Tripolitania. By integrating archaeological, technical, and textual evidence, the study argues for the earlier dates assigned to these mosaics and shows how their makers perpetuated sophisticated Hellenistic concepts of colour, illusionism, and material representation within a Roman provincial context.

Questo studio esamina le strategie cromatiche adottate nei mosaici delle ville situate lungo la costa tripolitana, mettendo in evidenza la loro stretta adesione alle convenzioni cromatiche codificate nell'*opus vermiculatum* di tradizione ellenistica. Attraverso l'analisi dei materiali delle tessere e delle corrispondenze tra colore e materia – quali il rosso per il sangue e l'oro e il blu o il turchese per il ferro e le superfici riflettenti – l'articolo individua pratiche tecniche radicate nelle tradizioni delle botteghe ellenistiche. L'inaspettata persistenza della *faience* turchese, peraltro rara dopo il I secolo a.C., rafforza ulteriormente l'ipotesi della sopravvivenza di tali pratiche in Tripolitania. Integrando dati archeologici, tecnici e testimonianze testuali, lo studio sostiene l'assegnazione di una cronologia più alta a questi mosaici e dimostra come i loro artefici abbiano perpetuato, in un contesto provinciale romano, raffinati concetti ellenistici di colore, illusionismo e resa dei materiali.

**Key words:** Mosaic, Libya, Colour-Theory, Artists

Mosaico, Libya, teoria del colore, artisti

## Introduction

From the 3rd to the 1st century BC, figural and geometric floor mosaics made with extremely small tesserae are attested at several sites across the eastern and western Mediterranean (Dunbabin 1999, 18-52). The activity of

the workshops responsible for these floors, including some of the masterpieces of Hellenistic mosaic art, can be situated within the dynamic context of a long phase of technical and stylistic experimentation that had begun, at the latest, in the late 4th century BC. For the first time, intentionally cut elements – the tesserae – were systematically employed with the aim of producing highly detailed images capable of giving viewers the illusion of observing a painting. Before the spread of these mosaics – currently referred to in archaeological literature as *vermiculata* mosaics – the colour palette available to mosaicists had been relatively limited. Pebble mosaics, first attested around the 9th century BC and widespread in Greece during the Classical period, relied primarily on greys, blacks, whites, and earthy tones (Dunbabin 1999: 5-17; Salzmann 1982). The very first experiments with more vivid colours, notably emerald green and blue, are documented in aristocratic houses at Pella, the capital of the Macedonian kingdom, around 325 BC and, in the same period, in a monumental tumulus tomb recently excavated at Amphipolis (Corso 2023). Mosaicists active in Macedonia expanded the chromatic range of their floors by introducing for the first time vitreous materials in the form of reused faience beads, and by finishing mosaic surfaces with painted polychromy (Boschetti 2011: 62).

The relationships between pebble-mosaic workshops and the teams of artisans who began working with tesserae remain poorly understood. During the 1970s and 1980s, most scholars embraced an evolutionary model suggesting that the pebble technique gradually developed into a transitional technique combining tesserae and pebbles, ultimately leading to the complete replacement of pebbles by tesserae (Daszewski 1985: 98-100; Dunbabin 1999: 18-26). At the same time, the previously restricted colour palette of pebble mosaics would have expanded to include a much broader range of hues. According to this model, the culmination of the process was represented by the diffusion of *vermiculata* mosaics, which employed tiny, precisely cut tesserae in colour combinations unprecedented in earlier mosaic traditions. This hypothesis relied largely

on Egyptian evidence consisting of a small group of mosaics combining tesserae with pebbles (Daszewski 1985, 73-86, 98-100). The chronology of these floors, however, has long been debated. It remains unclear whether they should be dated before the appearance of mosaics composed exclusively of tesserae or whether the mixed technique coexisted with the fully developed tessellated technique. A significant shift in perspective occurred in 1996 with the discovery in Alexandria of a new floor combining tesserae and pebbles. Featuring a simple decoration in black, white, and brick-red, it has been dated on stratigraphic grounds to 315 - 300 BC (Guimier-Sorbets 2019: 21-41 and 215 cat. 1 with bibliography). This finding constitutes the earliest securely dated mosaic from Egypt and provides some of the earliest evidence for the use of tesserae, which places Egypt at the forefront of its development.<sup>1</sup>

The reasons for this major technological innovation remain uncertain, but some hypotheses may be advanced by considering potential interactions between mosaic art and other crafts practiced in Egypt. Throughout the Pharaonic tradition, the principle of creating patterns by juxtaposing intentionally cut, differently coloured elements – sometimes framed by metallic strips – is well attested in jewellery and cabinetmaking. Colour was an essential component of this decorative aesthetic, which was widespread from the Old Kingdom onwards and remained popular until the Ptolemaic period, when the adoption of Greek-style jewellery by the ruling class contributed to the decline of longstanding Egyptian traditions (Müller and Thiem 2005: 78-87, 233-236). The refined technical expertise of lapidaries, skilled in cutting precious stones and glass for inlaying jewellery and furniture, may have shaped the technical principles of mosaics made with tesserae and, consequently, the complex *vermiculatum* technique. This transfer of technological expertise could help explain the sudden emergence, in the late 3rd century BC, of a series of extremely detailed and colourful figural *vermiculata* mosaics commissioned for the royal palace of Alexandria (Guimier-Sorbets 2019: 8-11, 13-14, 43-65, 216 cat. 5).

These exceptional floors mark a moment of radical change in earlier mosaic traditions. The mosaics stand out for their technical sophistication, their varied and complex iconography, and the fundamental role played by colour in achieving illusionistic effects associated with painting. Stones were selected in an extraordinary variety of hues and were combined with faience and

glass tesserae, which supplemented the chromatic range with colours rarely available in stone, such as vivid green, blue, turquoise, bright red, and orange. Notably, as first observed by Anne-Marie Guimier-Sorbets and Marie-Domenique Nenna in the mosaics of Delos, the use of vitreous materials followed specific chromatic rules linking material, colour, and the nature of the object represented (Guimier-Sorbets and Nenna 1992; 1995). Technical analyses of *vermiculata* mosaics from Italy confirm that these rules formed part of a shared cultural and technical background that connected the workshops mastering the production of mosaics composed of minute tesserae (Boschetti 2011). The new mosaic style enjoyed considerable success, spreading across the Mediterranean and reaching as far west as Spain. Large-scale luxury floors were soon accompanied by smaller prefabricated panels, *emblemata*, which popularized the technique and facilitated its adoption in the houses of the wealthy elites (Westgate 2010).

It is generally assumed that, around the turn of the 1st century CE, figural and polychrome *tessellata*, including *vermiculata*, declined in popularity in favour of new decorative styles and techniques, most notably *opus sectile*, which became highly appreciated in luxury contexts. Richly coloured figural tessellated mosaics, however, never disappeared entirely from the archaeological record of the Mediterranean. Our contribution draws attention to a group of tessellated mosaics from the Tripolitanian coastline whose chronology remains contested. Earlier stylistic analyses have linked them to workshops that continued to operate according to practices developed during the Hellenistic period, including the production of *vermiculata*. Yet technical aspects – especially the use of colour – have never been systematically examined. By analyzing the chromatic codes employed in these mosaics, we are able to support their earlier dating and to demonstrate the persistence of the Hellenistic *vermiculata* tradition.

#### **Aristotle's colour theory and colour codes in *vermiculata* mosaics**

The last decades of the 4th century BC, when rich polychromy was becoming a key component of floor mosaics, represent a period of key importance for the formulation of ancient colour theory. *On Colours*, a short treatise traditionally attributed to Aristotle but most likely written shortly after his death in 322 BC by a member of the Peripatetic school, offers one of the earliest systematic attempts to explain the nature of colour and its perceptual effects (De Vriese 2021). At the core of the treatise lies a fundamentally physical and relational understanding of colour, grounded in Aristotelian natural philosophy. A central premise of *On Colours* is that colour originates in the interaction

<sup>1</sup> The earliest dated use of tesserae, both irregular and specially cut, come from Carthage. A floor with religious symbols in tesserae in the so-called Sanctuary of Tanit installed in Room E, Haus 1<sup>st</sup>id has been dated to the late 5th century BC. This comes from the German excavations under the Decumanus Maximus, see Tang (2018, 140-1) for references.



Figure 1. Blue glass tesserae employed to represent the metallic parts of Poseidon's trident, detail of *emblema* depicting Poseidon and the nymph Amymone, house under the church of Santa Susanna, Rome, last decades of the 1st century BC. (Photo Cristina Boschetti, courtesy Soprintendenza Archeologica di Roma).

between light and the material qualities of objects. Colour is not an independent substance, but the visible manifestation of the elemental properties underlying a body. For Aristotle, all physical entities are composed of the four elements – air, water, fire, and earth – characterized by combinations of the four primary qualities: hot, cold, dry, and moist.<sup>2</sup> Colour emerges when light encounters mixtures of these qualities in particular proportions. Thus, colour is intimately linked to the constitution of matter; it is “a kind of affection” produced by the way an object's surface interacts with illumination.<sup>3</sup> The treatise anchors its system in two fundamental colours: white and black, understood as extremes. White is associated with purity, brightness, and the predominance of fire and air; black corresponds to opacity, earthiness, and the absence or extinguishing of light. These two poles form the basis of a linear colour continuum. Intermediate colours arise through various mixtures of white and black, combined with material transformations such as burning, boiling, drying, or moistening. The treatise thus describes

colour variation as a spectrum generated by degrees of lightness and darkness.

Another essential principle is the idea that colours change in response to physical processes affecting the underlying matter. Heating, for example, tends to produce yellow and red hues, while cooling generates darker tones, including blue. The treatise pays particular attention to transformations caused by fire: the charring of organic matter produces browns and blacks, while metals under intense heat glow red or white.<sup>4</sup> These observations reflect an empirical interest in artisanal practices – dyeing, metallurgy, glassmaking – where colour emerges through controlled manipulation of materials. The author of the treatise also emphasizes the role of transparency and density in determining colour. Substances that are naturally transparent, such as air and water, appear colourless because their elemental composition does not obstruct light. When impurities or densities are introduced – through smoke, sediment, or admixture – the same materials take on colour. This principle allows the treatise to address

<sup>2</sup> See the following passages in Aristotle's texts: *GC* II.3, 329a24–26, 329b7–12; *II.4*, 330b30–331a2; *Met.* I.3, 339a12–14, 339a27–31; *Cael.* III.3, 302a15–18, 302b5–7; *Ph.* II.1, 193b23–25.

<sup>3</sup> See the following passages in Aristotle's texts: *Sens.* 3, 439a20–24, 439b11–17; *cfr. de An.* II.7, 418b9–12; *Met.* III.2, 372a32–b7.

<sup>4</sup> On the relation between heat, cold, and colour-heat producing yellow, red, and finally white; cold generating dark and blue tones; fire charring organic matter into brown and black; and metals glowing red or white when heated: *Col.* 792a6–14, 792a20–24, 792b3–6, 792b10–14.





Figure 2. Details of vermiculata mosaics with sealing-wax red glass tesserae with white or green weathering used in the representation of a gold bracelet (*Emblema* depicting Hylas and the nymphs, villa of Torbellamonaca, first half of the first century BC) (a), of blood (*Emblema* depicting a lion killing a panther, Pompeii VIII, 2 34-36, house of the Mosaic Doves, 100-80 BC) (b), and of the petals of lotus flowers (Threshold with Nilotic scene, Pompeii, VI, 12, 2, house of the Faun, 100-80 BC) (c) (Photos Cristina Boschetti, courtesy Museo Archeologico Nazionale di Napoli and Museo Nazionale Romano).

phenomena such as the blue of the sky, the colours of the rainbow, and the hues observed in reflections and refractions. Finally, *On Colours* depicts colour perception as an interaction between external conditions and the human visual faculty (Arist. *Col.* 791a20-23, 791b1-4, 791b16-20, 792a1-4). Colour does not exist without light, and its detection requires the eye to be affected by the medium between viewer and object. Although not fully developed into a psychological theory, this idea establishes colour as a relational property, dependent on both material structure and visual context. The colour theory formulated in *On Colours* witnesses the importance attributed to colour-related phenomena in the Greek world at the end of the 4th century. In light of these theoretical principles, which surely circulated in the cultural milieu of the royal court of Alexandria, it is easier to understand why colour rules become part of the communication codes of art productions conceived for cultivated patrons.

The archaeological literature still lacks a comprehensive comparative study of the colour theory underlying *vermiculata* mosaics known from and documented across the Mediterranean. Guimier-Sorbets and Nenna observed that, in the mosaics of Alexandria and Delos, the bright blue and green tones of faience tesserae were consistently employed in specific figurative details including the feathers of Nilotic birds, the eyes of theatrical masks and wild animals, and the leaves of Nilotic vegetation (Guimier-Sorbets and Nenna 1992; 1995). Notably, these colours appear to be associated with subjects characterized by moistness, freshness, and humidity. The analysis of the colour schemes in *vermiculata* mosaics from Italy reveals similarly close correlations between material properties and chromatic codes (Boschetti 2011: 70). Faience tesserae follow the same colour rules documented in mosaics from Egypt and Greece. Glass tesserae, used sparingly and according to a strict chromatic logic, also exhibit meaningful connections between colour and the nature of the objects represented.

The depiction of metals is particularly revealing in this respect. Steel is repeatedly rendered with blue glass tesserae, whereas silver – traditionally linked to the cold light of the moon and the feminine principle – is represented through a combination of white and light grey (Figure 1). In contrast, gold – the embodiment of sunlight and masculine energy – is systematically created using yellow and bright sealing-wax-red glass (Figure 2a). The same vivid red appears consistently in the depiction of blood pouring from wounds or marking the tips of lotus petals (Figure 2b-c). In Hellenistic medical texts, blood is described as the medium through which the warmth produced by





Figure 3. Gladiator mosaic, villa at Dar Buc Ammèra (Zliten), room D (Photo William T. Wootton).

the heart circulates throughout the body.<sup>5</sup> The use of the same red hue for the lotus flower is unlikely to be coincidental. Hellenistic poets sometimes use the lotus in erotic or dawn imagery, associating it with a blood-like red or rosy colour and with blushing. For instance, a fragment from Callimachus mentions “the lotus becoming red like blood” (Call. Fr. 75 Pf). The connection between lotus and the colour of blood can also be found in Greek texts describing Egyptian cults, where lotus appears symbolically associated to the sun, as an emblem of rebirth and sunrise. Diodorus Siculus reports the connections between the sun’s cycle and lotus flower, which “appears sometimes blood-like red” (D.S. 1.89.3). In light of these considerations, it becomes evident that, in Hellenistic figural mosaics, colours functioned to express complex concepts which cultivated viewers were able to decode. The chromatic analysis of mosaics from Tripolitania highlights the importance of colour codes in the language codified by mosaic workshops active in the eastern Mediterranean during Hellenism.

#### **Archaeological contexts in Tripolitania: the villae maritimae**

Connections have been proposed between the 1st and 2nd century mosaics of Tripolitania and Alexandria to the east. Influences have been noted on the basis of

subject matter, style and technique. Scholars have used such observations to make the case for them to be given an early date but, due to limited documentation and the lack of stratigraphic excavation, these proposals remain contested. It is important to review the chronology which can then underpin the discussion of the way colour is used as part of the *vermiculatum* technique.

Starting with the coastal villa at Dar Buc Ammèra, the complex was discovered in 1913 by Italian officers of the 50th Infantry Regiment with excavations conducted in 1914 by Salvatore Aurigemma and then continued by Renato Bartoccini and Giacomo Guidi during the 1920s (Aurigemma 1926: 9-40; 1960: 55-56). The villa is located around 2km to the west of Zliten and around 30km to the east of Lepcis Magna. It is large and lavishly decorated, positioned on higher ground to make the most of the views over the sea and the associated breeze (Wilson 2018: 293-297; Wootton 2024: 83-85). The main part of the surviving structure is orientated east-west and looked towards the coast to the north. It is organised around a long colonnaded corridor, around 45m long and 2.6m wide providing access to rooms on the south side. It is these rooms which contained some of the best-known and finest mosaics to have been found there combining tessellation with *vermiculatum* for plain, geometric and figured mosaic, and *opus sectile*. In addition there is painted plaster and stucco decoration which embellishes the elegant interior spaces in both the residential areas and the bath complexes as well as in the peristyle and garden.

<sup>5</sup> This concept was firstly formulated by Aristotle (PA II.2, 647a24-27); for the later tradition see: Gal. *De nat. fac.* II.6 (II 125 Kühn) – reporting Erasistratus, 3rd century BC –.



Figure 4. Seasons mosaic, villa at Dar Buc Ammèra (Zliten), room H (Photo William T. Wootton).

The dating of the mosaics is not only much debated but also highly controversial with suggestions ranging across the Roman imperial period from the late 1st century AD to the 4th century AD. The two mosaics with which this chapter is concerned sit at the centre of these discussions: the Gladiator mosaic from room D (Figure 3) and the Seasons mosaic from room H (Aurigemma 1926: 30-32, figs. 10-11) (Figure 4). The well-known mosaic with the gladiatorial frieze has a central field with opus sectile panels alternating with representations of fish.<sup>6</sup> This is surrounded by the amphitheatre scenes, outside of which is a wide border of intersecting circles, presumably where couches could be placed (Aurigemma 1926: 101-127). Similarly, the central square field of the Seasons mosaic alternates between the four mosaic busts and five opus sectile panels.<sup>7</sup> To either side are three *emblemata* with more fish and other marine creatures, Nilotic scenes and *xenia* motifs (Aurigemma 1926: 131-201).

Following the original excavations, Aurigemma dated the villa to the Flavian period based on stylistic comparison to Roman art of the same period on the Italian mainland and the particular historical moment of increasing prosperity after the conflict with the

Garamantes. He viewed the mosaics as amongst the first phase of mosaic decoration in Tripolitania, identifying Hellenistic influence in their style and character (Aurigemma 1960: 63-65). A more precise historical context is given by him for the production of the Gladiator mosaic, arguing that the execution scenes show Garamantian prisoners being punished for their part in the raids on Lepcis Magna in 70 CE while Vespasian was emperor. Based on style and technique, he proposes that the Seasons mosaic is coeval, also belonging to the earliest phase of decoration in the late first century CE.

An early date, stretching into the early 2nd century AD, has been supported by other scholars (Di Vita 1964; Dunbabin 1978: 23; 2016: 190-191 n.78). Some are more cautious about the possibility that a specific historical moment is shown on the Gladiator mosaic (Dunbabin 1978: 235; Dunbabin 1999: 120-121), while others have compared the busts of the Seasons to a head of Diana/Luna from the first phase of the so-called Baths of Oceanus at Sabratha (Di Vita 1964: 316-318; Dunbabin 1978: 267; Bonacasa Carra and Bonacasa 2017: 129-134). Stylistic analysis of these busts has produced wide ranging opinions, however, which place their production, and the other mosaics belonging to the first phase, in the Severan period (Parrish 1984, 243-246; Mattingly 1995: 256-257), or even fourth century (Dorigo 1971: 55). Convincing, however, are iconographic similarities to Diana/Luna and the associated dating of that structure via brickstamps. These very fine mosaics in virtuoso

<sup>6</sup> Beck (2024, cat. 1012) identifies giallo antico, red and green porphyry, Broccatello di Spagna, Pavonazetto and white marble. He gives the mosaic a Severan date.

<sup>7</sup> Beck (2024, cat. 1013) identifies giallo antico, green porphyry, Pavonazetto, Africano and white marble. He also dates this mosaic to the Severan period.





Figure 5. Mosaic of the tepidarium with figural panels: allegory of the Nile, the adornment of Pegasus, coastal scene of boats, bathers and fishing, and marine scene but with cupids, Villa of the Nile, Lepcis Magna (Photo William T. Wootton).

techniques developed in the Hellenistic period have close associations to the eastern Mediterranean and to Alexandria in particular (Johnston 1985: 195-203). As proposed previously, these mosaics were likely made by craftspeople from that tradition who moved westwards along the Cirenaican coastline and to Tripolitania where they created mosaics for clients who were prospering in this new provincial context.

Moving eastward, we discuss the mosaics found in two of Lepcis Magna's suburban villas. The first, the Villa of the Nile, was found in 1916 during works associated with the Italian military with subsequent excavations undertaken by Guidi in 1930 (Aurigemma 1960: 45-49).

Both interventions discovered mosaics, with the first explorations revealing a corridor – around 20 m long x 2.7-3.0 m wide – with a large geometric mosaic and three figurative panels situated centrally and on alignment with three doorways to the north (Figure 5). The second investigation uncovered the remains of a bath complex with a tepidarium consisting of two square pools separated by a large rectangular pavement made up of four rectangular panels with figurative scenes, each about 3m in length, separated by bands with geometric and floral motifs (Figure 6).

The building was constructed over at least two levels overlooking the sea. The terracing involved cutting foundations into the natural bed rock with the bath complex about 4.5 m higher than the corridor. The mosaic panels in the tepidarium illustrate an allegory of the Nile, the adornment of Pegasus, a coastal scene of boats, bathers and fishing, and another marine scene but with cupids engaging in various water-based activities in a port setting (Figure 6). The figurative panels in the lower corridor – two out of three survive – consist of two scenes of heroic hunting (Figure 5). One can be identified as the Calydonian Boar Hunt with both Atalanta and Meleager depicted, while the second depicts two male figures on horseback, armed with spears and wearing long-sleeved tunics and chlamyses, hunting two lions.

The incomplete excavations pose a number of problems for our understanding of the context of these mosaics which are compounded by the poor documentation and descriptions (Di Vita 1966: 28). Aurigemma proposes a single phase for the complex, dating all the mosaics to the 2nd century AD based on stylistic analysis even though he observes differences in style and execution between the two areas (Aurigemma 1960, 49). Di Vita assigns the villa to a broader chronological horizon from the 2nd to the 4th century during his discussion of the Villa of the Nereids and its place in the wider phenomenon of Tripolitanian *villae maritimae* (Di Vita 1966, 28). Since then Katherine Dunbabin has proposed a Severan date for the panels in the baths with the corridor mosaics being installed at some point in the 3rd or 4th century (Dunbabin 1978: 264). There is general agreement, however, that the mosaics from the tepidarium exhibit Alexandrian taste or influence.<sup>8</sup>

A more recent discovery is the extraordinary mosaic from Wadi Lebda, found in the 1990s but, unfortunately, still awaiting full publication (Musso *et al.* 2015). It belongs to a bath complex, decorating a large frigidarium, which was part of a suburban villa to the south of Lepcis Magna. It is large, around 4.80 x 11.55 m, and impressive, depicting the cycle of events that take place in the amphitheatre in large format

<sup>8</sup> Also observed by Johnston 1985: 195.





Figure 6. Mosaic of the corridor with two figural panels representing, respectively, the Calydonian Boar Hunt with Atalanta and Meleager and two male figures on horseback, hunting two lions, Villa of the Nile, Lepcis Magna (Photo William T. Wootton).

pictures recalling Hellenistic *megalographia* (Figure 7). The craftsmanship is of the highest quality displaying virtuoso visual effects and supreme technical excellence. Due to the absence of a published excavation, the date of the mosaic remains uncertain. Musso has proposed a post-Severan date while Dunbabin places it in the early third century (Dunbabin 2016: 193-194; Musso *et al.* 2015: 312-313).

### Colour analysis

All scholars who have examined the mosaics from Zliten and from the two villas in the vicinity of Lepcis Magna – the Villa of the Nile and the villa at Wadi Lebda – concur in identifying an echo of the Hellenistic *opus vermiculatum* tradition. This connection is evident in the figural style, the compositional schemes, and





Figure 7. Mosaic *megalographia* with amphitheatre scenes, frigidarium, villa of Wadi Lebda (Lepcis Magna) (Photo William T. Wootton).

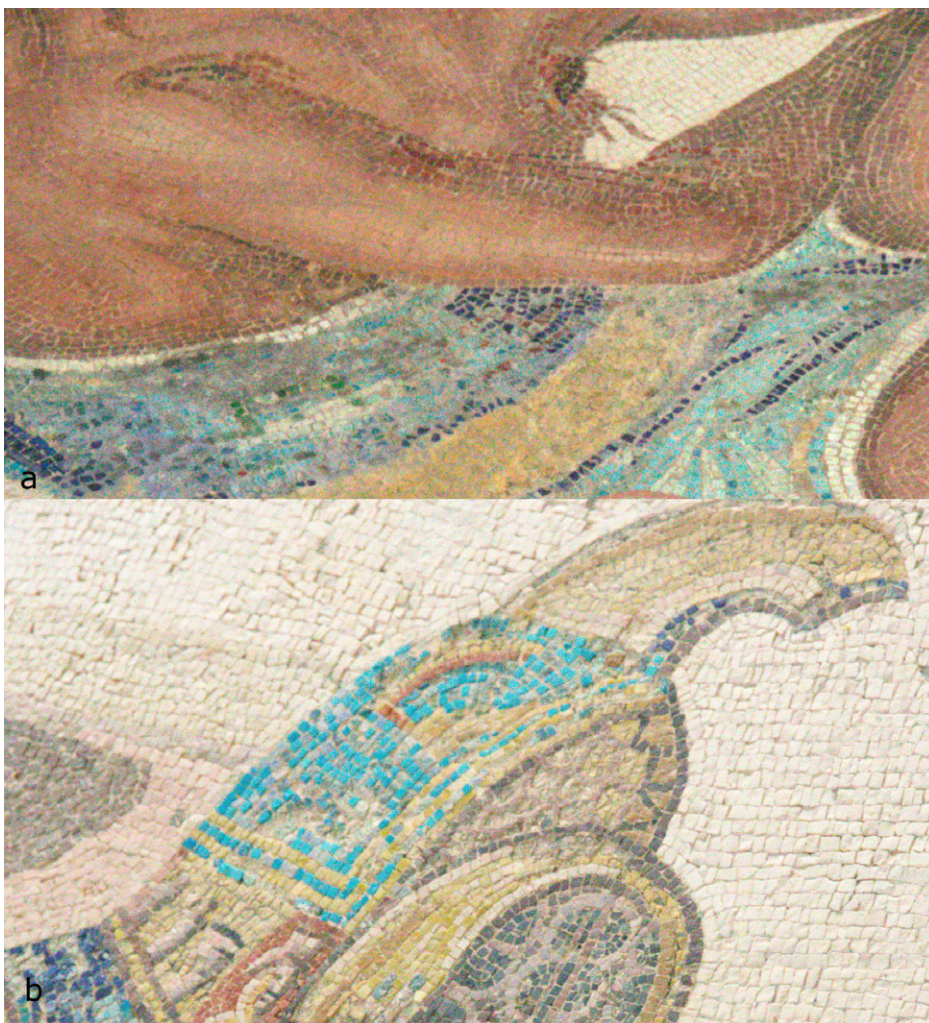


Figure 8. Turquoise (or glass) faience and blue glass tesserae in details of garments (a) and weaponry (b), Wadi Lebda (Photos William T. Wootton).



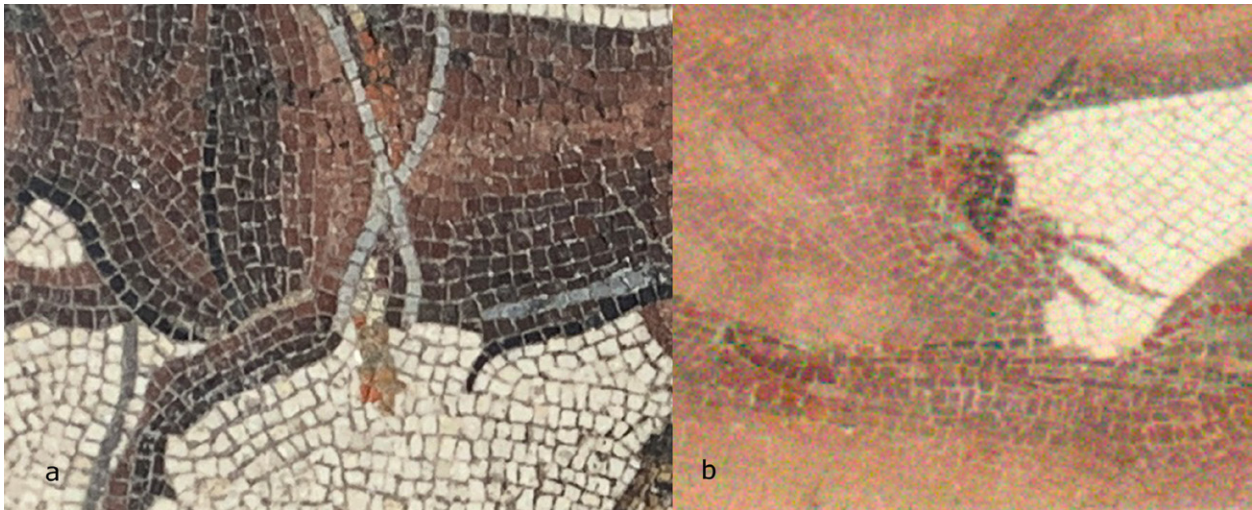


Figure 9. To represent blood in gladiatorial mosaic from Zliten (a) and in those of the gladiators at Wadi Lebda (b). (Photos William T. Wootton).

the notable technical refinement of the pavements. The analysis of the material aspects of Hellenistic mosaics has proven highly effective in tracing the activity of workshops and in establishing regional and chronological tendencies (Westgate 2000; Wootton 2007; Boschetti 2011; Guimier-Sorbets 2019 with previous references). Investigating the relationship between the motifs represented, their colouring, and the materials chosen for their execution provides new insight into the cultural background of the mosaicists responsible for these exceptional floors.

At first glance, as in Hellenistic *vermiculatum* pavements, there is a clear correspondence between the subject depicted and the use of vitreous materials. Unsurprisingly, stone tesserae predominate, but they are complemented by glass tesserae in shades of blue, turquoise, green, and opaque bright red. A detailed study should verify this identification, but the visual analysis of the mosaics suggests the presence of faience tesserae alongside glass tesserae in the gladiatorial mosaic of Zliten, in the Nilotic scenes of the Villa of the Nile, and in the mosaics of Wadi Lebda. At Zliten and in the Villa of the Nile, faience is employed sparingly – for instance, in the details of the gladiators' shields and in the plumage of Nilotic birds – whereas in Wadi Lebda faience tesserae are abundant, appearing in the detailing of garments and weapons (Figure 8a, b).

A comprehensive study of the chronology and circulation of faience tesserae across the Mediterranean has yet to be undertaken. Nonetheless, available evidence from mosaics in Greece, Italy, Egypt, and Syro-Palestine (Wootton 2007; Boschetti 2011; Guimier-Sorbets 2019 with previous references) suggests that faience ceased to form part of mosaicists' palettes by the end of the 1st century BC. This development

coincides with the decline of *vermiculatum* mosaics and with the growing availability of glass tesserae, made possible by increased glass production following the invention and diffusion of glass-blowing (Boschetti 2011: 89-91; Larson 2019; Boschetti *et al.* 2024). The evidence from Zliten and Wadi Lebda stands in contrast to this broader trend, since turquoise faience tesserae are used extensively in both instances. This unusual technical feature most likely reflects the persistence of workshop practices established during the Hellenistic period. Although visually similar to glass once cut and set into a mosaic, faience is a softer material and would have been particularly suited to the technical demands of the *vermiculatum* technique. Its capacity to be cut cleanly and with precision would certainly have been valued by mosaicists working to meet the stringent standards required by this intricate art.

Through their use of colour and the systematic correspondences between vitreous materials, chromatic values, and the subjects represented, the mosaics from Tripolitania demonstrate a striking consistency with the colour conventions codified during the Hellenistic period. Opaque bright-red glass tesserae appear regularly as the standard means of representing blood. They are employed in the wounds of the animals in the gladiatorial mosaic from Zliten and in those of the gladiators at Wadi Lebda (Figure 9a, b). Equally significant is the adherence to another well-attested Hellenistic convention: the use of the same red glass tesserae to depict gold. This can be observed in the circular brooch fastened at the side of the wounded gladiator from Wadi Lebda who sits on the ground beside his fallen opponent (Figure 10a), as well as in the necklace and earrings worn by the personifications of Spring and Autumn in the Seasons mosaic from Zliten (Figure 10b, c). Similar to the use of red, blue glass and

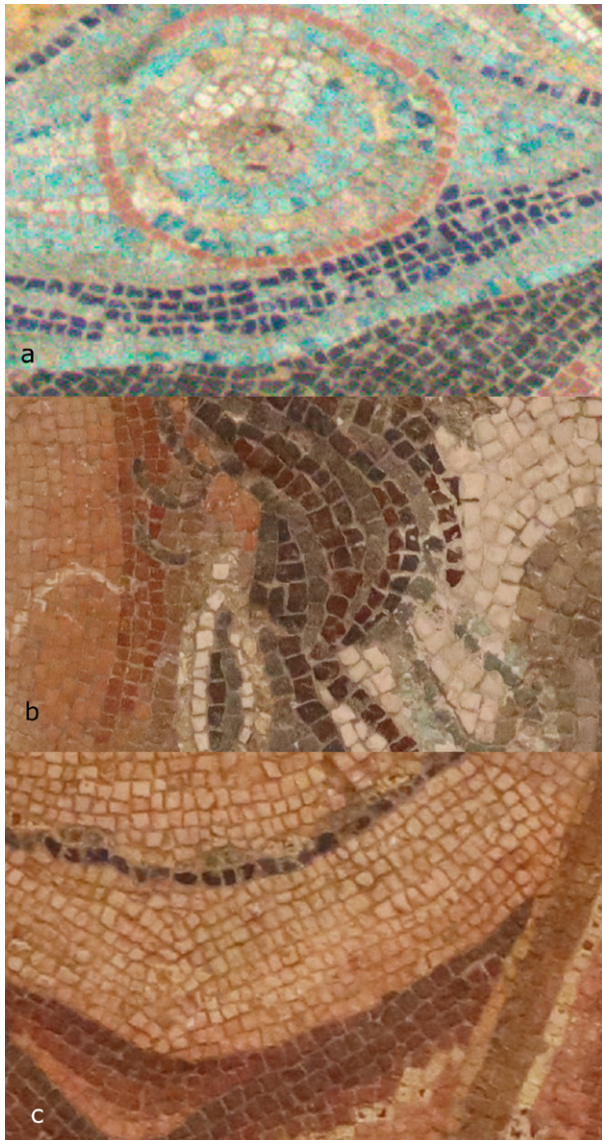


Figure 10. Opaque bright-red glass tesserae (with white and green surface alteration) to represent gold. Brooch of the wounded gladiator from Wadi Lebda (a), earrings and necklace of Autumn and Spring of Zliten (b, c), and in the (Photos William T. Wootton).

turquoise faience tesserae are employed in Zliten and in the Villa of the Nile, turquoise tesserae appear – exactly as in Hellenistic mosaics – in the feathers of birds and in details of weaponry, such as the shield in the hunting scene of the Villa of the Nile and the shields in the gladiatorial scene at Zliten. At Wadi Lebda, however, colour representation is handled with greater nuance. Turquoise tesserae are set alongside blue glass to render the metallic components of weapons and even the garments worn by the gladiators (Figure 9a, b). Blue is systematically used in Hellenistic mosaics to represent iron, and the same association of colours with metals and textiles is clearly in operation at Wadi Lebda. Turquoise, obtained conceptually from the mixture

of blue and green, serves as an effective intermediary hue for representing materials characterised by cool tonality and reflective surfaces. In Greek texts, this set of perceptual qualities is expressed through the term *glaukos*, commonly associated with the lustre of weapons and the iridescence of fish scales. Glaucous reflections on iron arms are a recognised *topos* in Hellenistic literature.<sup>9</sup> The same semantic association appears in zoological contexts, where *glaukos* is used for the plumage of birds and the scales of fish.<sup>10</sup> Notably, in the second century BC Nicander of Colophon (*Th.* 916–918) describes the plumage of the halcyon as *glaukos* – a chromatic value that, in modern terms, would be rendered as a shimmering turquoise.

These considerations suggest that the use of turquoise and blue to depict the clothing of the gladiators at Wadi Lebda need not be interpreted as a literal attempt to represent garments dyed in these colours. Rather, such choices may symbolically evoke the silky, lustrous, and quasi-metallic appearance of the fabrics, aligning their representation with long-standing Hellenistic strategies for visualising sheen, texture, and chromatic complexity.

## Conclusions

The preliminary colour analysis conducted on the mosaics from Zliten and from the area immediately surrounding Leptis Magna – the Villa of the Nile and the villa at Wadi Lebda – confirms the considerable research potential of a systematic study of colour in the mosaics of Libya. A comprehensive investigation into the chromatic conventions of Hellenistic and Roman mosaics would greatly enhance our understanding of the complex syntax of figural mosaic floors and, more generally, of the symbolic deployment of colour in Greek and Roman art. The identification of connections with Hellenistic tradition is beginning to shed light on the cultural background of the mosaicists' teams working in Roman Tripolitania. The associations observed between tessera colour and the materials represented – specifically, the use of red for gold and blood, and of turquoise and blue for iron and reflective surfaces with cool tonalities – provide new evidence linking the Libyan mosaics to the Hellenistic *vermiculatum* tradition. This recognition lends support to the earlier dates proposed for these much-debated works. At a moment when mosaic art in the western Mediterranean was increasingly breaking away from its Hellenistic foundations, the expertise developed in the highly specialised Hellenistic workshops appears to

<sup>9</sup> Ap. Rhod. *Argon.* 2.38–40; Theoc. *Id.* 22.79–82, with scholia; Leonid. Tarent. *AP* 6.152.5; Asclep. *AP* 6.121.4, to cite a few.

<sup>10</sup> Glaucous associated with birds: Call. *fr.* 588 Pfeiffer; Nic. *Th.* 916–918 (with scholia); Ps. Arist. *Col.* 793; Opp. *H.* 1.402. Glaucous associated with fish scales: Oppian Hal. 1.72–74; Nic. *Ther.* 885; Arist. *HA* 627a18.



have been preserved and transmitted by the mosaicists active under the patronage of the Tripolitanian élite.

## Bibliography

- Aurigemma, S. 1926. *I mosaici di Zliten*. Roma, Milano : Società Editrice d'arte Illustrata.
- Aurigemma, S. 1960. *L'Italia in Africa. Le scoperte archeologiche (a. 1911-a. 1943), Tripolitania, vol. I. – I monumenti d'arte decorativa, parte prima – I mosaici*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato.
- Beck, D. 2024. *Marmor Numidicum: Gewinnung, Verarbeitung und Distribution eines antiken Buntmarmors*. Wiesbaden : Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Bonacasa Carra, R.M. and N. Bonacasa 2017. Nuovi dati sugli edifici termali di Sabratha. *Études et Travaux* 30: 125-153.
- Boschetti, C. 2011. Vitreous materials in early mosaics in Italy: Faience, Egyptian blue, and glass. *Journal of Glass Studies* 53: 59-91.
- Boschetti, C., G. Furlan, N. Schibille, R. Raja and J. Bonetto 2024. Glass working and recycling in Pompeii: new evidence from the landfill of the Sarno Baths (VIII 2, 17-23). *Archaeological and Anthropological Sciences*, 16, 8: 17-23.
- Corso, A. 2023. The visual display of tumulus Kasta near Amphipolis: Considerations on its interpretation as heroon of Hephaestion based on epigraphical evidence and as the oracular sanctuary mentioned in the Derveni papyrus. *Minima epigraphica et papyrologica* 26: 9-77.
- Daszewski, W.A. 1985. *Corpus of mosaics from Egypt. 1, Hellenistic and early Roman period*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- De Vriese, L. 2021. The Colorless History of Pseudo-Aristotle's *De coloribus*. *Early Science and Medicine* 26, 3: 254-288.
- Di Vita, A. 1964. Questione di metodo. *Archeologia Classica* 16, 315-318.
- Di Vita, A. 1966. *La villa della "Gara delle Nereidi" presso Tagiura: un contributo alla storia del mosaico romano. Ed altri recenti scavi e scoperte in Tripolitania* (Libya Antiqua suppl. 2).
- Dorigo, W. 1971. *Late Roman Painting: A Study of Pictorial Records 30 BC-AD 500*. London : Dent.
- Dunbabin, K.M.D. 1978. *The mosaics of Roman North Africa: studies in iconography and patronage*. Oxford: Clarendon Press.
- Dunbabin, K.M.D. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunbabin, K.M.D. 2016. *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*. London : Cornell University Press.
- Guimier-Sorbets, A.-M. 2000. La circulation des équipes de mosaïstes et des emblèmes à l'époque hellénistique et au début de l'époque impériale : quelques informations fondées sur des données techniques (Spécialistes, artisans). *Cahier Des Thèmes Transversaux Archéologies et Sciences de l'Antiquité* 9(2), 157-161.
- Guimier-Sorbets, A.-M. 2019. *Mosaïques d'Alexandrie: pavements d'Égypte grecque et romaine*. Alexandrie : Centre d'Études Alexandrines.
- Guimier-Sorbets, A.-M. and M.-D. Nenna 1992. L'emploi du verre, de la faïence et de la peinture dans les mosaïques de Délos. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 116, 2: 607-632.
- Guimier-Sorbets, A.-M. and M.-D. Nenna 1995. Réflexions sur la couleur dans les mosaïques hellénistiques : Délos et Alexandrie. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 119, 2: 529-563.
- Johnston, D.E. 1985. Some mosaics and murals from Roman Tripolitania, in D.J. Buck and D.J. Mattingly (eds) *Town and Country in Roman Tripolitania: Papers in Honour of Olwen Hackett*: 193-208. Oxford : BAR Publishing.
- Larson, K. A. 2019. Cheap, Fast, Good: The Roman Glassblowing Revolution Reconsidered. *Journal of Roman Archaeology* 32, 1: 7-22.
- Mattingly, D.J. 1995. *Tripolitania*. London : B.T. Batsford.
- Müller, H. W. and E. Thiem 2005. *Gold of the Pharaohs*. New York: Barnes and Nobles.
- Musso, L., G. Matug and S. Sandri 2015. Leptis Magna, il mosaico delle terme dell'uadi Lebda: contesto, iconografia, valorizzazione, in G. Trovabene (ed.) *XII Colloquio AIEMA, Venezia, 11-15 settembre 2012*, Atti: 305-137. Verona: Scripta Edizioni.
- Parrish D. 1985. The date of the mosaics from Zliten. *Antiquités africaines* 21: 137-158.
- Salzmann, D. 1982. *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken: von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik*. Berlin: Gebr. Mann.
- Tang, B. *Decorating floors: the tesserae-in-mortar technique in the ancient world*. Roma: Edizioni Quasar.
- Westgate, R. 2000. *Pavimenta atque emblemata vermiculata: Regional Styles in Hellenistic Mosaic and the First Mosaics at Pompeii*. *American Journal of Archaeology* 104, 2: 255-275.
- Westgate, R. 2010. Interior Decoration in Hellenistic Houses: Context, Function and Meaning. In S. Ladstätter, V. Scheibelreiter and D. Adrianou, (eds) *Städtisches Wohnen im östlichen Mittelmeerraum 4. Jh. v. Chr. - 1. Jh. n. Chr., Akten des internationalen Kolloquiums vom 24-27 Oktober 2007 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*: 497-528. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Wilson, R.J.A. 2018. Roman Villas in North Africa, in A. Marzano and G.P.R. Métraux (eds) *The Roman villa in*



- the Mediterranean basin: late republic to late antiquity:* 266–307. New York : Cambridge University Press.
- Wootton, W. 2007. Making and Meaning: The Hellenistic Mosaic from Tel Dor. *American Journal of Archaeology* 111, 3: 473–504.
- Wootton, W.T. 2024. The mosaics of Tripolitania: historic value and future challenges, in N. Mugnai (ed.) *Tripolitania in the Roman Empire and beyond:* 73–94. London: The British Institute for Libyan and Northern African Studies.

# Sectilia e marmi colorati di rivestimento: analisi dei codici cromatici di alcuni contesti tardoantichi di Milano

Romina Marchisio

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

## Abstract

Il presente contributo intende fornire una sintesi derivante dallo studio delle *crustae* marmoree di alcuni edifici tardoantichi milanesi, nello specifico riferibili a frammenti di rivestimenti parietali e pavimentali, ovvero le Terme Erculee, il Palazzo e il Mausoleo imperiali, più o meno coevi, e la basilica di San Lorenzo, di poco posteriore. Con la riforma di Diocleziano (285-305 d.C.), *Mediolanum*, designata quale sede imperiale, si dota infatti di edifici in grado di qualificarla come tale, tanto che il poeta Ausonio (IV secolo d.C.) ne descrive i numerosi monumenti che vi si potevano ammirare, i quali rendevano legittimo persino il confronto con Roma (*Ord. Urb. Nob. VII*, v. 41). L'analisi dei frammenti segue il doppio binario delle varietà litologiche (marmi colorati, bianchi/grigi e altre pietre) e delle tipologie attestate per ciascuna di esse, allo scopo di evidenziare non soltanto affinità e differenze nella circolazione dei materiali e nella loro messa in opera nei cantieri cittadini tra la fine del III e l'inizio del V secolo d.C., ma soprattutto di verificare l'esistenza o meno di precisi codici cromatici negli schemi ornamentali dei diversi contesti, frutto di scelte consapevoli legate alle potenzialità espressive e decorative di alcuni litotipi (es. Terme Erculee, verde = acqua) o semplicemente dettate dal gusto dell'epoca (es. quadricromia neroniana). E' bene ricordare però che la percentuale di pezzi conservata è infinitesimale rispetto a quella originaria e che, in alcuni casi, i frammenti studiati provengono dai depositi altomedievali di *dark earth*: una ricca decorazione lapidea caratterizzava infatti tutti i monumenti in oggetto, ma ben poco di questo prezioso patrimonio è sopravvissuto: il fenomeno del reimpiego, largamente diffuso a partire dall'epoca tetrarchica, fu infatti alla base dell'intensa spoliatura operata ai danni degli edifici milanesi anche nei secoli successivi. I dati per ciascuno dei siti non sono omogenei e, dunque, non del tutto confrontabili: in alcuni casi si dispone di informazioni complete ed elaborate, in altri queste mancano o riguardano nuclei di materiali non ancora studiati nella loro interezza (come nel caso dei marmi provenienti dallo scavo di Via Gorani 2-4). Si è ritenuto comunque opportuno segnalare anche questi ultimi per completare, con tutti i tasselli possibili, il panorama tardoantico cittadino ed offrire un quadro "cromatico" di massima.

This paper aims to provide a synthesis deriving from the study of the marble *crustae* of some late antique Milanese buildings, specifically attributable to fragments of wall and floor coverings, namely the Herculean Baths, the Imperial Palace and Mausoleum, more or less contemporary, and the Basilica of San Lorenzo, slightly later. With the reform of Diocletian (285-305 AD), *Mediolanum*, designated as the imperial seat,

in fact equipped itself with buildings capable of qualifying it as such, so much so that the poet Ausonius (4th century AD) describes the numerous monuments that could be admired there, which even made the comparison with Rome legitimate (*Ord. Urb. Nob. VII*, v. 41). The analysis of the fragments follows the double track of the lithological varieties (coloured marble, white/grey and other stones) and of the typologies attested for each of them, with the aim of highlighting not only affinities and differences in the circulation of materials and in their implementation in the city's construction sites between the end of the 3rd and the beginning of the 5th century AD, but above all to verify the existence or otherwise of precise chromatic codes in the ornamental schemes of the different contexts, the result of conscious choices linked to the expressive and decorative potential of some lithotypes (ex. Herculean Baths, green = water) or simply dictated by the taste of the time (e.g. Neronian four-colour). It is worth remembering, however, that the percentage of pieces preserved is infinitesimal compared to the original one and that, in some cases, the fragments studied come from the early medieval *dark earth* deposits: a rich stone decoration characterised all the monuments in question, but very little of this precious heritage has survived: the phenomenon of reuse, widespread since the tetrarchic era, it was in fact at the basis of the intense plunder carried out against Milanese buildings even in the following centuries. The data for each of the sites are not homogeneous and, therefore, not entirely comparable: in some cases we have complete and elaborate information, in others this information is missing or concerns nuclei of materials not yet studied in their entirety (as in the case of the marbles from the excavation at Via Gorani 2-4). However, it was deemed appropriate to also highlight the latter to complete, with all the possible elements, the late antique panorama of the city and offer a general "chromatic" picture.

**Key words:** *Crustae*, marmi, colore, Milano, Tardoantico.

*Crustae*, marbles, color, Milan, Late Antiquity.

## Introduzione

Il presente testo fornisce una sintesi derivante dallo studio delle *crustae* marmoree di alcuni edifici tardoantichi milanesi, nello specifico riferibili a frammenti di rivestimenti parietali e pavimentali, ovvero le Terme Erculee, il Palazzo e il Mausoleo imperiali, più o meno coevi, e la basilica di San Lorenzo, di poco posteriore (Figura 1). Benchè i dati per ciascuno

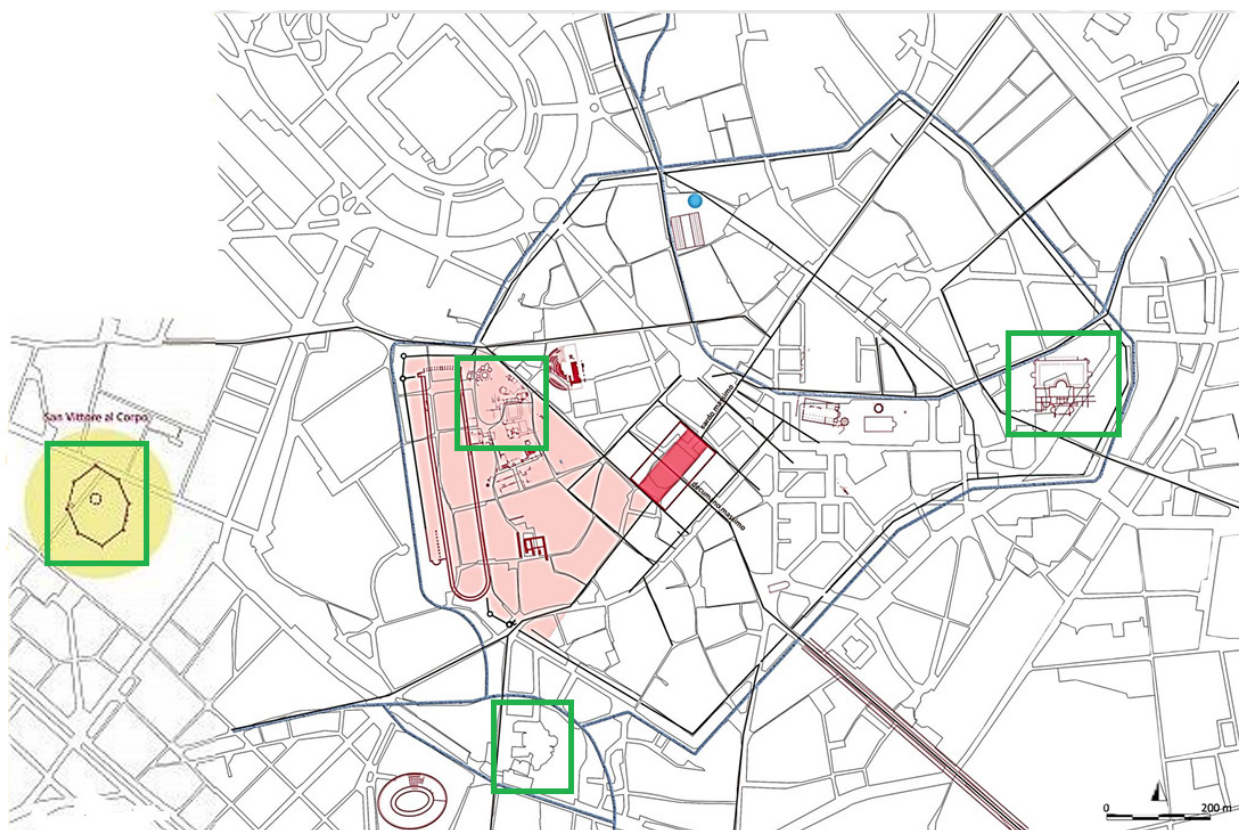


Figura 1. Pianta di Milano nel IV-V secolo d.C. con l'indicazione entro riquadri dei monumenti oggetto di interesse (rielab. R. Marchisio).

dei siti non siano omogenei e del tutto confrontabili, si è ritenuto di passare in rassegna anche i nuclei di materiali non ancora studiati nella loro interezza per completare, con tutti i tasselli possibili, il panorama tardoantico cittadino ed offrire un quadro “cromatico” di massima.

Gli elementi delle Terme sono stati visionati e studiati nella loro interezza, così come parte di quelli del Palazzo e del Mausoleo, per quanto riguarda quelli del Sant'Aquilino si ricorre in questa sede ai contributi di altri studiosi, che menzionerò a titolo di confronto.

Con la riforma tetrarchica operata da Diocleziano (285-305 d.C.) e il conseguente affidamento all'augusto Massimiano della parte occidentale dell'Impero, *Mediolanum* si dotò di edifici in grado di qualificarla come sede imperiale. Il poeta Ausonio, nel IV secolo d.C., descrive infatti i numerosi edifici che si potevano ammirare all'interno delle mura i quali, contribuendo alla sua grandezza, rendevano legittimo persino il confronto con Roma (*Ord. Urb. Nob.* VII, v. 41).

### Le Terme Erculee<sup>1</sup>

L'edificio termale occupava l'area di ca 14.500 mq, attualmente delimitata da Corso Europa e Corso Vittorio Emanuele, in prossimità della convergenza di due antiche strade, dirette rispettivamente verso Bergamo-Brescia e verso Cremona (Gallina 1994: 22). Il complesso venne edificato da Massimiano alla fine del III-IV secolo d.C., mentre sulla fine traumatica dell'edificio, ipotizzata intorno al V secolo d.C. a causa di un incendio (David 1990: 101-102; David 1996: 96) informano i dati di scavo degli anni '80.

La percentuale di materiali conservati è infinitesimale rispetto a quella che doveva essere la decorazione lapidea originaria e, a titolo esemplificativo, è stato possibile calcolare sulla base dell'Editto dei prezzi massimi di Diocleziano quanti denari potevano essere

<sup>1</sup> Sull'edificio Ceresa Mori 1986: 148-149; Ceresa Mori 1990: 101-102 e i lavori più recenti Marchisio, Polidoro and Sacchi 2023: 99-108, con bibliografia precedente.





Figura 2. Campionario di litotipi e tipologie dalle Terme Erculee.

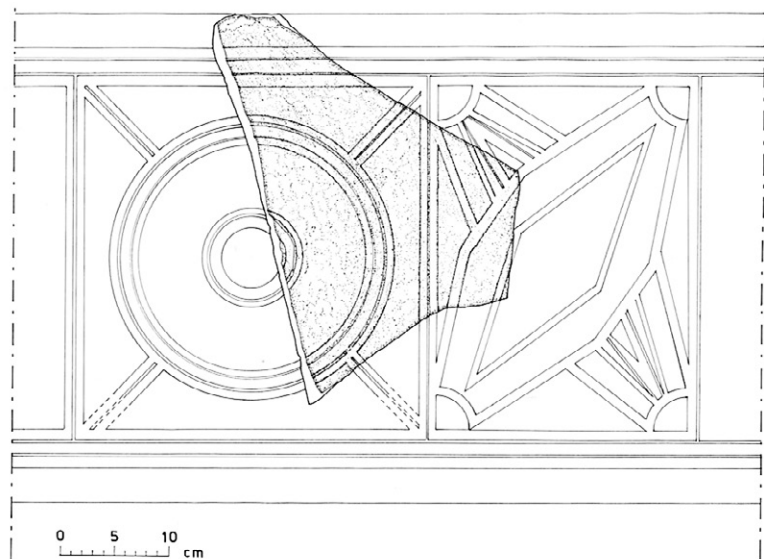


Figura 3. Frammento di lastra in marmo numidico con raffigurazione di armi (ricostruzione grafica a cura di R. Rachini).

spesi per una determinata quantità di materiale all'epoca della costruzione delle Terme Erculee, calcolo che ha confermato quanto poco resta dell'apparato decorativo.

La stima ha riguardato, a titolo di esempio, alcuni tra i marmi più costosi impiegati di cui si fa esplicita menzione nell'Editto e che sono, per questo, riconoscibili con sicurezza: i Porfidi rosso e verde, il Giallo antico di Numidia e il Pavonazzetto.

L'ornato prevedeva, oltre alla decorazione musiva e scultorea, quella lapidea a rivestimento di pareti e

pavimenti (Figura 2). Gli ambienti erano caratterizzati da ordini liberi e applicati, mentre le pareti erano rivestite, in corrispondenza delle porzioni inferiore e mediana, da pannelli marmorei interrotti a determinate altezze da zoccolature ed elementi modanati.<sup>2</sup>

Si devono immaginare ampi pannelli in marmi colorati profilati da listelli e schemi decorativi di vario tipo. Il marmo più presente sembra essere il Giallo di

<sup>2</sup> Secondo un'articolazione comune ai monumenti di epoca tardoantica quali la basilica di Massenzio, Bitterer 2013: 202-205, tav. 77-80.



Figura 4. Imoscapo di colonnina in marmo numidico con scanalature tortili.

Numidia, un litotipo prezioso e facilmente lavorabile, qui impiegato per ricavare lastre e lastre anche decorate, con i motivi degli scudi incrociati (Figura 3) o geometrici con losanghe e esagoni o rettangoli a lati inflessi,<sup>3</sup> soggetti di natura apotropaica con confronti collocabili soprattutto tra II e III secolo d.C.<sup>4</sup> o, ancora, listelli parietali e pavimentali, *crustae* sagomate ed elementi di decorazione architettonica come i ventitré frammenti di colonnine con scanalature tortili che decoravano presumibilmente un ambiente interno del complesso, forse montate su più ordini o disposte a inquadramento di nicchie (Sacchi 2016a: 109; 2016b: 20-21; Sacchi, Marchisio, Bugini 2018:49; Marchisio 2019: 63-64; Marchisio, Polidoro, Sacchi 2023:105, scheda 5.1.2). (Figura 4).

Sulla base dei frammenti conservati si presume che i colori più ricorrenti, associati a specifici materiali, fossero il giallo, il rosso, il verde e il bianco (quadricromia neroniana): una soluzione decorativa di grande fortuna in epoca tardoantica nota a partire dalla *Domus Aurea* di



Figura 5. Lastra frammentata di marmo bianco di Thassos che imita il Porfido rosso antico dalle Terme Erculee.

Nerone,<sup>5</sup> la quale accostava i colori rosso, verde, giallo e bianco ed era realizzata mediante l'impiego del Porfido rosso, del Porfido serpentino verde, del Giallo antico e del Pavonazzetto o, di meno dispendioso, marmo bianco.

Si segnala a questo proposito anche la presenza di alcuni frammenti di lastra in marmo bianco di Thassos che sembra essere rivestita da un film pittorico di colore rosso scuro con decorazione puntinata, forse un tentativo di imitazione del più costoso Porfido rosso antico, materiale di grande valenza simbolica poiché legato alla figura dell'imperatore e attestato all'interno del complesso termale milanese (Figura 5): non si può escludere infatti che la scelta di specifici litotipi fosse motivata dalla volontà di sottolineare determinati spazi o punti focali dell'edificio.<sup>6</sup>

Nel caso delle terme sembra che si prediligesse il contrasto tra le cromie calde degli ornati interni e quelle fredde dei pavimenti e del rivestimento delle vasche. Proprio a questo proposito si riscontra un intenso utilizzo di litotipi verdi, probabilmente in virtù delle loro potenzialità cromatiche in relazione all'acqua che, è possibile immaginare, generasse notevoli giochi di luce e di riflessi, così come suggerisce la presenza di lastre in Verde antico anche in altri impianti termali del mondo romano<sup>7</sup> o come è stato ipotizzato per i *balnea* di una villa nei pressi di Siviglia (Alarcón e Gómez 2013-2014: 186).

Anche la *natatio* della villa del Casale a Piazza Armerina mostra questa tendenza con l'aggiunta di una fascia in Verde antico al culmine del parapetto litico che

<sup>3</sup> Su questi frammenti e, in generale, sull'apparato decorativo del complesso Sacchi 2016a: 110-111; Sacchi 2016b: 21-23; Sacchi, Marchisio and Bugini 2018: 42-47; Marchisio 2019: 63-65; Marchisio, Polidoro and Sacchi 2023:106, scheda 5.1.4.

<sup>4</sup> Confronti sono possibili in diversi contesti geografici e cronologici, tra i più stringenti le terme di Saragozza ([www.http://catedu.es/aragonromano/caugterm.htm](http://catedu.es/aragonromano/caugterm.htm)) e altri edifici di area ispanica ([www.forocartagena.com/T865p520-cerro-del-molineteei](http://www.forocartagena.com/T865p520-cerro-del-molineteei)); complessi termali pubblici e privati di area bretone, Langouet et al. 2000: 216; Agostini et al. 2002: 74, fig. 4; una ricca *domus* ad *Aquae Sextiae*, Digelmann et al. 2010: 269-270, figg. 4, 4.4, 6; la villa livornese di San Vincenzino, Serra 2012: 385 e fig. 18: 390.

<sup>5</sup> Si veda, ad esempio, la *domus* fuori porta Marina ad Ostia (IV secolo d.C.), L'orizzonte tardoantico 2006: 276-297.

<sup>6</sup> Così nel peristilio e nel mausoleo del palazzo di Diocleziano a Spalato, Marasovic', Matetic' Poljak, Gobic' Bravar 2015: 1003-1006.

<sup>7</sup> Per l'Italia settentrionale le "Grandi Terme" di Aosta, Appollonia, Framarin, Borghi, Da Pra 2012: 40, 44-45; le Terme di Ventimiglia, Gambaro, Bozzi and Sacchi 2017: 203-216; le Terme Costantiniane di Aquileia, Rubinich 2013, cat. nn. 208-213; Zanier 2013, cat. n. 208: 298.





Figure 6 a-b. Frammenti di listello in Cipollino mandolato e di lastrina in Granito verde della Sedia dalle Terme Erculee.

circondava la piscina (González De Andrés and Atienza Fuente 2013: 11). Lo stesso dicasi per il Cipollino verde, caratterizzato da venature ondulate: nelle Terme di Diocleziano fusti di colonne in questo litotipo si ritiene fossero impiegate nel primo ordine del prospetto monumentale della *natatio*, oltre che nel rivestimento di una nicchia della stessa facciata, dove l'acqua era addotta da una conduttura e scivolava lungo la parete esaltando il colore del litotipo e assumendone il riflesso (Friggeri, Magnani Cianetti and Von Hesberg 2014: 176-177, fig. 17; Sacchi, Marchisio and Bugini 2018: 35-62).

Tra le pietre verdi più interessanti, oltre al Cipollino verde di Eubea e al Porfido serpentino verde, quest'ultimo però confinato quasi esclusivamente alla produzione di sottili listelli di profilamento di pannelli parietali, si segnala la presenza di due litotipi la cui presenza in città sembra essere piuttosto rara, ovvero il Cipollino mandolato (noto unicamente da pochi altri frammenti rinvenuti nell'area di via Brisa ed evidentemente destinato alle monumentali fabbriche milanesi di tipo pubblico con committenza imperiale) (Sacchi 2016c: 21, fig. 6, tav. 1.5; Bugini and Folli 2016: 31) e il Granito verde della Sedia, attestato in questo contesto per la prima volta (Marchisio 2019: 67).

Nel primo caso si tratta di un singolo listello che ha il fondo di colore verde con sottili venature bianche e noduli allungati centimetrici bianchi e grigiastri (Corsi 1845: 98; Gnoli 1988: 183; Antonelli 2002: 269-270; Lazzarini, Sangati 2004: 99) (Figura 6a). Tutti gli autori antichi concordano sull'area di provenienza di questo litotipo, ovvero i Pirenei francesi, ma anche sulla sua scarsità d'impiego persino a Roma e in tutto il territorio della Penisola italiana. Il suo utilizzo in epoca romana può essere circoscritto, nel luogo di provenienza, sicuramente all'età imperiale, mentre la sua esportazione si attesta per lo più a partire dal III-IV secolo d.C., quando viene utilizzato soprattutto per *crustae* marmoree: frammenti di Cipollino mandolato sono stati rinvenuti in modo sporadico a Roma, nella

Villa di Sette Bassi lungo la Tuscolana o, ancora, ad Ostia, nella *Domus* di Amore e Psiche.

Il secondo litotipo verde degno di interesse è invece il Granito verde della Sedia (Corsi 1845: 217; Gnoli 1988: 154-158; Lazzarini 2002: 236-238; Lazzarini, Sangati 2004: 80), che costituisce un'eccezione rispetto al panorama litologico milanese del tardo III secolo-inizio del IV secolo d.C.: nel nucleo di materiali delle Terme se ne contano diversi frammenti appartenenti a lastre parietali o pavimentali<sup>8</sup> (Figura 6b). Si tratta di una roccia dal colore verde cupo con cristalli bianchi, i cui bacini di approvvigionamento erano localizzati nel deserto orientale egiziano. Ne esistono due diverse varietà, che derivano il nome dai principali monumenti in cui essa è impiegata: la prima, a grana grossa, è nota come 'Granito verde della sedia di San Pietro', la seconda, con grana da fine a media, è detta 'Granito verde della sedia di San Lorenzo'. I romani iniziarono la cavatura di questa pietra a partire dall'epoca augustea e la utilizzarono fino a quella flavia, per lo più per lastre di rivestimento, piccole colonne e vasche. Sebbene la sua diffusione sia stata piuttosto scarsa, l'attestazione di numerosi frammenti di lastre provenienti dall'area delle Terme, a cui si deve aggiungere una scheggia da Via Santa Maria Fulcorina, sembrerebbe abbassarne la cronologia di utilizzo per lo meno al IV secolo d.C., a meno che, naturalmente, non si tratti di un caso di riuso.

### Il Palazzo imperiale

Situato nell'area occidentale di *Mediolanum* compresa tra le antiche Porta Vercellina e Porta Ticinese e delimitata

<sup>8</sup> Non è infatti semplice capire se si tratti dell'una o dell'altra tipologia solo sulla base degli spessori, in questo caso piuttosto sottili. In generale si può affermare che le "lastre" presentano uno spessore da pochi mm a cm 1,5 circa, mentre le "lastre" sono più spesse, da cm 1,5 a 5 circa. Su questa tipologia di materiali e sui criteri che ne improntano la classificazione Angelelli and Guidobaldi 2002: 155-163.



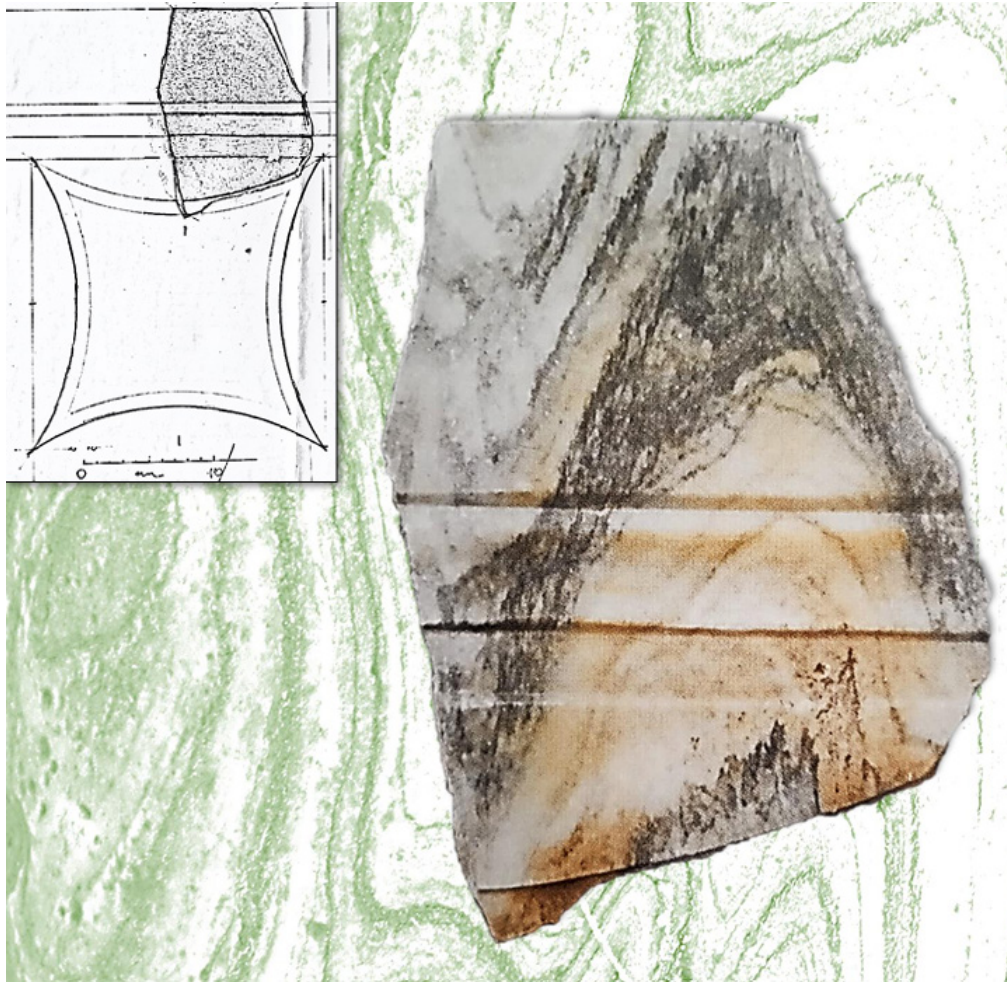


Figura 7. Frammento di lastrina modanata in Cipollino verde da Via Brisa con (ricostruzione grafica a cura di R. Rachini).

dagli attuali Corso Magenta, Via Santa Maria alla Porta, Via Santa Maria Fulcorina e Via del Bollo, strade che corrispondono oggi all'antico decumano massimo, e Via Torino (il nuovo cardo massimo), il complesso del palazzo confinava ad ovest con le strutture del Circo, inglobate nel nuovo circuito murario massimiano (Mirabella Roberti 1984: 78-84).

Il nucleo meglio noto e maggiormente indagato di questo complesso policentrico è senz'altro quello di Via Brisa, probabilmente un padiglione di rappresentanza destinato a funzionari di rango elevato, membri della corte o alla stessa famiglia imperiale, le cui indagini, condotte a partire dal 1959, hanno restituito circa settantasette frammenti lapidei pertinenti a rivestimenti (Sacchi 2016c: 21-28; Bugini, Folli 2016: 29-32).

Nel 2016 viene condotto uno scavo nel cortile dello stabile di Santa Maria alla Porta 9, il quale ha messo in luce le fondazioni di tre vani simmetrici a quelli visibili

presso via Brisa, che ne completano la planimetria in corrispondenza del lato est. I depositi altomedievali hanno restituito un campionario di materiali marmorei coincidente con il risultato dell'attività di scarto e di accumulo del materiale lapideo praticata in epoche successive.

Tra il 2014 e il 2015 hanno avuto luogo i lavori di riqualificazione di una palazzina a uso residenziale presso via Santa Maria Fulcorina 19. I ritrovamenti più antichi dell'area sono stati riesaminati in tempi più recenti (Sacchi 2016d: 36-40), mentre le ultime indagini hanno portato alla scoperta di numerosi elementi lapidei provenienti, ancora una volta, dal *dark earth* (Marchisio, Neri 2024: 43; Marchisio c.s.) il quale ha restituito materiale pertinente alla demolizione degli edifici preesistenti; quest'area comprendeva tuttavia anche spazi a carattere residenziale e occorre ricordare che, lungo la direttrice proseguendo verso sud-est, si apriva la via porticata su cui si affacciavano le *tabernae*. Per questi motivi l'analisi si è concentrata



Figura 8. Campionario di listelli policromi da Via Santa Maria alla Porta.

prevalentemente sui frammenti provenienti da Via Santa Maria alla Porta 9, i quali sono stati messi in rapporto con quelli già pubblicati da Via Brisa.

Preme segnalare infine la mancanza dello studio completo dei materiali di rivestimento emersi in seguito allo scavo di Via Gorani 2-4, di cui solo brevi note sono contenute in una recente pubblicazione (Ceresa Mori 2021: 85-98), il quale fornirebbe il tassello necessario a completare il quadro delle conoscenze in materia.

*Via Brisa.* Sulla base dei dati disponibili, del tutto parziali, si può ipotizzare uno stile decisamente sobrio per questi ambienti del palazzo, caratterizzato dalla semplicità degli ornati: l'apparato decorativo si articolava con ogni probabilità al di sopra di uno zoccolo con pannelli anche raffiguranti motivi geometrici, come nel caso del frammento di lastrina in Cipollino verde con campo centrale occupato da un rettangolo o da un poligono a lati inflessi<sup>9</sup> (Figura 7).

Proprio dal nucleo di Via Brisa provengono inoltre i cinque frammenti di lastre in marmo Cipollino mandolato, il litotipo di cui si è parlato prima.

Non sono presenti tarsie in Palombino riconducibili a elementi figurati di alcun tipo (vegetali, animali o umani) che possano suggerire ornati parietali più articolati, a differenza di quanto attestato per il Mausoleo imperiale o di listelli curvilinei associabili a *rotae* come per il sacello di Sant'Aquilino in San Lorenzo; non risultano nemmeno componenti vegetali in Porfido serpentino verde.

*Santa Maria alla Porta.* I materiali identificati sono, anche in questo caso, tutti riferibili a tipologie già note per altri siti lombardi e milanesi;<sup>10</sup> si registra ad ogni modo con una grande varietà cromatica, per esempio nei listelli (Figura 8): prevalgono i marmi bianchi e grigi e i policromi sui calcari bianchi e nero. Si segnalano due minuti frammenti di Alabastro e cinque in Breccia Corallina, litotipi non presenti nel nucleo di via Brisa, mentre qui non è attestato il Cipollino mandolato.

I reperti si distinguono in lastre di rivestimento parietale (lisce e modanate), fasce e listelli di profilatura di grandi campiture o di figure geometriche in Porfido rosso o verde, e alcuni frammenti di incorniciature di aperture in marmo bianco a grana fine e media; tra le tarsie sagomate ve ne è una triangolare in Fior di Pesco

<sup>9</sup> Sacchi 2016c: 21. Elementi simili provengono anche dall'appartamento del *dominus* della Villa del Casale di Piazza Armerina e dal vano della "Grande Caccia", Pensabene, Gallochio, Gasparini, Montalbano, Paternicò 2009: 5-6.

<sup>10</sup> Sui materiali litici del sito Sacchi 2016c: 23-24; Marchisio and Neri 2024: 43-44; Marchisio c.s.



Figura 9. *Crustae* sagomate da Santa Maria Fulcorina.

e due di forma trapezoidale in marmo Rosso antico e in Pavonazzetto.

Anche nel caso di Santa Maria alla Porta è possibile, come per Via Brisa, avanzare l'ipotesi che gli ambienti fossero caratterizzati da schemi ornamentali piuttosto semplici, con ampi pannelli profilati lungo i bordi da listelli.

Sono presenti segni di riutilizzo in qualche caso, come in quello di alcuni dei frammenti di incorniciatura di aperture, le cui superfici recano tracce di malta biancastra anche in frattura.

*Santa Maria Fulcorina.* Per quanto concerne invece i 494 frammenti provenienti dallo scavo di Santa Maria Fulcorina, fra i litotipi sono presenti anche in questo caso marmi colorati, bianchi e grigi e, in misura minore, altre pietre. Le tipologie attestate sono in gran parte lastre di rivestimento pavimentale, listelli e cordoli, cornicette, incorniciature di aperture e *crustae* sagomate.

Tra le *crustae* preme segnalare la presenza di numerose forme ricavate in Porfido rosso e verde, oltre che in Giallo antico di Numidia e bianco, tra cui triangoli, mezzo bottone e una pelta in marmo bianco a grana fine con mosche (Marchisio, Neri 2024: 43) (Figura 9).

Fra i colorati si distinguono per numero delle attestazioni il Cipollino verde e il Pavonazzetto,

adoperati soprattutto per i listelli o per lastre di rivestimento parietale; tra i marmi grigi si segnalano il Bardiglio e il Proconnesio, mentre fra le altre pietre compare il Palombino, usato per ricavarne un minuto listello.

Rispetto al panorama litologico milanese del tardo III secolo-inizio del IV secolo d.C. costituisce un elemento interessante la presenza di una scheggia di Granito verde della Sedia, il litotipo sinora attestato in città solo da alcuni pezzi provenienti dalle Terme Erculee visti in precedenza.

### Il Mausoleo imperiale

L'edificio sorgeva nel suburbio sud-occidentale di Milano e la sua costruzione si colloca nell'ambito del IV secolo d.C.<sup>11</sup> Il Mausoleo doveva essere riccamente decorato al suo interno, come si evince anche dalle testimonianze storico-letterarie (Besta, *Origine e meraviglie*: 258; Castiglione, cod. Ambr. 153, f. 30v) e archeologiche.

Sulla base dello studio condotto sui materiali litici, è possibile affermare che le 1369 *crustae* conservate

<sup>11</sup> Per una rilettura dei dati archeologici e storici sull'area del Mausoleo imperiale Lusuardi and Neri 2013: 167-212, con bibliografia precedente e Sannazaro 2014: 87. Di recente pubblicazione è invece il volume che racchiude tutte le novità sullo scavo dell'area del Mausoleo e di quella della necropoli, con particolare rilievo dato allo studio dei materiali litici con relativo catalogo, Marchisio 2024.





Figura 10. Frammento di *opus interassile*.

rappresentano meno del 2% della superficie che doveva essere interessata dal rivestimento nella porzione scavata.

Appartenenti ai campi sono 250 frammenti e schegge, prevalentemente in Pavonazzetto e Africano, senza escludere però una eccezionale varietà di cromie, frutto dei differenti litotipi impiegati.

Queste grandi partizioni, costituite dall'assemblaggio di più frammenti marmorei dello stesso litotipo o associando litotipi visivamente simili, erano con ogni probabilità rettangolari; listelli e fasce profilavano le lastre dei campi, come ad esempio constatato a Ostia nell'Edificio fuori Porta Marina, e cordoli spezzavano l'unitarietà della partitura in senso orizzontale.

Le *crustae* sono ricavate per lo più in preziosi marmi di importazione, fatta eccezione per il Nero delle Prealpi e il Palombino, quali il Porfido rosso antico, il Serpentino verde, il Pavonazzetto, il Giallo antico, l'Alabastro egizio e i marmi bianchi a grana fine. Questi litotipi sono associati principalmente al Rosso del Tenaro, al Fior di pesco di Eretria, al Cipollino verde e all'Africano: è probabile che lo schema decorativo fosse articolato in grandi specchiature bianche, profilate da listelli policromi. Spiccano per numero di attestazioni i listelli in Alabastro, ma numerosi sono anche quelli in marmi bianchi e grigi o in Rosso antico.

Fra i marmi colorati prevalgono il marmo numidico e il Cipollino verde, nonché il Pavonazzetto, litotipo impiegato non solo a livello dei rivestimenti ma anche a quello della decorazione architettonica, come dimostrano i circa venticinque frammenti appartenenti a fusti di colonna liscia. Insieme al Giallo antico, il Palombino è invece la pietra più utilizzata per ricavare le minute *crustae* figurate, i listelli e anche un bottone,

forse al centro del motivo a quadripetali altrove attestato in ambito milanese.<sup>12</sup> La sintassi della decorazione era forse scandita superiormente da lesene ioniche, ed evidenziata dal cromatismo bianco-rosso dato appunto dal motivo a quadripetali più sopra menzionato (petali in Palombino e fondo in Porfido rosso e o petali porfirici su fondo bianco); impreziosivano la decorazione girali d'acanto in marmo a grana fine, probabilmente popolati da figure animali.

Nel caso dei frammenti di *interrassile* riferibili al Mausoleo milanese è opportuno segnalare una lastra di supporto ricavata in marmo bianco a grana fine, la quale oggi si presenta spezzata e composta da due frammenti combacianti, opportunamente scavata per essere riempita con inserti marmorei e vetri policromi sagomati (Marchisio, Neri 2024: 36-38) (Figura 10). A questa lastra si devono aggiungere anche altri due frammenti di supporto in Palombino e, per finire, due più sottili in Ardesia. È probabile che alcune lastre vitree di colore, viola, giallo e blu fossero associate ad una lastra preposta di *opus interassile*: il contrasto cromatico con il bianco del fondo aveva forse lo scopo di ricreare un qualche motivo vegetale oggi difficile da ricostruire.

### San Lorenzo

L'edificio, costruito tra la fine del IV e il principio del V secolo d.C., è situato all'esterno della cinta muraria cittadina e sorge nei pressi di Porta Ticinese (Neri, Lusuadi Siena and Greppi 2015).

Le lastre di rivestimento recuperate negli strati di crollo erano probabilmente in opera sulle pareti, a differenza di quelli rinvenuti *in situ* nel sacello perimetrale di San Sisto pertinenti, invece, ai pavimenti.

Il nucleo di elementi si compone di 1463 *crustae* totali, 1450 sicuramente riferibili alla decorazione del tetraconco (Gazzoli 2015:137-150; Bugini, Gazzoli and Neri 2018: 79-87). Sono attestati numerosi litotipi, sia di importazione che di provenienza locale, ma i marmi e le pietre di colore bianco sono predominanti rispetto a quelli colorati; la restante parte è occupata da una percentuale di frammenti in Nero delle Prealpi.

I marmi colorati più frequenti sono il Pavonazzetto e il Giallo antico di Numidia, mentre minoritaria è la presenza di alcuni materiali come il marmo Africano o i Porfidi rosso antico e serpentino verde forse, in seguito allo *spolio* dell'edificio, selezionati per un reimpiego ulteriore se Benzo, vescovo d'Alba, descriverà la chiesa come "fatta di porfido e d'oro". A differenza del

<sup>12</sup> Tale motivo è presente nelle Terme Erculee, nonché nel Battistero di San Giovanni alle Fonti, Lusuadi and Sacchi 2004a: 153-154, figg. 14-18; Lusuadi and Sacchi 2004b: 86-87, figg. 7-9.

Tav. I

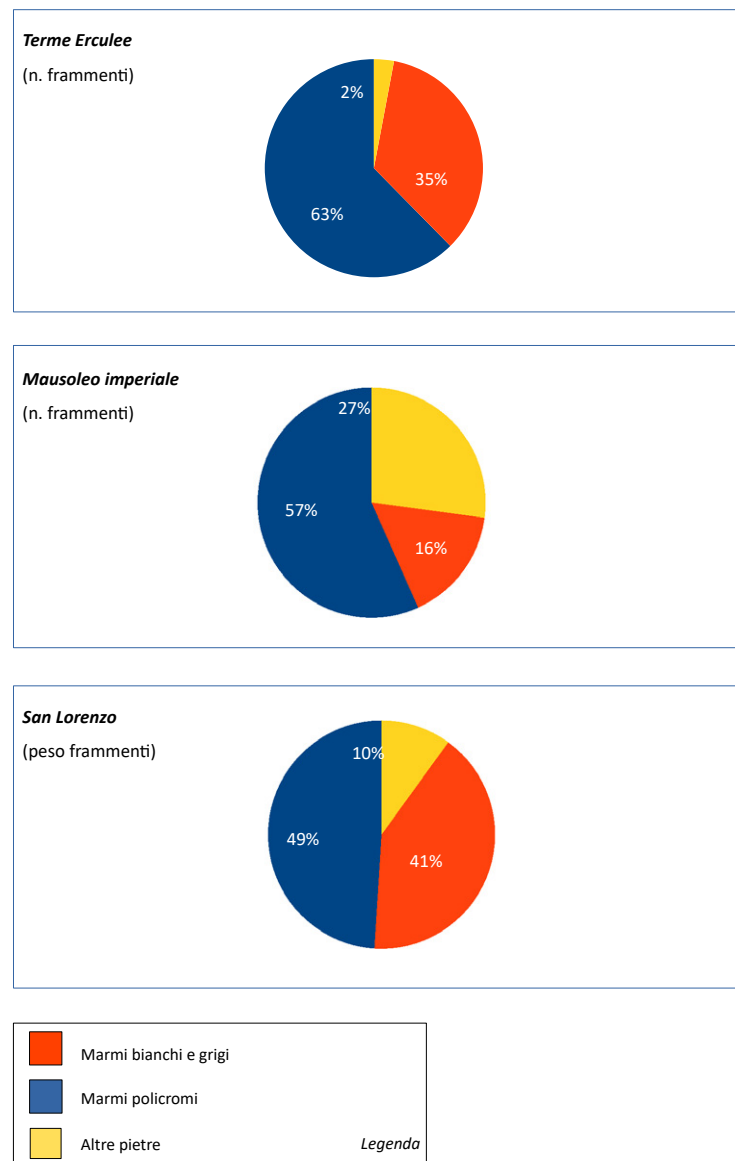


Figura 11. Areogrammi che visualizzano il rapporto tra marmi policromi e marmi bianchi.

Mausoleo imperiale sono assenti a San Lorenzo elementi in Palombino e alcuni pregiati marmi di importazione quali l'Alabastro.

Nella nicchia nord-occidentale del sacello perimetrale di Sant' Aquilino è visibile una porzione di preparato per *opus sectile* che suggerisce la scansione della parete. Tra i pezzi rinvenuti vi sono elementi di grandi lastre, di basi e di fusti di lesene scanalate in marmi policromi, le quali erano coronate da capitelli corinzieggianti di reimpiego in marmo bianco venato a grana fine con

tracce di rubricatura. Listelli curvilinei suggeriscono inoltre la presenza di *rotae* del diametro di circa cm 50 e frammenti di lastre in Cipollino di Eubea raffiguranti girali vegetali.

Nel caso del tetraconco sono attestati, oltre a frammenti di lastre pertinenti a campi, soprattutto elementi sagomati come triangoli in marmo numidico, losanghe, rombi e numerosi listelli di profilatura bianchi e neri. Rare sono invece le *crustae*, diverse per litotipo, dimensione e spessore.

## Conclusioni

Per quanto riguarda il quadro litologico dei contesti in esame è possibile, pur nell'estrema frammentarietà, verificare l'esistenza di alcuni codici cromatici negli schemi ornamentali, frutto di scelte consapevoli legate alle potenzialità espressive e decorative di alcuni litotipi, come nel caso delle Terme Erculee e dell'ampio utilizzo in quel caso dei litotipi verdi da riferire alla presenza dell'acqua, o semplicemente dettate dal gusto dell'epoca (quadricromia neroniana). Entrambi i fattori sono attestati ad esempio nel monumentale complesso delle Terme di Diocleziano a Roma: particolarmente suggestivo è infatti l'impiego suggerito del Cipollino verde per la realizzazione del primo ordine colonnato della fronte della *natatio*, le cui striature verdi azzurre ben dovevano armonizzarsi con l'ampia distesa di acqua della vasca, ma anche a rivestimento delle nicchia, sempre del primo ordine, della parete sinistra dell'edera rettangolare, al di sopra della quale vi era un canale di forma quadrangolare che conteneva una tubazione per l'acqua, la quale vivificava il rivestimento di marmo euboico.

Tra i contesti tardoantichi milanesi sicuramente i complessi delle Terme e del Palazzo imperiale sono tra loro confrontabili, soprattutto per la preponderanza di marmi colorati d'importazione, nonché per la presenza di specifici litotipi, mentre diverso è il discorso per il Mausoleo, dove sono sicuramente attestati anche litotipi fra i più preziosi quali l'Alabastro o il Porfido rosso antico: qui infatti l'ornato doveva essere molto più articolato, per il quale sono stati istituiti confronti con i motivi figurativi di tipo floreale che caratterizzano ad esempio la *domus* fuori Porta Marina a Ostia; sia nel Palazzo sia nelle Terme, del resto, a eccezione di un minuto frammento di listello in Palombino, non sono presenti altre *crustae* ricavate in questo litotipo, le quali sembrano essere indizio di un gusto ricercato e di gran moda in un'epoca di poco posteriore, la cui presenza presuppone, con ogni probabilità, il lavoro di maestranze altamente specializzate.

Infine, certamente l'impiego di litotipi colorati d'importazione in tutti i contesti presentati veicolava il concetto di lusso tanto caro alla tarda antichità, il quale era efficacemente espresso mediante l'utilizzo di determinate pietre che, intrinsecamente, contenevano il messaggio da trasmettere, come nel caso del Porfido rosso antico: coppie di colonne porfiriche inquadravano per esempio l'accesso alle vasche del *tepidarium* delle Terme Erculee.<sup>13</sup> Questo concetto assume maggiore valenza se si considerano i vari litotipi in virtù della loro associazione piuttosto che ad uno ad uno, fattore

che evidentemente aveva il compito di potenziarne il messaggio sotteso.

## Bibliografia

- Angelelli, C. and F., Guidobaldi, 2002, Frammenti di lastre da opus sectile come materiale di scavo: criteri di individuazione, classificazione ed edizione, in G. Biscontin and G. Driussi (eds.) *I mosaici. Cultura. Tecnologia, conservazione*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 2-5 luglio 2002), (Scienza e beni culturali, 18): , 155-163, Marghera-Venezia, Arcadia Ricerche.
- Antico Gallina, M. 1994, Prima del palazzo: considerazioni per una ricostruzione topografico-ambientale, in A. B. Belgiojoso (ed.), *Palazzo Litta Modignani in Milano: : 21-42*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale.
- Antonelli, F. 2002, I marmi della Gallia e dell'Iberia importati a Roma, in M., De Nuccio and L., Ungaro (eds.), *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra (Roma, 28 settembre 2002 – 19 gennaio 2003): : 267-276, Venezia, Marsilio editore.
- Appolonia, L., P. Framarin, A. Borghi, V. Da Pra 2012, Caratterizzazione minero-petrografica di marmi policromi provenienti da contesti urbani di Augusta Prætoria, *Bollettino della Soprintendenza per i Beni e le Attività Culturali*, 9 : 40-45.
- Besta, G., F., *Origine e meraviglie della città di Milano*, Ms. Trivulziana 180.11. (XV secolo).
- Bitterer, T. 2013, *Marmorverkleidung stadtrömischer Architektur. Öffentliche Bauten aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. Bis 7. Jahrhundert n. Chr.*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Bugini, R., , L., Folli 2016, *Milano, via Brisa, scavi del 1959 (via Brisa 1959-2016)*, I marmi, in in A. M. Fedeli, C. Pagani (eds.), *L'area archeologica di Via Brisa. Un quartiere del Palazzo imperiale alla luce delle recenti indagini*: 29-32, Milano: Silvana editoriale.
- Buzón Alarcón, M., I., Carrasco Gómez, 2013-2014, El conjunto termal de Herrera (Sevilla), *ROMVLA*, 12-13: 183-220.
- Ceresa Mori, A. 1986, Milano. Corso Europa 16. Sondaggio nell'area delle terme di Massimiano, *Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia*: 148-149.
- Ceresa Mori, A. 1990, Le Terme, in G. Sena Chiesa (ed.), *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.*, catalogo della mostra Milano, 1990): 101-102, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Ceresa Mori, A. 2021, Il palazzo imperiale di Milano e la sua decorazione nel quadro delle recenti indagini, in V. Ruppiene (ed.), *Stone and Splendor. Interior Decorations in Late-antique Palaces and Villas*, Proceedings of a Workshop (Trier, 25-26 April 2019): 85-98, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Corsi, F. 1845, *Delle pietre antiche*, Roma: Puccinelli.

<sup>13</sup> Si veda a questo proposito la ricostruzione elaborata in occasione della mostra milanese, Loreto and Provenzali 2023: 101, fig. 2.



- David, M. 1990, *Mosaico*, scheda 2° 9c, in *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d.C.*, catalogo della mostra (Milano, 1990) 101-102, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- David, M. 1996, *I pavimenti decorati di Milano antica (I secolo a.C.-VI secolo d.C.)*, voll. I-II, Milano Civico Museo Archeologico.
- Gambaro, L., C. Bozzi and F. Sacchi 2017, *I rivestimenti parietali delle Terme romane di Albintimilium*, C. Angelelli, D. Massara, A. Paribeni (ed.) Atti del XXII Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Matera, 16-19 marzo 2016): 203-216, Tivoli: Scripta Manent.
- Gazzoli, S. 2015, La strada dei marmi prima di arrivare a San Lorenzo Maggiore: studio su un corpus inedito di lastre di rivestimento marmoreo, in S. Lusuardi Siena, E. Neri (eds.) *Non esiste in tutto il mondo una chiesa più bella: conoscere, valorizzare e divulgare il patrimonio di San Lorenzo Maggiore di Milano. La prima fase di un progetto*: 137-150, Milano: Et.
- Gnoli, R. 1988, *Marmora Romana*, Roma: la Nave di Teseo.
- González De Andrés, L. and J., Atienza Fuente 2013, *Revestimientos marmóreos de las áreas de servicio en la villa romana del Casale (Piazza Armerina, Sicilia)*, Seminario villas tardoantiguas. Arquitectura y cultura material, Cádiz, 16 de Febrero de 2012: 1-21.
- Lazzarini, L. and C., Sangati 2004, I più importanti marmi e pietre colorati usati dagli antichi, in L. Lazzarini (ed.) *Pietre e marmi antichi: natura, caratterizzazione, origine, storia d'uso, diffusione, collezionismo*, 73-100, Padova: CEDAM.
- Loreto S. and A. Provenzali (eds.) 2023, *Le vie dell'acqua a Mediolanum*, Catalogo della mostra (Milano, 18 Maggio 2023 - 31 Marzo 2024), Milano: Nomos.
- Lusuardi Siena, S., Sacchi, F. 2004a, Per un riesame dei sectilia parietali paleocristiani del battistero di S. Giovanni alle Fonti a Milano, in S. Lusuardi Siena and F. Sacchi (eds.), *I colori ritrovati. Il contributo dell'archeologia alla conoscenza degli elementi di arredo nell'architettura tra tarda antichità e medioevo*: 145-159, Milano: Unicatt.
- Lusuardi Siena, S. and F., Sacchi 2004b, *Per un riesame dei sectilia parietali paleocristiani del battistero di S. Giovanni alle Fonti a Milano*, C. Angelelli (ed.) Atti del IX Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Aosta, 20-22 febbraio 2003), 81-96, Ravenna: Girasole.
- Marasović K., D. Matetić Poljak D., D. Gobić Bravar 2015, *Colored marbles of Diocletian's Palace in Split*, P. Pensabene e E. Gasparini (eds.), *Proceedings of the X International Conference of ASMOSIA (Rome, 21-26 Maggio 2012)*, 003-1020: Rome: L'ERMA BRETSCHNEIDER.
- Marchisio, R. 2019, I marmi nelle Terme Erculee di Mediolanum, in F. Sacchi and R. Marchisio (eds.), *Quando il lusso diviene colore: i marmi delle Terme Erculee di Milano*: 63-68, Milano: Bulzoni.
- Marchisio, R. 2024, *Il mausoleo imperiale di Milano e l'area tardoantica di S. Vittore: un approccio multidisciplinare*, (Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica, 2), Milano: Bulzoni.
- Marchisio, R. c.s., Los mármoles del Palacio imperial de Milán a la luz de los últimos descubrimientos, in J. J., Algaba Torrealba, G., Romero Gustos and M. Velázquez (eds.), *Un imperio itinerante: Mediterráneo y poder*, Actas del congreso internacional (Sevilla, 6-7 y 8 Marzo 2024), Sevilla.
- Marchisio, R., L., Polidoro, F., Sacchi, 2023, Le Terme Erculee, in S. Loreto and A. Provenzali (eds.), *Le vie dell'acqua a Mediolanum*, Catalogo della mostra (Milano, 18 Maggio 2023 - 31 Marzo 2024): 99-108, Milano: Nomos.
- Mirabella Roberti, M. 1984, *Milano romana*, Milano: Et.
- Neri, E., R., Bugini, S., Gazzoli 2018, Marble wall decorations from the Imperial Mausoleum (4th c.) and the Basilica of San Lorenzo (5th c.) in Milan: an update on coloured marbles in Late Antique Milan, D. Matetić Polijak and K. Marasovik (eds.), *Proceedings Association for the Study of Marble & Other Stones in Antiquity XI International Congress (Spalato, Maggio 2015)*: 79-87, Solit: Art&Accademy.
- Neri E., Lusuardi Siena S., Greppi P. 2015, Il problema della cronologia del cantiere di San Lorenzo a Milano. Vecchi e nuovi dati a confronto, *Studia Ambrosiana*, VIII: 115-164.
- Neri E., Marchisio R. 2024, Il decoro del mausoleo imperiale dell'area di San Vittore (Milano), in R. Marchisio (ed.), *Il mausoleo imperiale di Milano e l'area tardoantica di S. Vittore: un approccio multidisciplinare*, (Archeologia in Lombardia. Età romana e tardoantica, 2): 1-55, Milano.
- Pensabene, P., E., Gallochio, E., Gasparini, R., Montalbano and G., Paternicò 2009, Villa del Casale di Piazza Armerina: nuovi scavi, *FastiOnlineDocuments&Research*: 1-10.
- Rubinich, M. 2013, Frammenti di colonne a fusto liscio in marmi policromi, in C. Tiussi, L. Villa, M. Novello (eds.), *Costantino e Teodoro. Aquileia nel IV secolo*, catalogo della mostra (Aquileia 5 luglio- 3 novembre 2013): 298, Milano: Electa.
- Sacchi, F. 2016a, *Breve nota su alcuni aspetti della decorazione architettonica nelle Terme Erculee a Milano* in S. Lusuardi Siena, M. Sannazzaro, F. Sacchi (eds.), *Archeologia classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo*. Scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani, Milano, Vita&Pensiero: 107-115.
- Sacchi, F. 2016b, Gli apparati decorativi delle Terme Erculee a Milano, in *Incontri in biblioteca*, 8, Milano.
- Sacchi, F. 2016c, *I materiali lapidei di Via Brisa*, Scavi 1959, in A. M. Fedeli, C. Pagani (eds.), *L'area archeologica di Via Brisa. Un quartiere del Palazzo imperiale alla luce delle recenti indagini*: 21-28, Milano: Silvana editoriale.
- Sacchi, F. 2016d, *I materiali litici da Via Santa Maria Fulcorina: un'ipotesi interpretativa*, in A. M. Fedeli,

- C. Pagani (eds.), *L'area archeologica di Via Brisa. Un quartiere del Palazzo imperiale alla luce delle recenti indagini*: 36-40, Milano: Silvana editoriale.
- Sacchi, F., Marchisio R., Bugini R. 2018, Marbles from the Herculean Baths in Milan, «Marmora», 14: 35- 62.
- Zanier, K. 2013, Frammento di fusto liscio di colonna con sommoscapo, in C. Tiussi, L. Villa, M. Novello (eds.), *Costantino e Teodoro. Aquileia nel IV secolo*, catalogo della mostra (Aquileia 5 luglio- 3 novembre 2013): 298, Milano: Electa.

**Tessili**





# Anything but black and white. Colours and dyes of Late Antique textiles

Katarzyna Lubos

University of Bonn, Institute for Archaeology and Cultural Anthropology

## Abstract

Archaeological textiles provide key insights into past societies, reflecting social identity, cultural context and technological knowledge. This study examines natural dyestuffs in late antique Egyptian textiles, highlighting plant- and animal-based sources of red, blue, yellow, purple and brown. Analytical techniques such as HPLC reveal characteristic “fingerprints” that help identify raw materials, though not precise dating. Special attention is given to dyeing methods—direct, mordant, vat and combined dyeing—as well as resist dyeing, a complex technique producing patterned fabrics. Case studies illustrate the interplay of resources, craftsmanship and trade, demonstrating how local and imported dyes shaped both everyday garments and luxurious furnishings. Painted textiles further expand the spectrum of decorative practices. Overall, the investigation underscores the cultural and technological significance of colour in antiquity.

I tessuti archeologici forniscono informazioni fondamentali sulle società del passato, riflettendo l'identità sociale, il contesto culturale e le conoscenze tecnologiche. Questo studio esamina i coloranti naturali presenti nei tessuti egizi tardoantichi, mettendo in evidenza le fonti vegetali e animali da cui si ricavano i colori rosso, blu, giallo, viola e marrone. Tecniche analitiche come l'HPLC rivelano *markers* caratteristici che aiutano a identificare le materie prime, anche se non consentono una datazione precisa. Particolare attenzione è riservata ai metodi di tintura - tintura diretta, mordente, a tino e combinata - nonché alla tintura a riserva, una tecnica complessa che produce tessuti con motivi decorativi. I casi di studio illustrano l'interazione tra risorse, artigianato e commercio, dimostrando come i coloranti locali e importati abbiano plasmato sia gli indumenti quotidiani che gli arredi di lusso. I tessuti dipinti ampliano ulteriormente lo spettro delle pratiche decorative. Nel complesso, l'indagine sottolinea il significato culturale e tecnologico del colore nell'antichità.

**Key words:** Coptic textiles, dyeing techniques, natural dyes, resist dyeing

Tessuti copti, tecniche di tintura, coloranti naturali, tintura a riserva

## Introduction

Archaeological textiles constitute a rich source of information about past societies. Clothing provides

insights into former owners, their social identities, and the cultural contexts in which the garments were produced. Tapestries, meanwhile, represent artistic achievements that, despite their faded colours, continue to convey an impression of their original splendour. Examining the materials employed in historic textiles not only deepens our appreciation of these artefacts but also sheds light on the vibrant and complex histories they embody.

For thousands of years, from prehistoric times until the mid-nineteenth century, textile dyeing was based exclusively on natural materials. Plants constituted the predominant source of colorants, supplemented by specific animal-derived substances and, to a lesser degree, mineral sources. Over time, people acquired empirical knowledge of which raw materials produced colours that were both aesthetically pleasing and resistant to fading or bleeding when exposed to washing or sunlight.

The geographical distribution of suitable plant and animal species was shaped by environmental factors such as climate, soil conditions, and altitude. Consequently, different regions initially employed distinct natural resources to obtain similar colour palettes. With the expansion of trade routes, however, the most prized dyes began to circulate widely, facilitating the exchange of both materials and technological expertise across cultural boundaries.

## Dyestuffs

Our knowledge of dyes in Coptic textiles is based in part on historical sources, such as two late 3rd/early 4th century CE Egyptian papyri written in Greek: *Papyrus X Leidensis (PLeid.X)* (Berthelot 1887) and *Papyrus Graecus Holmiensis (PHolm)* (Lagercrantz 1913), in which a wide range of possible dyes on wool textile is mentioned (Schweppe 1993: 24; Hofenk de Graaff 2004: 2; Froschauer 2007).

Rudolph Pfister, a French Egyptologist and chemist, can be considered a pioneer in the analysis of colours in archaeological textiles. In the 1930s, he conducted the first colour analyses on late antique fabrics and



Figure 1. Fragment of a tapestry with red-dyed wool on an undyed linen base, 4th/6th AD, The Egypt Centre, Swansea, UK, Inv. EC782. © The Egypt Centre, Swansea.

described them in meticulous detail (Hofmann-de Keijzer – van Bommel 2008: 20). Today, for the analysis of dyestuff in historic textiles, various microchemical, spectroscopic, and chromatographic techniques have been developed. Dyestuffs mostly are analysed by using high-performance liquid chromatography combined with photodiode-array detection (HPLC-PDA). (Liritzis *et al.* 2020; Shahid *et al.* 2019).

During dyeing, each dye leaves a 'fingerprint' on the textiles, consisting of a combination of different dye stuffs in various concentrations. Only dyes that possess a distinct profile can be identified, and only those whose use was restricted to a specific region or time period can offer insights into the origin or age of a textile (Hofenk de Graaff 2004: 20; Lubos 2025: 20). In this way, it can be determined that nine basic dye substances were found on late antique fabrics from Egypt:<sup>1</sup> madder (*Rubia tinctorum*), kermes (*Kermes vermilio*) (Wouters 1995; Verhecken 2007; Karapanagiotis *et al.* 2019), lac insects (*Kerria lacca*), Polish cochineal (*Porphyrophora polonica*) and Armenian cochineal (*Porphyrophora hamelii*) for dyeing red (Wouters 1995; Orska-Gawryś, Surowiec, Kehl *et al.* 2003; Trojanowicz, Orska-Gawryś, Surowiec, Szostek *et al.* 2004; Verhecken 2007); indigo or woad

(*Isatis tinctoria*) were used for dyeing blue; weld (*Reseda luteola*) for dyeing yellow and various types of purple snails for dyeing in red, purple and blue.

The analysis of historical textiles using modern methods allows only the precise identification of the dye itself, without being able to determine the period in which it was used, as these did not change significantly until the 19th century (Szabolcs 2005: 64). Colours were produced from a variety of natural dyestuffs, categorized by their origin: either vegetable or animal. In contrast to plant-based dyes, those of animal origin were quite expensive due to their excellent quality and the difficulty in obtaining them in sufficient quantities and were therefore highly valued (Schweppe 1995: 25).

### Red dyes

The production of the red colour is characterised by the variety of substances that can be used, both plant and animal (Figure 1). The best-documented plant dye for late antique textiles to date is madder, which has been widely used in Egypt (as well as in Syria and Palestine) since the 18th dynasty (Germer 1992).<sup>2</sup> It was the most important plant-based source of high-quality red. The

<sup>1</sup> According to Hofmann-de Keijzer – van Bommel (2008: 19) there are only eight dyes, whereby henna and purple are not taken into account here.

<sup>2</sup> The plant, as well as knowledge of its properties, probably came to Egypt from the Levant (Vogelsang-Eastwood 2000: 279).



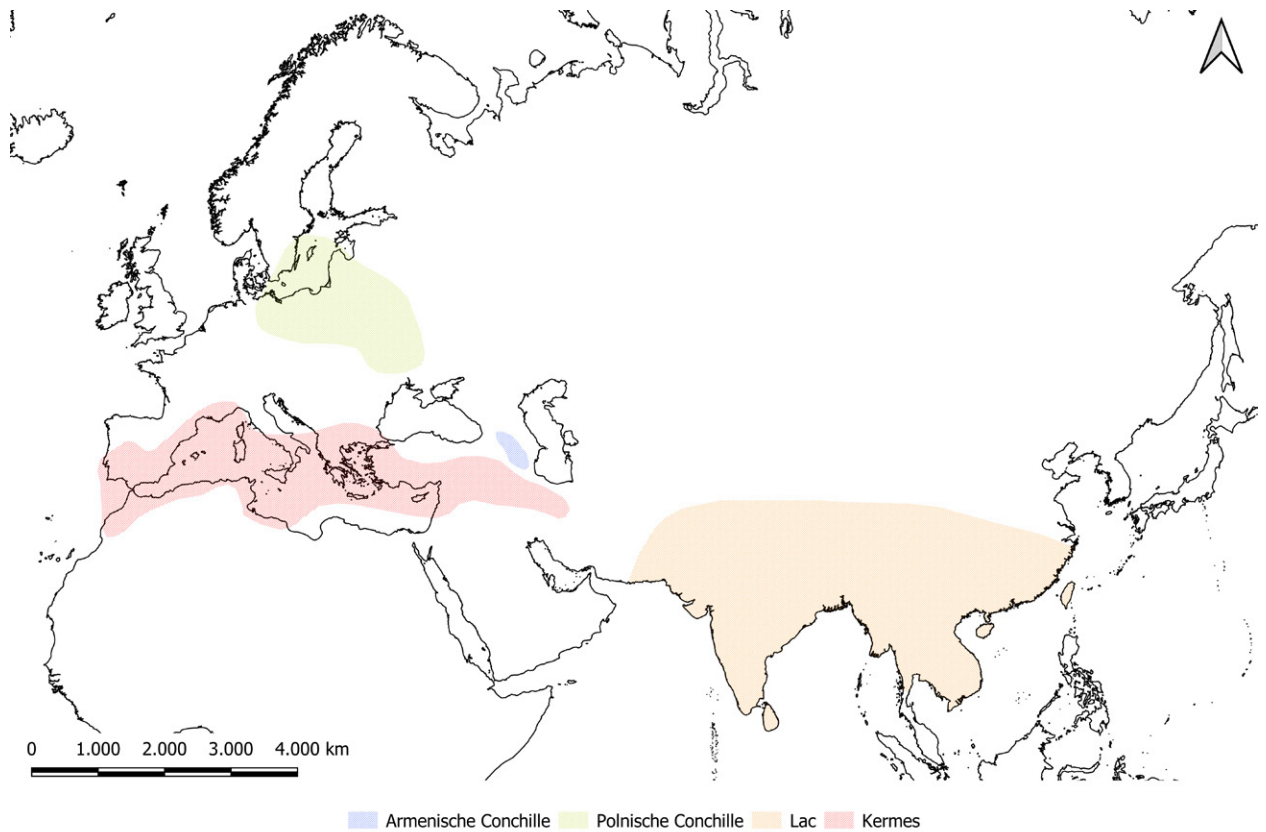


Figure 2. Distribution of red insect pigments in Late Antiquity. © Katarzyna Lubos.

root meal absorbed two valuable colouring substances in particular: alizarin and purpurin (Lucas – Harris 1962: 150; Hendriks 1989: 43; Mazal 1998: 56 fol. 112r. Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1998; Schmidt-Colinet *et al.* 2000: 87; Hofmann-de Keijzer *et al.* 2007: 214).

While the plant-based red produces a warm tone, insect-based colour substances tend to produce a cool red tone (Schmidt-Colinet *et al.* 2000: 87). A total of four types of insect dyes are important for red colouring: This includes kermes, Polish cochineal, Armenian cochineal and lac dye. (Figure 2) The most common insect dye was kermes, which lives on kermes oak in countries around the Mediterranean and parts of the Middle East (Schmidt-Colinet *et al.* 2000: 89–90; De Moor 2008: 93). Polish cochineal lives in Eastern Europe, and Armenian cochineal is found in the area surrounding Mount Ararat, where it is a parasite on the roots of two grass species (Hofmann-de Keijzer *et al.* 2007: 214–215; De Moor 2008: 93). In all cases involving animal colouring substances, the female insects were collected, dried and ground into powder. Whether an antique fabric was dyed with kermes or cochineal can only be determined by chemical colour analysis, which reveals the presence of kermic acid and carminic acid.

Both of these dyes contain kermic acid, with kermes itself having the highest concentration of the substance at 75–100%. In contrast, carminic acid is only found in cochineal (with a concentration of 95–99%) (Schweppe 1993: 254–255; Hofenk de Graaff 2004: 53).

Lac dye was obtained from stick lac, formed by lac insects on tropical trees in India and South East Asia. It was not used in Coptic textiles before the Arab invasions of the 7th century AD (Pfister 1935; Forbes 1956: 105–106; Lucas and Harris 1962: 153; Schweppe 1993: 25, 36, 272–6; Wouters 1993: 60).

### Blue dyes

The blue colour (Figure 3) results from indigotin, originally obtained from several plant species. The first is Woad which grows in Europe, North Africa and Asia (Balfour-Paul 1997: 1–3). The second are several other plants called Indigo (*Indigofera species*) that occur above all in India (Casson 1989: 194–195; Balfour-Paul 1997: 10). While woad was considered a regional product in Late Antique Egypt, Indigo was imported from India to Egypt and Rome. The active colouring component of both indigo and woad is indigotin, which is the only naturally occurring blue dye with

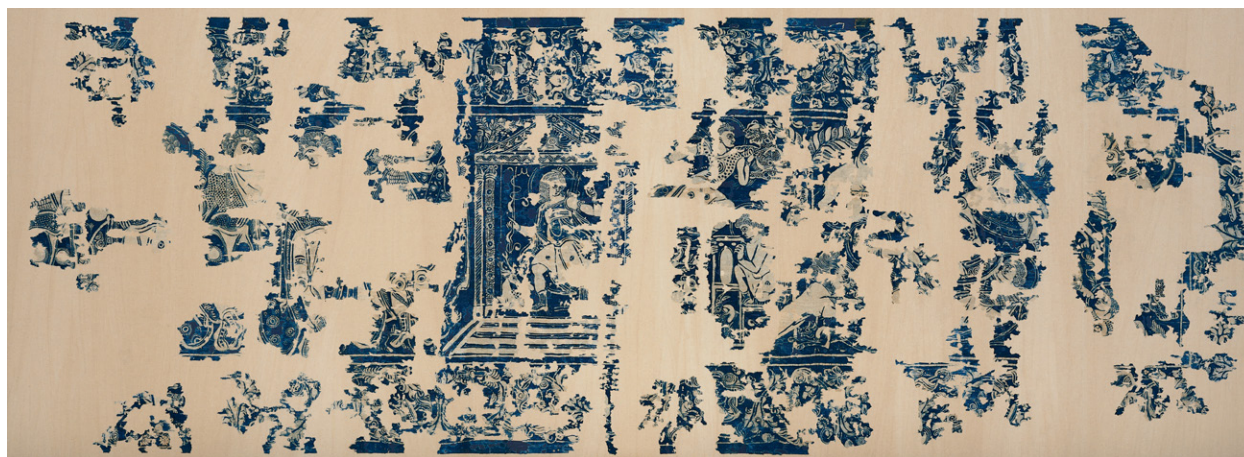


Figure 3. Artemis hanging, basic linen dyed in resist dyeing technique with indigo, 3th/5th AD Abegg Foundation, Riggisberg, Inv. 1379. © Abegg-Stiftung, CH-3132, Riggisberg, 2004 (Photo: Christoph von Viràg).

excellent properties. The ability to extract the dye came to Europe from India, giving rise to the name of the imported substance with the Greek word ἰνδικόν (lat. *indium*), meaning “a substance from India” (Casson 1989: 194–195). Imported indigo was costly, whereas woad, which had been cultivated in Egypt (especially in the Fayum) and Mesopotamia since Hellenistic times, was a more affordable alternative (Grenfell and Hunt 1898, Vol. 1: 164–6, Vol. 2: 270–271; Vol. 3: 282; Vol. 4: 215–21; Vol. 10: 212–213; Vol. 14: 147–148; Lucas and Harris 1962: 151; Forbes 1956: 108; Vogelsang-Eastwood 2000: 278; Schmidt-Colinet *et al.* 2000: 88; Schiessl 2004: 30). The plants were cut during the flowering period and leached out so that the resulting liquid could later be fermented and oxidised. The indigo obtained was then heated, pressed, dried, and reduced to a soluble vat dye (Vogelsang-Eastwood 1992: 38–39; eg. 2000: 279; Szabolcs 2005: 69). When dyeing with indigo, it is important to note that the dye only adheres to the surface of the fibres and is not absorbed into them, which is particularly favourable for linen fibres (Schmidt-Colinet *et al.* 2000: 18).

### Purple

Tyrian purple (also called imperial purple or royal purple) was extracted from the hypobranchial glands of three Mediterranean purple sea snails: the banded dye-murex (*Hexaplex trunculus*), the spiny dye-murex (*Bolinus brandaris*) and the red-mouthed rock-shell (*Stramonita haemastoma*) (Schweppe 1993: 315–18). The origin, age and gender of the snails influenced the colour tone. Other decisive factors include the technical components of the dyeing process: the type of material, the mixing ratio of the ingredients in the dye bath and the number of dips (Reifarth and Völling 2013; Sukenik, Iluz and Shamir 2013: 46–54). True purple (Figure 4) ranged from red-purple to blue-purple (Fouquet 1970),

with red-purple having the highest social status, as clothing in this shade was associated with royalty (Bogensperger 2015). The majority of authentic purple-dyed textiles originate from regions situated near the natural habitat of the purple-producing mollusks, notably Syria, Phoenicia, Palestine, and later Byzantium. Occasional examples have been discovered in Egypt, where they are often adorned with gold threads and are typically dated to the 3rd or 4th century AD (Stauffer 1996),<sup>3</sup> or in Germany, e.g. Trier (Reifarth, *et al.* 2024). In the archaeological finds, the darker blue-purple variant is commonly preserved, often appearing in smaller quantities on decorative elements such as *clavi* or other details on an undyed background. However, even the blue-purple was too expensive for many individuals, imitations were created, primarily by combining madder with woad (Alfaro Giner, C. and M. J. Martinez 2013: 94; De Moor 2008). Even though ancient sources already refer to ‘real’ and ‘fake’ purple,<sup>4</sup> the dyers of antiquity were able to use their skills to produce the same shade of violet using different dyes, but with one small difference: purple dye from snails is colourfast (Plin. Nat. 22, 1–2) (Bogensperger 2015: 157–158).

### Yellow and brown dyes

Among the numerous plant species capable of producing yellow dyes, weld held particular significance as a primary source in Europe, the Near East, and North Africa. The plant may reach heights of up to 2 meters, inclusive of its extended flowering spike, which bears small, inconspicuous green flowers. Yellow dye compounds are distributed throughout the entire plant. Much less common in Coptic textiles is dyeing with

<sup>3</sup> Example: Purple medallion, 3rd/4th AD, MAK, Vienna, Inv. T 10069.

<sup>4</sup> Cf. SB XII 11075, 11; P. Oxy. I 114, 7 = Sel. Pap. I 131, 7; P. Oxy. VII 1051, 15; P. Oxy. XLII 3080, 5. Bogensperger 2015: 157.



Figure 4. Fragment of linen fabric with clavus dyed in true purple, 4th/5th AD, Leibniz-Zentrum für Archäologie, Mainz, Inv. 0.03261. © Photo: Leibniz-Zentrum für Archäologie (LEIZA) / V. Iserhardt.

safflower, whose petals were imported from Palestine to Egypt during the 18th Dynasty and used in Pharaonic times to produce yellow and red dyes. Weld, whose main component is luteolin, has the best lightfastness among yellow dyes (Hofmann-de Keijzer 2007: 215; De Moor 2008: 88).

Brown dye was produced in two ways: either using madder with an iron mordant (Masschelein-Kleiner and Maes 1978: 104; Schweppe 1993: 60), or through the targeted use of a plant containing tannins. These included mainly galls and barks. Gall apples are round growths on plants, usually oak trees, caused by gall wasps laying their eggs. They contain were also traditionally used to tan leather (De Moor 2008: 90).

### Colourfastness

The colourfastness against washing, rubbing, water and light play a decisive role for all these dyes. Unfortunately, some colours, such as purples and yellows, have faded to a dull brown over time. The blue colouring also often appears green due to the effects of light and storage (Szabolcs 2005: 64). Other colours, such as orange (madder and weld) (Wouters 1993: 62; Schrenk 2004: 479; Hofmann-de Keijzer – van Bommel: 2008, 20) or green (madder, weld and indigo) (Wouters 1993: 61; Hofmann-de Keijzer – van Bommel 2008: 20), were created as a result of various dyeing processes, which are described in the following section.

### Dyeing methods

Dyeing of textile fibres is typically conducted in an aqueous medium, referred to as the dye liquor or dye bath. For a process to be considered true dyeing, the resulting coloration must be relatively permanent – that is, resistant to removal by rinsing in water or by standard washing procedures. Furthermore, the dyed material should exhibit adequate fastness to light, meaning that the colour does not fade rapidly upon exposure (Hofenk de Graaff 2004: 14).

The full chromatic range observed in Coptic textiles could be achieved using the dyes previously discussed, through the application of different dye baths and dyeing techniques. This included variation in dye concentrations, the employment of different mordants, repeated immersion in the same dye bath, and sequential dyeing in multiple dye baths (Hofmann-de Keijzer 2007: 216).

Natural fibres such as wool, silk, flax, and cotton pose varying degrees of difficulty when dyed with natural dyestuffs: While fibres of animal origin, such as wool and silk, are better suited for dyeing, cellulose-containing fabrics are more challenging to dye and often require pre-treatment (Vogelsang-Eastwood 1992: 3, 39; Szabolcs 2005: 66–67; Hofenk de Graaff 2004: 16; Hofmann-de Keijzer 2005: 30).

Dyestuffs can be classified according to their method of application. Principally, four different dyeing techniques were used for dyeing textiles in Antiquity: direct dyeing, mordant dyeing, vat dyeing and combined dyeing. The first method involves dyes, which are dyestuffs dissolved in water and can be applied directly without requiring additional chemical treatments. Direct dyes are easiest to apply and can produce bright colours. However, their fastness to washing is poor, though it may be improved by an aftertreatment (Hofenk de Graaff 2004: 16–17). The method mentioned here, in which colour pigments are applied directly to a fabric, was particularly suitable for Indian or Islamic fabrics (Bhuiyan 2017: 14–22), and less so for Coptic fabrics. Henna, for example, which was known in other epochs for drawing fine internal markings on fabrics, was always used in combination with madder in mordant dyeing in Late Antiquity (Ahmed *et al.* 2017). It was probably used to achieve a special shade of colour or to increase the washfastness of the dyes (Hofenk de Graaff 2004: 48–49).

The technique known as mordant dyeing is employed for dyes that are water-soluble yet lack a natural affinity for textile fibres. These dyes require the use of mordants –



typically water-soluble metal salts – to bind effectively to the substrate. In most cases, especially with red dyes, proper fixation is only achieved through pre-treatment of the fibres, a process known as mordanting (Schweppe 1993: 18–19; Hofenk de Graaff 2004: 15–16). This involves boiling the material in a solution containing a metallic compound, most commonly alum (in the form of aluminium sulphate) (Vogelsang-Eastwood 2000: 279; Hofmann-de Keijzer 2007: 216), iron (in the form of iron sulphate) and tin salt (Masschelein-Kleiner and Maes 1978: 99–109 Nr. 78–9–3). The fabric could also be soaked in oil or a bath with added chalk before being pre-treated in a mordant (Vogelsang-Eastwood 1992: 39; Barnes 1997: 53–9; Szabolcs 2005: 66–67; Hofmann-de Keijzer 2005: 30). The metal ions from the mordant bind to the fibres and subsequently act as anchoring sites for the dye during the actual dyeing process (Hofmann-de Keijzer 2007: 216). This pre-treatment also influenced the colour tone at the end of the process: while the pre-treatment with alum produced saturated colours, the effect of iron resulted in dull tones (towards violet/brown) (Schweppe 1995: 233; Lubos 2025: 16).

A group of dyes that are processed in an entirely different manner are known as “vat dyes”, with indigo being a typical example. Indigo is a vat dye and is insoluble in water. Textiles can only be dyed with indigo after the dyestuff has been dissolved using a fairly complicated process. In the first step, the insoluble blue indigo must be reduced to soluble indigo white during a fermentation process by means of a few additives (for example urine) and appropriate temperature (Forbes 1956: 110; Lubos 2025: 15). The result is a vatting indigo bath with a pale yellowish colour. The textile is then soaked in this bath, removed, and exposed to the open air. The oxygen transforms the soluble indigo white back into insoluble blue indigo and fixes it onto the fibres (Balfour-Paul 1997: 3 fn. 4; Hofenk de Graaff 2004: 16; Hofmann-de Keijzer 2005: 30; De Moor 2008: 88; Lubos 2025: 16). Vat dyes are particularly resistant to light and washing.

Finally, the entire spectrum of colours in Coptic textiles could be obtained by dipping textiles into different dye baths to create colours such as green, orange or purple – a process known as combined dyeing. Greens (Figure 5) were achieved by double dyeing with weld and woad, while oranges were produced by double dyeing madder and weld (Hofmann-de Keijzer *et al.* 2007: 216). So called “Egyptian purple” was produced by vat dyeing with woad or indigo combined with a mordant dyeing process using madder or kermes. The dyeing technique, the amount of work involved and the craftsmanship required were not to be underestimated in this case either (Martinez Garcia 2013; Bogensperger 2015: 157).

## Resist dyeing

While it was common to dye the yarns before spinning or weaving (Droß-Krüpe 2011), there is a special technique in which the entire fabric is dyed to create specific patterns. The general term “resist dyed” refers to the way in which these textiles were decorated. It is a specific method of applying colours or patterns of fabric which artisans used thousands of years ago and do so to the present day – now known as “Batik”. With this technique a design was applied to the textiles with a substance impervious to the dye. When colouring the cloth in blue or red dye bath these areas stay free from colour. It is the technique of resist dyeing which came to North Africa probably from Asia, across the sea trade route and likely silk road as well, and it is traditionally pursued in many African and Asian countries to this day (Vogelsang-Eastwood 1990; Barnes 1997: 53–5; Perivoliotis 2016: 1–15; Lubos 2020a; Lubos 2025: 171f).

The group of late antique resist-dyed textiles is relatively small and currently comprises 107 fragments<sup>5</sup> dyed blue (with indigo) or red with kermes or madder. The essential part of the resist dyeing process is the use of a substance that prevents certain parts of the cloth from being dyed. The exact composition of the ancient mixture is unknown today, and it cannot be traced back, where this idea of a wax-resin mixture come from (Lubos 2020: 153 fn. 2). Fortunately, a set of analysis and observations of a resist substance have been conducted. Several factors were required: At first the substance had to block the dyestuff from staining the fabric while allowing it to penetrate through the fibres (This way, the pattern is always visible on the both sides of the fabric) (Lubos 2025: 171). Additionally, it need to remain intact during the dyeing process without cracking. Furthermore, it had to be easy to apply with a brush or stamp. Finally, at the end of the process the resist paste had to be removable using methods available in late antique Egypt. Experiments have shown that both pure beeswax as well as beeswax mix with pine resin can be used as a resist substance for resist-dyed textiles with blue patterns, as indigo dyeing is performed at lukewarm temperatures (Kania 2018; Lubos 2025: 21–5). For red dyeing, a mordant paste was used, which adhered to the fabric even during the boiling of the dye bath (Bogensperger and Rösel-Mautendorfer 2017; Lubos 2025: 24).

After the pattern had been applied freehand or using a stamp (Forrer, R. 1894; Lubos 2020: 154), the fabric was

<sup>5</sup> Illgen 1968 (Includes analysis of 17 late antique textiles with Christian subjects known at the time); Lubos 2025 (Technical and iconographic analysis of all late antique textiles known to date that have been decorated in this technique).



Figure 5. Fragment of a late antique tapestry depicting fruits, 4th/6th AD, The Egypt Centre, Swansea, UK, Inv. EC722. © The Egypt Centre, Swansea.



Figure 6. Daniel hanging, basic linen dyed in resist dying technique with kermes, <sup>14</sup>C: 435/594 AD, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für byzantinische Kunst, Berlin, Germany, Inv. 9659. © Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Photo: Christoph von Viråg, Abegg-Stiftung, CH-Riggisberg.





Figure 7. Fragment of resist dyed linen in two shades of blue, <sup>14</sup>C: 250/420 AD, Katoen Natie Headquarters, Antwerp, Belgium. © Katoen Natie, Antwerpen, Belgium, Photo: H. Maertens Fotograaf – Brugge.

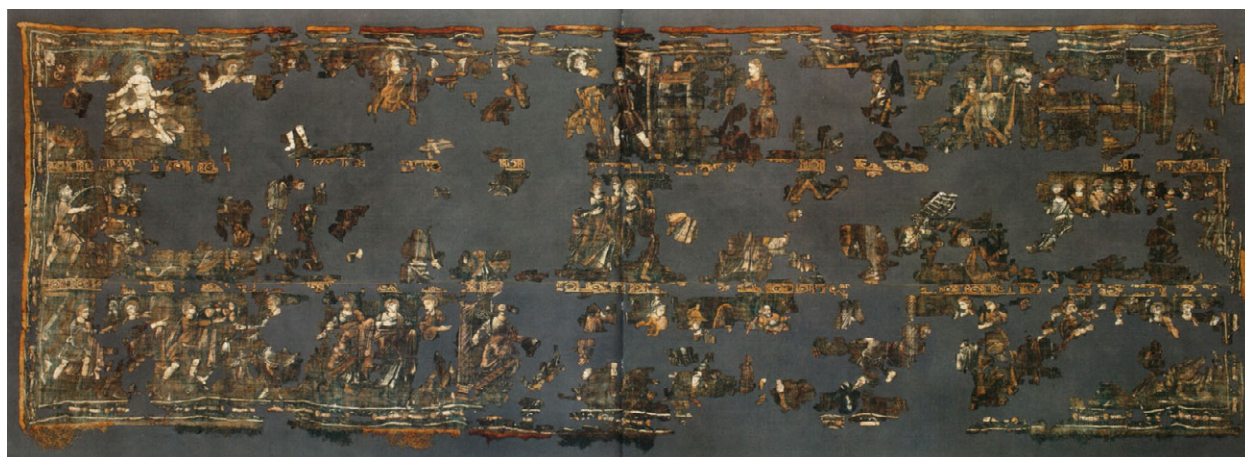


Figure 8. Old Testament hanging, <sup>14</sup>C: 123/347 AD, Abegg Foundation, Riggisberg, Inv. 4185. © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2004 (Photo: Christoph von Viràg).

dyed. A distinction can be made between single and multiple dyeing. The easiest method was simple dyeing, which produced a two-colour fabric (in the base colour of the fabric and blue [Figure 3] or red [Figure 6]). The red-dyed fabrics are in the minority, as it was not easy to maintain the right balance between the correct reserve paste, which survived the hot dyeing process, and the correct colouring substances (Lubos 2025: 172). The process of multiple dyeing was somewhat more complicated, with the end products appearing either in two shades of blue (Figure 7) and beige or in several

colours (blue, red and beige, or blue, brown and beige). The process of double dyeing in different shades of blue involves applying a pattern to a fabric and dyeing it completely. Then, additional areas of the fabric were covered with paste without removing the old layers of paste and dyed again. The patterns covered during the first dyeing remained beige, the elements applied later turned light blue and the background dark blue. The process itself was no more complicated in terms of technical execution than simple indigo dyeing, it simply took longer (Lorquin: 1992; Lubos 2025: 46).



The double colouring in red and blue poses a further challenge both within the chemical and mechanical processes. In this case, there are two possibilities for double colouring, which in turn depend on the degree of darkness of the blue colour (Barnes 1997: 59–61; Lubos 2025: 47). If the blue is a very dark shade, this would indicate that the primary colour is red. Afterwards, the intended red decorative areas had to be covered again with reserve and then dyed in a blue bath.<sup>6</sup> Another possibility for double dyeing in the case of the intended light blue colouring was to reserve the blue areas before the red dye bath. Afterwards, the reserve agent would first have to be washed out and then reapplied to the beige and blue areas before the textile was immersed in the blue bath. This procedure could also be carried out in reverse order – i.e. blue bath first, then red bath (Lubos 2025: 24 fn. 164, 47).

The textile group under consideration comprises linen, wool, and cotton fabrics that exhibit diverse motifs and patterns, and are today dispersed across various museums worldwide. The available information regarding their findspots is, however, too fragmentary to allow reliable conclusions about their original workshops or production contexts (Lubos 2025: 10–13).

The discussion of their archaeological context primarily concerns their role within burials, where the textiles may have functioned as shrouds or as additional grave goods. Nevertheless, their funerary use appears to have been a secondary function. Evidence further suggests that some fragments, particularly those with resist-dyeing, were repurposed as components of relic inventories or employed as decorative patches for repairing garments (Lubos 2025: 146–8, 158–60).

Insights into the primary functions of these textiles can instead be derived from their technical characteristics, dimensions, proportions, and the orientation of their decorative elements. Within the present group, neither exclusive production for burial purposes nor a strictly ritual use can be substantiated. Rather, the evidence supports their interpretation as furnishing textiles—such as curtains, wall hangings, drapes, or throws—as well as garments (Rutschowskaya 1990; Lubos 2025: 146–58). At this point, the Artemis hanging (Figure 3) must definitely be discussed.<sup>7</sup> It is the “greatest” and largest item in this category of hangings and decorated with the resist dyed technique. The reconstruction of this unique pictorial sequence produced a hanging 720 cm long and 220 cm high. And still, these remarkable dimensions do not measure up to the original, which

must have been more than 8 meters in length (Baratte, F. 1985). Sabine Schrenk (2004: 82–8 Kat.-Nr. 1) classified it as wall hanging or room divider. This shows that despite their restrained colouring (especially in comparison to the woven hangings), the resist-dyed fabrics were certainly luxurious enough to decorate prestigious rooms and lend them a special flair thanks to the unusual technique used (Lubos 2025: 156).

### Painting on textiles in Late Antiquity

Among the textiles from Late Antiquity, there are few examples of painted wall hangings that have survived to this day. One of the most striking examples is located in the Abegg Foundation in Switzerland (Figure 8).<sup>8</sup> It is a fragmentary textile consisting of many fragments, whose Greek inscriptions helped to restore it completely. The linen cloth was dyed dark blue in one piece with indigo and then painted in white, yellow, red and brown (Schiessl 2004: 35–7). Chalk, lead white, auripigment, massicot, yellow and red ochre, madder varnish and carbon black with natural resin, wax or glutinous glue were used as binding agents. The fabric itself is 146 cm high and 436 cm wide and is decorated with three painted registers depicting events from the Old Testament. The sequence of scenes begins with the creation of Adam and Eve in paradise and extends to the salvation of the Israelites after the crossing of the Red Sea. It forms one of the earliest surviving detailed picture cycles of the Old Testament. While radiocarbon dating provides a precise date of 129 to 346 AD (Schrenk 2004: Kat. 15), analysis of the colours used narrows down the provenance of the fabric to Egypt in the 4th century (Schiessl 2004: 53–4).

### Conclusion

Today’s knowledge of dyes and dyeing methods in late antiquity testifies to the high technical mastery of the textile craftsmen of that time. The possibilities of natural dyes were not only recognised but also used to perfection: ancient dyers knew how to produce durable and intense colours and even replicate precious shades with almost deceptive realism.

In textile archaeology today, the challenge lies in reconstructing these practices with the help of gentle scientific analyses. While it remains difficult to precisely identify the plant species used for blue dyes, red dye sources can be distinguished more clearly. The use and distribution of insect dyes in particular have now been well researched and provides insights into trade routes and economic networks.

<sup>6</sup> Eg. Resist dyed wool fabric from Seven Brothers Kurgan from Pantikapaion (today Kertch), Ermitage, St. Petersburg, 4th BC, Inv. Sb VI.

<sup>7</sup> Artemis hanging, resist dyed linen, The Abegg Foundation, Riggisberg, Switzerland, 2nd half of the 3rd/1st half of the 5th century AD, Inv. 1397.

<sup>8</sup> The Old Testament hanging, Abegg Foundation, Riggisberg, Switzerland, 126/346 AD, Inv. 4185.

Beyond their technical aspects, dyes have a central cultural and historical significance. The identification of certain dyes allows conclusions to be drawn about trade relations, economic structures and social differentiation. Purple dye finds illustrate the close link between colour and *status*, as in ancient times they were inextricably linked to representation and prestige.

## Bibliography

- Ahmed, H. E., I. F. Tahoun, I. Elkholy, *et al.* 2017. Identification of Natural Dyes in Rare Coptic Textile Using HPLC- DAD and Mass Spectroscopy in Museum of Faculty of Arts, Alexandria University, Egypt. *Dyes and Pigments* 145: 486–492.
- Alfaro Giner, C. and M. J. Martinez 2013. Purpur und Macht an den Küsten des Mittelmeerraumes. In M. Tellenbach, R. Schulz and A. Wiczorek (eds.) *Die Macht der Toga - DressCode im Römischen Weltreich*: 56–57. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Balfour-Paul, J. 1997. *Indigo in the Arab world*. Richmond: Psychology Press.
- Barnes, R. 1997. *Indian Block-Printed Textiles in Egypt: The Newberry Collection in the Ashmolean Museum*. Oxford: Clarendon Press.
- Berthelot, M. 1887. *Collections des anciens alchimistes grecs*. Paris: Nabu Press.
- Bogensperger, I. 2015. Purpur. Eine Farbe als Statussymbol. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 145: 155–172.
- Bogensperger, I. and H. Rösel-Mautendorfer 2017. Plinius der Ältere und das Bemalen von Textilien. Die Rolle der experimentellen Archäologie zum Verständnis antiker Texte. *Experimentelle Archäologie in Europa* 16: 70–80.
- Bhuiyan, M. A. R. 2017. Color and chemical constitution of natural dye henna (*Lawsonia inermis* L) and its application in the coloration of textiles. *Journal of cleaner production* 167: 14–22.
- Casson, L., 1989. *The Periplus Maris Erythraei. Text with introduction, translation and commentary*. Princeton: Princeton University Press.
- De Moor, A. 2008. *3500 Years of textile arts*. Tiel: Lannoo.
- Droß-Krüpe, K. 2011. *Wolle, Weber, Wirtschaft. Die Textilproduktion der römischen Kaiserzeit im Spiegel der papyrologischen Überlieferung = Philippika 46*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Forbes, R. 1956. *Studies in ancient technology* Vol. 4. Leiden: Brill.
- Forrer, R. 1894. *Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gothischen und späteren Kunstepochen*: 8–13. Straßburg: Schlesien und Schwaikhardt;
- Forrer, R. 1898. *Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit*: 7–11. Straßburg: Schlesien und Schwaikhardt.
- Fouquet, H. 1970. *Bau und Reaktionen natürlicher Chromogene indigoider Farbstoffe bei Purpurschnecken*. Unpublished PhD dissertation, University of Saarbrücken.
- Froschauer, H. 2007. Farben und Farbbezeichnungen in Papyri und Textilien. In N. Bosson and A. Boud'hors (eds.), *Actes du huitième congrès international d'études coptes. Paris, 28 juin-3 juillet 2004. Orientalia Lovaniensia Analecta* Vol. 163: 697–710. Leuven: Peeters.
- Germer, R. 1992. *Die Textilfärberei und die Verwendung gefärbter Textilien im Alten Ägypten*: 138–140. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Hendriks, U. 1989. Materialanalysen an koptischen Textilien aus dem spätantiken Ägypten. *Deutsches Textilforum*: 4–43.
- Grenfell, B. P. and A. S. Hunt 1898. *Oxyrhynchus Papyri* Vol. 1: 164–6. London: Egypt Exploration Fund.
- Hofenk de Graaff, J. H. 2004. *The colourful Past. The Origins, Chemistry and Identification of Natural Dyestuffs*. London: Archetype publications.
- Hofmann-de Keijzer, R. 2005. Farbstoffe in koptischen Textilien. In P. Noever (ed.) *Verletzliche Beute. Spätantike und frühislamische Textilien aus Ägypten, Ausst.-Kat. MAK Wien 2005-2006*: 26–36. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Hofmann-de Keijzer, R., M. R. van Bommel and M. de Keijzer 2007. Coptic textiles: dyes, dyeing techniques and dyestuff analysis of two textile fragments of the MAK Vienna. In A. De Moor and C. Fluck (eds.) *Methods of Dating Ancient Textiles of the 1st Millennium AD from Egypt and Neighbouring Countries. Proceedings of the 4th Meeting of the Study Group 'Textiles from the Nile Valley'*, Antwerp, 16–17 April 2005: 214–228. Tiel: Lannoo Publishers.
- Hofmann-De Keijzer, R. and M. R. van Bommel 2008. Dyestuff Analysis of Two Textile Fragments from Late Antiquity. In J. Kirby (ed.) *Dyes in History and Archaeology 21, papers presented at the 21st Annual Meeting, Avignon and Lauris, 2002*: 17–25. London: Archetype Publications.
- Illgen, V. 1968. *Zweifarbige reservetechnisch eingefärbte Leinenstoffe mit großfigurigen christlichen Darstellungen aus Ägypten*. Unpublished PhD dissertation, University of Mainz.
- Karapanagiotis, I., C. Verheeken-Lammens and P. Kamaterou 2019. Identification of Dyes in Egyptian Textiles of the First Millennium AD from the Collection Fill-Trevisiol. *Archaeological and Anthropological Sciences* 11,6: 2699–2710.
- Kania, K., S. Ringenberg and S. Schrenk 2018. Late antique resist dyeing technique. In H. Hopkins and K. Kania (eds.), *Ancient textiles – Modern science 2 = Ancient Textiles Series 34*: 84/98. Oxford: Oxbow books.
- Lagercrantz, O. 1913. *Papyrus Graecus Holmiensis, Recepte für Silber, Steine und Purpur*. Uppsala: A.-B. Akademiska Bokhandeln.
- Liritzis, I., N. Laskaris, A. Vafiadou *et al.* 2020. Archaeometry: An Overview. *Sci. Cult.* 6: 49–98.

- Lorquin, A. 1992. Les tissus coptes au musée national du Moyen Âge. Thermes de Cluny. Catalogue des étoffes égyptiennes de lin et de laine de l'Antiquité tardive aux premiers siècles de l'Islam. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Lubos, K. 2020. Bemalt und gefärbt – Die Zusammenstellung der reserve-gefärbten Stoffe von Akhmim. In C. Fluck und E. El-Sayed (eds.) *The Textile Centre Akhmim-Panopolis (Egypt) in Late Antiquity. Material, Evidence for Continuity and Change in Society, Religion, Industry and Trade. Studia Panopolitana* 4: 153–162. Wiesbaden: Reichert.
- Lubos, K. 2020a. Ein kleines Kleidungsstück mit großem Geheimnis. Zu der reserve-gefärbten Kindertunika aus der Sammlung des Victoria & Albert Museums in London. In: S. de Blaauw, E. Enss and P. Linscheid (eds.), *Contextus. Festschrift für Sabine Schrenk*: 116. Münster: Aschendorff.
- Lubos, K., 2025. Aus der Reserve gelockt. Untersuchungen zu Technik und Funktion der reserve-gefärbten Gewebe spätantiker bis frühbyzantinischer Zeit. *JbAC Erg.-Bd.* 43. Münster: Aschendorff.
- Lucas, A. and J. R. Harris 1962. *Ancient Egyptian materials and industries*. London: Hodder & Stoughton Educational.
- Martinez Garcia, M. J. 2013. Cheapening the Luxury: Some Curious Recipes with Vegetal Dyes. In: C. Alfaro Giner, J. Ortiz-Garcia and M. J. Martinez Garcia (eds.), *Luxury and Dress. Political Power and Appearance in the Roman Empire and its Provinces*: 151–168. Valencia: Universidad de Valencia.
- Masschelein-Kleiner, L. and L. Maes 1978. Ancient dyeing techniques in Eastern Mediterranean regions. In *ICOM Committee for conservation, 5th triennial meeting*: 99/109. Paris: ICOM.
- Mazal, O. 1998. *Der Wiener Dioskurides. Codex Medicus graecus I der Österreichischen Nationalbibliothek*: 56 fol. 112r.
- Orska-Gawryś, J., I. Surowiec, J. Kehl et al. 2003. Identification of Natural Dyes in Archaeological Coptic Textiles by Liquid Chromatography with Diode Array Detection. *Journal of Chromatography* 989: 239–248.
- Perivoliotis, M. C. 2016. Wax resist decoration, an ancient mediterranean art. *Artciencia* 2.4: 1–15.
- Pfister, R. 1935. Teinture et Alchimie dans l'Orient hellénistique. *Seminarium Kondakovianum* 7: 30–36.
- Pfister, R. 1937. *Nouveaux textiles de Palmyre*. Paris: Les Éditions d'Art et d'Histoire.
- Reifarth, N., H. Merten, W.-R. Teegen et al. 2024. Levis aesto terra – Early Christian Elite Burials from St. Maximin, Trier (Germany). In A. Dolea (ed.) *Burial and Memorial in Late Antiquity. Vol. 2: Regional Perspectives*: 667–691. Boston: Brill.
- Reifarth, N. and E. Völling 2013. Spuren aus dem Reich der Farben: Einblicke in die Kunst antiker Textilfärberei. Itamar Singer zum Gedenken. *Antike Welt* 44: 33–39.
- Rutschowskaya, M.-H. 1990. *Tissus coptes*: 82. Paris: Adam Biro.
- Schrenk, S. 2004. *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*. Riggisberg: Abegg Stiftung.
- Szabolcs, I. 2005. Untersuchungen von Farbstoffen und Färbemethoden an spätantiken Stoffen. *Mitteilungen zur Christlichen Archäologie* 11: 63–86.
- Shahid, M., J. Wertz, I. Degano et al. 2019. Analytical Methods for Determination of Anthraquinone Dyes in Historical Textiles: A Review. *Anal. Chim. Acta* 1083, 58–87.
- Schiessl, U. 2004. Technologische Beobachtung an der Malerei des bemalten Behanges. In L. Kötzsche (ed.), *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*: 27–70. Riggisberg: Abegg Stiftung.
- Schmidt-Colinet, A., A. Stauffer and K. Al-As'Ad 2000. *Die Textilien aus Palmyra. Neue und alte Funde. Damaszener Forschungen, Vol. 8*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Schwappe, H. 1993. *Handbuch der Naturfarbstoffe*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft.
- Verheeken, A. 2007. Relation between Age and Dyes of 1st Millennium AD Textiles Found in Egypt. In A. De Moor and C. Fluck (eds.) *Methods of Dating Ancient Textiles of the 1st Millennium AD from Egypt and Neighbouring Countries*: 206–213. Tiel: Lannoo.
- Stauffer, A. 1996. *Spätantike, frühchristliche und islamische Textilien aus Ägypten*: 10. Bern: Bernisches Historisches Museum. Example: Purple medallion, 3rd/4th AD, MAK, Vienna.
- Sukenik, N., D. Iluz and O. Shamir 2013. Purple-dyed textiles from Wadi Murabba'at. Historical, archaeological and chemical aspects. *Archaeological Textiles Review* 55: 46–54.
- Trojanowicz, M., Orska-Gawryś, J., I. Surowiec, B. Szostek, B. et al. 2004. Chromatographic Investigation of Dyes Extracted from Coptic Textiles from the National Museum in Warsaw. *Studies in Conservation* 49: 115–130.
- Vogelsang-Eastwood, G. 1990. Resist dyed textiles from Quseir al-Qadim. Paris: A.E.D.T.A
- Vogelsang-Eastwood, G. M. 1992. *The production of linen in pharaonic Egypt*. Leiden: Textile Research Centre.
- Vogelsang-Eastwood, G. M. 2000. Textiles. In P. T. Nicholson and I. Shaw (eds.), *Ancient Egyptian materials and technology*: 268/298. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wouters, J. 1993. Dye analysis of Coptic textiles. In A. De Moor (ed.), *Koptisch textiel uit Vlaamse privé-verzamelingen/ Coptic Textiles from Flemish Private Collections*: 53–64. Zottegem: PAMZOV.
- Wouters, J. 1995. Dye Analysis in a Broad Perspective: A Study of 3rd to 10th Century Coptic Textiles from Belgian Private Collections. *Dyes in History and Archaeology* 13: 38–45.





**Fonti scritte e *realia***





# Matériaux et traitement de surface des statues : le témoignage d'un auteur africain antique tardif, Arnobe

Caroline Michel d'Annoville

Sorbonne Université, UMR Orient et Méditerranée

## Abstract

L'article analyse la manière dont Arnobe, polémiste chrétien africain du III<sup>e</sup> siècle, déconstruit les statues de culte païennes en insistant sur leur matérialité, leurs assemblages techniques et leur vulnérabilité, afin d'en nier toute efficacité religieuse. Il met en lumière la précision du vocabulaire technique d'Arnobe (matières, outils, gestes), ses emprunts aux apologistes antérieurs (Minucius Felix, Tertullien, Clément, mais aussi Cicéron ou Lucien). La couleur, surtout le rouge et l'or, n'apparaît que par touches (visage léontocéphale, yeux, barbe, manteau) et sert davantage à renforcer le caractère frappant ou précieux de l'image qu'à structurer un véritable discours technique sur la polychromie. L'autrice montre enfin qu'Arnobe s'intéresse surtout au moment où la matière devient « image » – jusqu'aux opérations d'ornement et de recouvrement – pour mieux en dénoncer la vanité.

The paper analyses how Arnobius, a 3rd-century African Christian polemicist, deconstructs pagan cult statues by emphasising their materiality, technical construction and vulnerability in order to deny their religious efficacy. It highlights the precision of Arnobius' technical vocabulary (materials, tools, gestures) and his borrowings from earlier apologists (Minucius Felix, Tertullian, Clement, but also Cicero and Lucian). Colours, especially red and gold, are rarely evoked (leontocéphale face, eyes, beard, cloak) and serve more to reinforce the striking or precious nature of the image than to structure a genuine technical discourse on polychromy. Finally, the author shows that Arnobius is primarily interested in the moment when the material becomes an 'image' – right up to the operations of ornamentation and covering – in order to better denounce its vanity.

**Key words:** Arnobe, statue divine, matériaux, revêtement de surface, couleur

Arnobius, divine statue, materials, surface coating, colour

## Introduction

L'analyse critique des images divines par les polémistes chrétiens, notamment Arnobe, éclaire le rapport entre le travail des matériaux et le traitement des surfaces sculptées en ronde-bosse.<sup>1</sup> Dans son ouvrage intitulé *Contre les païens* (*Adversus nationes*), cet auteur

décortique en effet l'image des dieux de façon à leur ôter toute efficacité, pour mettre en cause la religion traditionnelle des Romains au profit du christianisme. Arnobe, rhéteur originaire d'Afrique proconsulaire, de Sicca Veneria (identifiée au Kef, en actuelle Tunisie), vécut durant la seconde moitié du III<sup>e</sup> siècle. D'abord adepte de la religion traditionnelle et peut-être d'un courant religieux singulier fondé sur des préceptes hermétiques (Heim 1996), où les images et les statues semblent constituer un support essentiel de la dévotion, il se convertit ensuite au christianisme. Pour prouver son adhésion à cette nouvelle religion, il compose un ouvrage condamnant les repères et les symboles du paganisme : les statues, les temples, les sacrifices, etc.<sup>2</sup> Dans le sixième livre de l'*Adversus nationes*, Arnobe interroge les représentations des dieux, la légitimité d'une effigie à leur image et l'usage des statues dans le culte païen, avec pour objectif de déconstruire les symboles du paganisme et, ce faisant, de mettre en cause la religion des Romains. La question des images divines avait déjà été posée par des auteurs grecs et latins, souvent de manière ponctuelle, mais, à partir de la fin du II<sup>e</sup> siècle, les réflexions se font plus développées et le ton plus polémique, porté par la volonté militante de démontrer l'inanité des dieux païens. Arnobe se montre particulièrement attentif à ce type de représentations : il analyse l'image sacrée de façon originale, en distinguant le support matériel, l'objet, de la valeur sacrée que les Romains lui attribuent (Michel d'Annoville 2014 ; Champeaux 2018). Dans le passage consacré aux statues de culte, il procède à une véritable auscultation de l'image, envisagée comme le résultat d'un acte technique, de la conception à la réalisation. Cette analyse conduit à poser la question de la place de la couleur dans ce discours critique sur les statues : en est-il réellement question ? Comment cette étape décisive dans la construction d'une image supposée ressemblante et attirante est-elle abordée ? Quelle réception de la couleur peut être entrevue ?

<sup>1</sup> Je remercie l'organisatrice, Elisabetta Neri, de m'avoir donné l'opportunité d'engager une première réflexion sur le thème particulier de la couleur.

<sup>2</sup> Son texte, au ton acerbe, et sa personne sont désormais mieux connus : l'ouvrage, divisé en plusieurs livres, a fait l'objet de traductions en anglais (Mc Cracken 1949), en italien (Laurenti 1962), en français (Fragu 2010), ainsi que de plusieurs études thématiques, dont la plus récente en France est celle de Jacqueline Champeaux publiée en 2018 (Champeaux 2018).

## La construction de l'image selon Arnobe : gestes techniques et matériaux

Dans son analyse de la puissance attribuée aux statues divines, Arnobe commence par s'attacher aux aspects matériels de l'image et à son apparence, qui permettent d'identifier la divinité représentée. Les caractéristiques physiques, l'iconographie propre à chaque dieu et la nature des matériaux employés confèrent à ces images leur sens et leur valeur. Les descriptions qu'il en donne se veulent parfois techniques : Arnobe insiste notamment sur la variété des matériaux, les outils utilisés et les gestes de fabrication. Un passage en particulier (VI, 14, 4) dresse la liste des matières premières et des procédés de mise en forme, soulignant que ces statues ne sont, au fond, qu'un assemblage de substances disparates façonnées et polies par la main de l'artisan.

'Ces statues terrifiantes, ces statues que vous adorez, humblement prosternés, dans tous les temples, ne sont que des os, des pierres, du bronze, de l'argent, de l'or, de la terre cuite, du bois venant d'un arbre abattu, un mélange de plâtre et de colle, des matériaux provenant peut-être de parures qui ont appartenu à des prostituées ou d'objets de toilettes féminins, ou d'ossements de chameaux, ou des défenses de l'animal indien, ou de casseroles, de marmites, de candélabres et de lampes, ou de vases plus répugnants ; ils ont été fondus pour recevoir cette apparence et sont sortis du moule avec la forme que vous leur voyez, cuits dans des fours de potiers, nés sous l'enclume et sous le marteau, ébarbés au grattoir, polis à la lime, découpés, dégrossis, et creusés avec des scies, des ciseaux et des laies, percés par la rotation des vrilles, polis par les rabots après avoir été passés à la plane.' (Trad. B. Fragu, VI, 14, 4)<sup>3</sup>

L'auteur aborde ensuite la statue avec la minutie d'un artisan, la déconstruisant pour révéler qu'elle n'est qu'un simple assemblage (VI, 16, 2-4). Alors que les Anciens aimaient souligner la dimension éternelle de ces objets, supposément incorruptibles en raison de la qualité de leur matière, Arnobe met au contraire en avant leur vulnérabilité. Il montre que les statues ne sont que des montages précaires, parfois de simples objets, que le temps altère et qu'il faut parfois consolider à l'aide de tenons, de chaînes, de crochets, de rivets

ou encore de coulées de plomb destinées à renforcer les jointures. La précision du vocabulaire technique et des gestes évoqués soulève toutefois une question encore sans réponse : ces détails procèdent-ils d'une connaissance concrète des techniques de fabrication ou d'une érudition littéraire plus théorique ? L'*Octavius* de Minucius Felix (*Oct.* 22)<sup>4</sup> a pu influencer Arnobe (*Adv. nat.* VI, 14, 4). La chaîne opératoire y est tout aussi détaillée, de la matière brute à la forme divine, avec des précisions techniques et outils similaires (*incudibus, malleis*). Néanmoins, Arnobe est plus exhaustif dans les gestes, tandis que Minucius reste plus rhétorique et concis.

'Ah, si seulement vous pouviez pénétrer dans la structure de l'une de ces statues ou mieux, si vous pouviez réduire en pièces détachées ces Zeus d'Olympie et ces Jupiters Capitolins, et examiner séparément, l'un et l'autre, tous les différents morceaux dont leur corps est constitué ! Vous vous seriez rendus compte depuis bien longtemps que ces dieux, majestueux par le faux éclat de leur extérieur poli, sont un fragile assemblage de pièces de métal, un amas de particules difformes ; que, pour les empêcher de tomber en ruine et par crainte de les voir se dissocier, on les retient par des tenons, des chaînes, des crochets, des rivets ; et qu'il a fallu couler du plomb dans tous les creux et à l'endroit des jointures pour assurer à la longévité des statues une durée salutaire.' » (Trad. B. Fragu, VI, 16, 2-4)<sup>5</sup>

Les réflexions d'Arnobe sur les images s'appuient largement sur des considérations empruntées à divers auteurs grecs et latins, qu'ils soient anciens ou

<sup>4</sup> Minucius Felix, *Oct.* 22, 1-3 : *Quis ergo dubitat horum imagines consecratas vulgus orare et publice colere, dum opinio et mens imperitorum artis concinnitate decipitur... Quod si in animum quis inducat, tormentis quibus et quibus machinis simulacrum omne formetur, erubescet timere se materiem ab artifice, ut deum faceret, inlusam. Deus enim ligneus... suspenditur, caeditur, dolatur, runcinatur; et deus aereus vel argenteus... conflatur, tunditur malleis et incudibus figuratur; et lapideus deus caeditur, scalpitur et... levigatur... Qui donc douterait que la foule prie et vénère publiquement ces images consacrées, pendant que l'opinion et l'esprit des ignorants se laissent tromper par l'élégance de l'art ? Mais si l'on réfléchit aux tourments et aux machines par lesquelles tout simulacre est façonné, on rougira de craindre une matière moquée par l'artisan qui en fait un dieu. En effet, le dieu de bois est suspendu, fendu à coups de hache, taillé, raboté ; le dieu de bronze ou d'argent est fondu, martelé à coups de marteau et d'enclume, façonné ; le dieu de pierre est taillé, ébréché et... poli...*

<sup>5</sup> Arnobe, *Adv. Nat.*, VI, 16, 2-4 : *O utinam liceret in simulacra alicuius medias introire pendigines, immo utinam liceret Olympicos illos et Capitolinos Ioves diducere in membra resolutos omnesque illas partes quibus summa concluditur corporum discretas ac singulas contueri ! Iamdudum istos uideretis deos, quos exterior leuitas lenocinio fulgoris augustat, laminarum flebilium esse crates, particularum coagmenta deformium, ab ruinarum casibus et dissolutionis metu subscudibus et catenis, uncis atque ansulis retentari interque omnes sinus commissurarumque iuncturas plumbum ire suffusum et salutare moras signorum diuturnitatibus commodare. Videretis, inquam, iamdudum solas sine occipitiis facies, manus sine brachiis semiplenas, uentres cum lateribus dimidiatis, plantarum imperfecta uestigia, et quod maxime risum ferat, parte ligneos (eos) ex una, at ex altera saxeos, inaequali corporum constructione contractos.*

<sup>3</sup> Arnobe, *Adv. Nat.*, VI, 14, 4 : *Simulacra ista quae uos terrent quaeque templis in omnibus prostrati atque humiles adoratis, ossa lapides aera sunt, argentum, aurum, testa, lignum sumptum ex arbore aut commixtum glutinum gypso, ex ornatibus fortasse meretriciis aut ex muliebri mundo, camellinis ex ossibus aut ex Indici animalis dente, ex caccabulis, ollulis, ex candelabris et lucernis aut ex aliis obscenioribus uasculis congesta, conflata in has species ducta sunt atque in formas quas cernitis exierunt, fornacibus incocta figulinis, ex incudibus et malleis nata grosis rasa, discobinata de limis, serris, furfuraculis, asceis secta, dolata, effossa, terebrarum excauata uertigine, runcinarum leuigata de planis.*

Tableau 1. Thèmes traités par Arnobe et influence des auteurs antérieurs (non exhaustif).

| Des matériaux                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Un montage                                                                                                   | Une enveloppe vide                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | Le résultat du travail d'un artisan                                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Os, pierre, bronze, argent, or, terre cuite, bois, plâtre...<br>Arnobe, <i>Adv. Nat.</i> , VI, 14, 4 ; VI, 15, 1-2<br>Minucius Felix, <i>Oct.</i> , 23, 9-13<br>Tertullien, <i>Apol</i> 12, 1<br>Clément d'Alexandrie, <i>Protr</i> 4, 51<br>Lucien, <i>Jup. Trag.</i> 7<br>Or et argent :<br><i>Psaume</i> 113, 4 et 13, 15 | Des madriers, des traverses de bois...<br>Arnobe, <i>Adv. Nat.</i> , VI, 16, 2-3<br>Lucien, <i>Somn</i> , 24 | Un vide occupé par des insectes et autres bestioles.<br>Arnobe, <i>Adv. Nat.</i> , VI, 16, 7-9 (souris, blattes, rats, lézards, araignées, hirondelles...)<br>Minucius Felix, <i>Oct.</i> 24, 1 (souris, hirondelles, araignées...)<br>Clément d'Alexandrie, <i>Protr</i> 4, 52, 4 (Hirondelles)<br>Tertullien, <i>Apol</i> , 12, 7 (Araignées et souris)<br>Lucien, <i>Jup. Conf.</i> 8 (mouches et souris) ; <i>Somn</i> 24<br>Cicéron, <i>Nat. deor.</i> , 3, 34, 83. | Un travail de la forme.<br>Arnobe, <i>Adv. Nat.</i> , VI, 14, 4 ; VI, 15, 2-5.<br>Clément d'Alexandrie, <i>Strom.</i> , 7, 5, 28, 2.<br>Clément d'Alexandrie, <i>Strom</i> , 5, 12, 76.<br>Minucius Felix, <i>Oct.</i> 24, 8 |

contemporains, chrétiens ou païens. Son œuvre est parsemée de références littéraires dont les historiens et philologues ont tenté de démêler les sources, notant que l'auteur, à l'instar de tout rhéteur, semble citer de mémoire — ce qui expliquerait certaines variations dans les idées ou les exemples mobilisés.<sup>6</sup> Il est également possible qu'il ait eu recours à des recueils de textes, lui fournissant des éléments de réflexion sans qu'il en reprenne systématiquement l'argumentation complète. Concernant la question des images, leur matérialité et leurs usages, la filiation est évidente avec les apologistes chrétiens, notamment Minucius Felix, Tertullien et Clément d'Alexandrie, qui semble avoir plus largement inspiré Arnobe, tant pour les thèmes que pour le ton, même si les intentions diffèrent : Clément d'Alexandrie cherche à démontrer la supériorité du christianisme par rapport à l'orphisme, tandis qu'Arnobe vise à prouver l'inanité des dieux païens en opposant polythéisme et christianisme. Comme le montre le tableau ci-dessous (Tableau 1), Arnobe reprend à ces auteurs plusieurs motifs récurrents – la description des matériaux (os, pierre, bronze, argent, or, terre cuite, bois, plâtre), la mise en scène du processus artisanal ou encore l'insistance sur la vacuité des statues, parfois profanées par les animaux – pour en faire les supports d'une critique plus systématique du polythéisme.

Cette proximité se manifeste non seulement par les correspondances textuelles (par exemple pour les œuvres d'Arnobe -*Adv. Nat.* VI, 14-16- et de Clément d'Alexandrie -*Protr.* 4, 51-52), mais aussi par la récurrence d'un imaginaire partagé : celui d'une "enveloppe vide", souillée par les souris, les hirondelles

ou les araignées, qui traverse également les textes de Minucius Felix (*Oct.* 24, 1), de Tertullien (*Apol.* 12, 7) et même des auteurs païens comme Lucien (*Somn.*, *Jup. Trag.*, *Jup. Conf.*). Cependant, les finalités divergent puisqu'Arnobe s'interroge sur l'efficacité des effigies des dieux pour dénoncer des pratiques qu'il juge impies. En ce sens, le tableau 1, qu'il faut sans doute enrichir, met en lumière un réseau de *topoi* apologétiques communs que l'auteur africain réélabore à la fois dans un cadre polémique et dans une esthétique originale de la dérision, prolongeant l'ironie de Lucien tout en lui assignant une finalité religieuse.

### Les effets chromatiques : couleurs et matières colorées

Dans ces considérations sur l'aspect de l'image, Arnobe insiste sur la forme, sur la matière et sur les gestes qui conduisent à produire une image tridimensionnelle, anthropomorphe (Michel d'Annville 2014 ; Champeaux 2018), et mobilise peu les couleurs appliquées sur les objets. Les couleurs apparaissent surtout au détour d'une description de l'apparence d'une divinité, de son aspect physique, de la couleur d'une partie du corps, en particulier du visage, ou de l'un de ses accessoires. On relève quatre occurrences dans le texte où il est question de couleurs appliquées et/ou de matières colorées, toutes reprises à des auteurs plus anciens, en particulier Cicéron et Minucius Felix (voir Tableau 2).

La couleur rouge de la divinité nommée Frugifer apparaît en premier lieu (VI, 10, 5).<sup>7</sup> Arnobe y décrit

<sup>6</sup> Voir P. Monceaux, F. Tullius, G. E. Mc Cracken, R. Laurenti, E. Rapisarda, F. Mora, H. Le Bonniec-Röhrich et en dernier lieu B. Fragu.

<sup>7</sup> VI, 10, 7 : *Inter deos videmus vestros leonis toruissimam faciem mero oblitam minio et nomine Frugiferio nuncupari*. Parmi vos dieux, nous voyons une face farouche de lion, barbouillée d'un minium lie-de-vin et qui porte le nom de Frugifer. (Trad. B. Fragu)



Tableau 2. La couleur sur les statues d'après Arnobe (non exhaustif).

| Caractéristiques physiques                                                                                                                                               | Accessoires                                                                                                                                                               |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Visage rouge d'une divinité léontocéphale</b><br>Arnobe, <i>Adv. Nat.</i> , VI, 10, 7                                                                                 | <b>Manteau de Jupiter en or/doré</b><br>Arnobe, <i>Adv. Nat.</i> , VI, 21, 3<br>Cicéron, <i>Nat. Deor</i> 3, 83 (Gélon)<br>Clément d'Alexandrie, <i>Protr.</i> 4, 52, 2-3 |
| <b>Couleur des yeux (gris/pers)</b><br>Arnobe, <i>Adv. Nat.</i> , VI, 10, 2<br>Cicéron, <i>Nat Deor</i> , 1, 83<br>Minucius Felix, <i>Oct.</i> 22, 5                     |                                                                                                                                                                           |
| <b>Barbe d'Esculape en or/doré</b><br>Arnobe, <i>Adv. Nat.</i> , VI, 21, 4<br>Cicéron, <i>Nat Deor</i> 3, 34<br>Valère Maxime, 1, 1, 3<br>Minucius Felix, <i>Oct.</i> 22 |                                                                                                                                                                           |



Figure 1. *Frugifer* décrit par Arnobe. Type iconographique identifié par Blomart 1993, p. 14.

une face de lion farouche, barbouillée de *minium* lie-de-vin, portant le nom de *Frugifer* (« porteur de fruits »), divinité qu'Alain Blomart identifie comme une figure mithriaque léontocéphale symbolisant le temps et apparentée à Saturne (Blomart 1993) (Figure 1). L'archéologie mithriaque confirme la présence de cette peinture rouge sur d'autres œuvres, sur le visage et d'autres parties du corps. Le rouge, correspondant à

la couleur de Jupiter selon un texte de Pline (*HN*, 30, 36) et observée à plusieurs reprises sur des statues identifiées comme représentant cette divinité (Neri à paraître), se retrouve ainsi sur les ailes, la barbe et la foudre du léontocéphale d'Ostie (CIMRM 1, 312), ainsi que sur deux lions couchés découverts en Pannonie, qui conservent des traces de couleur rouge sur la gueule ouverte et sur les poils (CIMRM 2, 1667,1690). E. Neri a repéré cette même couleur sur le drapé, le voile, la corne de l'abondance, la couronne et les sandales d'un Saturne *frugifer* (avec corne de l'abondance) retrouvé à Bulla Regia (sans tête de lion toutefois-Musée National du Bardo, C1016) (Figure 2).

Une autre mention de la couleur concerne les yeux d'une statue de divinité (Arnobe, *Adv. Nat.*, VI, 10, 2) :

‘Telle divinité que vous représentez glabre pourrait fort bien porter au ciel une barbe ; tel autre à qui vous prêtez un âge juvénile peut être d'une vieillesse extrême ; tel autre peut avoir les yeux gris alors qu'en réalité ils sont pers (trad. B. Fragu)<sup>8</sup>

Deux autres termes chromatiques sont employés : *ravus*, qui désigne un gris tirant sur le jaune, et *caesius*, qui désigne un bleu mêlé de vert et de gris, traduit en français par « pers ». Le nom de la divinité n'est pas explicité par Arnobe ni dans ce passage ni dans un autre (*Adv. Nat.* III, 14, 4-5), mais ces mêmes couleurs sont attribuées aux yeux chez d'autres auteurs qui ont pu l'influencer. Ainsi Cicéron évoque cette teinte spéciale

<sup>8</sup> Arnobe, *Adv. Nat.* VI, 10, 2 : *Potest enim fieri ut barbatus in caelo sit qui esse a uobis effingitur levis, potest ut senectute proeclior cui puerilem commodatis aetatem, potest ut hic ravidus sit qui in ueritate habeat oculos caesios...*

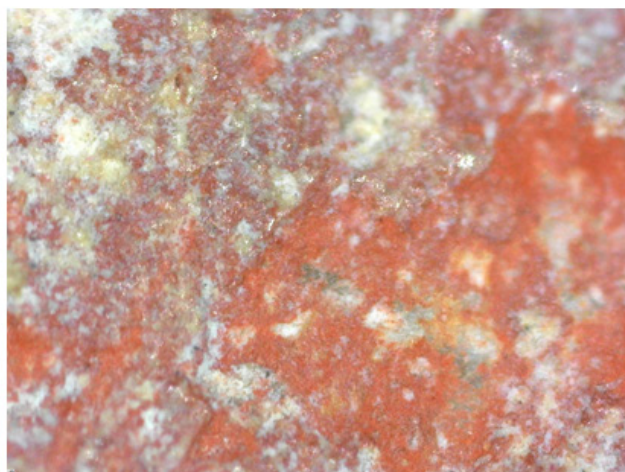


Figure 2. Saturne *Frugifer* (Musée National du Bardo, Tunis, C1016) avec micrographie Dino-lite qui montre des traces de pigment rouge (Cl. E. Neri).

pour les yeux de Minerve (*Nat. Deor.* 1, 83) ainsi que Minucius Felix (*Oct.* 22, 5). D'autres auteurs antiques l'évoquent également, sans que le lien avec Arnobe soit établi, Pausanias en particulier (Pausanias I, 14, 6), qui livre des éléments d'explication sur la couleur de ses yeux : selon un mythe libyen qu'il reprend, la déesse Athéna tenait ses yeux de ses parents Poséidon et la nymphe du lac Tritonis (Neri and Morvillez 2023). Les recherches actuelles sur la polychromie confirment l'emploi, quoique rare, d'une coloration claire pour les yeux de la déesse, mais aussi pour d'autres personnages, peut-être destinée à capter le regard de l'observateur et souligner le caractère exceptionnel de ces figures (Neri and Morvillez 2023).

Une autre mention de couleur concerne la barbe d'Esculape (VI, 21, 1-5) : il s'agit de l'or, la couleur la plus fréquemment associée aux divinités. Arnobe rappelle comment Denys tourna en dérision la dignité

d'Esculape en le dépouillant de sa barbe d'or, très fournie et d'un poids notable, soulignant qu'il était indigne de représenter ainsi le fils d'Apollon, lui-même imberbe, au risque de brouiller la filiation. Ici, la couleur devient matière, et matière précieuse de surcroît : ce qui importe n'est pas tant la polychromie que l'évocation d'une barbe épaisse et longue, attribut du philosophe, ôtée à la statue. Arnobe reprend un épisode rapporté par Cicéron (*Nat. Deor.* 3, 83), qui raconte que Denys fit ôter à l'Esculape d'Épidaure sa barbe dorée, fit enlever les plaques d'argent des temples ainsi que les accessoires en or des statues de la Victoire. Les objets furent ensuite vendus aux enchères— détail qu'Arnobe omet se concentrant sur le thème de la barbe. Valère-Maxime (1, 1, 3) et Minucius Felix (22) font mention également de cet épisode.

S'appuyant toujours sur Cicéron (*Nat. Deor.* 3, 83), mais cette fois repris par Clément d'Alexandrie (*Protr.*

4, 52, 2-3), Arnobe mobilise un autre épisode de dépouillement d'une image, mettant en scène un vol ou, au moins, une substitution. Le but demeure de montrer que les divinités sont incapables de se défendre et deviennent les victimes des hommes, thème récurrent chez les polémistes chrétiens (Clerc 1915). Arnobe relate ainsi comment Denys le Jeune dépouilla Jupiter de son manteau d'or pour le remplacer par un manteau de laine, sous prétexte que le premier était froid en hiver et lourd en été, tandis que le second convenait mieux. L'épisode souligne une nouvelle fois l'impuissance de la statue à protéger son précieux appareil.

### Le temps de la couleur, application et sens pour Arnobe

En fin de compte, Arnobe ne s'attarde que par touches, de façon discrète, sur le traitement chromatique des surfaces : la forme tridimensionnelle, pourvue de traits mimant ceux des humains et chargée de symboles, semble compter davantage que les couleurs, reléguées à une fonction classificatoire secondaire. Toutefois, quelques termes à portée technique apparaissent. À propos de la divinité léontocéphale, par exemple, Arnobe évoque le *minium* appliqué sur la surface et emploie, selon la correction proposée par B. Fragu (Fragu 2010), le terme « ceroto » au lieu de « decoroto ». B. Fragu souligne que « ceroto », d'origine grecque, est rare : attesté chez Martial (11, 98) et Palladius (1, 41, 3), et repris chez Celse sous la forme *ceratum* (4, 6, 3), il désigne un enduit rouge dont certaines statues de dieux étaient recouvertes. Cette couleur est notamment signalée par Plinie (*HN* 33, 111 ; 35, 7), qui en relève l'usage pour la statue de Jupiter Capitolin. Dans le cas de la divinité léontocéphale, ce rouge, par son décalage avec la réalité et son caractère « étranger », pour reprendre un terme d'H. Bernier, contribue à susciter la frayeur (Bernier-Farella 2024).

L'ajout d'une matière colorée comme l'or aux statues divines a sans doute une finalité analogue. L'usage de l'or, par son chatoyement et sa sophistication, marque un éloignement du monde ordinaire des hommes.

Dans ces cas, Arnobe cherche à annuler les effets de ces couleurs ajoutées : le rouge, comme la tête de lion, remet en cause la ressemblance avec l'homme, tandis que l'or, matériau précieux et brillant qui donne son éclat au divin, peut être prélevé par les hommes sans que les dieux réagissent, incapables d'agir lorsque les hommes s'en emparent. La matière et la couleur, éléments potentiels d'agentivité, se révèlent ainsi inefficaces. Cette idée est illustrée plus largement dans un passage (*Adv. Nat.* VI, 16, 6), où il est rappelé que les statues, loin d'être éternelles, se dégradent, se noircissent

et perdent leurs couleurs sous l'effet de la fumée des parfums lorsqu'elles ne sont pas entretenues<sup>9</sup> :

'Considérez donc ces statues qui semblent respirer, dont vous touchez et effleurez les pieds et les genoux en les priant : ne voyez-vous pas que tantôt elles s'effritent sous les gouttes de pluie, tantôt elles se désintègrent sous la pourriture qui les ronge ; qu'exposées à la fumée des parfums, elles perdent leurs couleurs et noircissent, et qu'enfin, lorsqu'elles ont été trop longtemps sans soins et à l'abandon, elles perdent leur aspect et se dégradent sous l'effet de la rouille qui les dévore ?' (Trad. B. Fragu).

L'auteur se moque ainsi des impératifs pratiques de nettoyage et de restauration, pourtant bien attestés aux époques grecque et romaine. Les sacrifices, les fêtes et les processions offraient autant d'occasions de soigner l'image de culte, notamment en ravivant ses couleurs, comme pour Jupiter enduit de minium, afin de lui restituer son éclat et son efficacité.

Ce passage, qui évoque la couleur ternie, est précédé d'une réflexion sur « l'art du camouflage » de l'image, association de termes qui semble propre à Arnobe

(*Adv. Nat.*, VI, 16, 5) :

'En tout cas même si l'art du camouflage (*obscuritatis arte*) ne laissait pas voir tous ces défauts, du moins ce qui est visible devait vous montrer et vous avertir que vos actions n'ont aucun effet et que vous rendez un culte inutile à de vains objets' (Trad. B. Fragu)<sup>10</sup>.

Il est question d'un « art de l'obscurcissement » qui voile les défauts, mais dont les signes visibles devraient suffire à révéler le culte inutile rendu à des objets inertes. Cet expédient renvoie probablement à l'enduction de la statue pour masquer les joints des pièces assemblées. Des traces de stuc ou d'autres matériaux ont en effet été identifiées sur des statues antiques, soit pour conférer de l'éclat, soit comme couches préparatoires aux pigments (Bourgeois Jockey 2004). Cette finition de la statue facilitait peut-être la transition de l'objet vers une image mimétique et « vivante ».

<sup>9</sup> Arnobe, *Adv. Nat.* VI, 16, 6 : *Ita enim non uidetis spirantia haec signa, quorum plantas et genua contingitis et contractatis orantes, modo casibus stillicidiorum labi, putredinis modo carie relaxari, ut nidioribus atque fumo suffita ac decolorata nigrescant, quemadmodum saeculi longioris incuria perdant situ species et robigine convulnerentur exesa ?*

<sup>10</sup> *Adv. Nat.*, VI, 16, 5 : *Quae si utique perspicui obscuritatis arte non quirent, uel ipsa uos saltem quae in medio sita sunt docere atque monere debuerunt, agere uos nihil et circa res cassas officiorum impendere uanitates.*



En définitive, si Arnobe détaille les chaînes opératoires qui permettent de créer les formes et l'enveloppe de la statue, il n'aborde que marginalement les techniques de colorisation. Pourtant, l'ajout de couleur ou de matières colorées correspond à une phase décisive pour l'objet, celle qui est susceptible de l'animer symboliquement. En considérant qu'Arnobe amplifie les remarques de Minucius Felix sur la fabrication du divin,<sup>11</sup> on peut se demander si l'ajout de couleur sur certaines parties du corps des dieux ou sur leurs accessoires ne fait pas partie de la phase d'ornement, l'*ornatur*, qui accompagne la *consecratio* et l'*oratio* de la statue. Jacqueline Champeaux (Champeaux 2018) identifie l'ensemble des opérations évoquées par Minucius Felix (*ornatur*, *consecratur*, *oratur*) comme une « séquence chronologique »<sup>12</sup> allant du travail de l'artisan jusqu'à l'installation dans le temple, le moment de la consécration étant le moment religieux par excellence où la statue devient prête à recevoir les hommages des fidèles. L'ornement, et peut-être la colorisation,<sup>13</sup> pourrait y apparaître comme l'une des dernières étapes de cette métamorphose, un artifice supplémentaire donnant l'apparence de la vie et renforçant l'efficacité de l'image.

## Sources et bibliographie

### Sources

- Fragu B. 2010. *Arnobe. Contre les gentils (Contre les païens)*. Tome VI. Livres VI-VII. Texte établi, traduit et commenté par B. F. Paris ; Les Belles Lettres.
- CIMRM 1 : Vermaseren M.-J. 1956. *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, La Haye, Martinus Nijhoff.
- CIMRM 2 : Vermaseren M.-J. 1960. *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, La Haye, Martinus Nijhoff.

### Bibliographie

- Ackermann, H.C. et Gisler, J.R. 1981-1999. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. 8 vol. Zürich
- Bernier-Farella, H. 2024. La barbe bleue de Dionysos et autres dissonances visuelles. Hypothèse sur l'agissement de couleur en contexte rituel, in Neri, E. (ed.) 2024, *Polychroma. The Meaning of Colours*

*in Roman Sculptures*: 103-118. Cinisello B.: Silvana Editoriale.

- Blomart, A. 1993. Frugifer : une divinité mithriaque léontocéphale décrite par Arnobe. *Revue de l'histoire des religions* : 210-1 : 5-25.
- Bourgeois, B., Jockey, Ph. 2004. D'or et de marbre : les sculptures hellénistiques dorées de Délos. *Bulletin de correspondance hellénique* :128-129 : 331-349.
- Boyancé, P. 1955. Théurgie et téléstique néoplatoniciennes », *Revue de l'histoire des religions* 147 : 189-209.
- Caseau B. 2014. Le sort de la statuaire à la fin de l'Antiquité. *Technè* 40 : 107-113.
- Champeaux, J. 1994. Arnobe lecteur de Varron (adv. Nat. 3), *REAug*, 40, n°2 : 327-352.
- Champeaux, J. 2018. *Arnobe : le combat Contre les païens. Religion, mythologie et polémique au IIIe siècle ap. J.-C.*, Turhout : Brepols.
- Clerc, Ch. 1915. *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du IIe siècle après J.-C.*, Editions de Boccard : Paris.
- Heim, F. 2003. Le dieu et sa statue. Des traces d'hermétisme chez les apologistes latins. *Revue des Sciences Religieuses* 77, 1 : 31-42.
- Heim, F. 1996. L'animation des statues chez les apologistes du IIIe siècle. *Culture antique et fanatisme*, Paris : De Boccard : 95-103.
- Le Bonniec, H. 1989. In simulacris dei habitant. *Les écrivains et le sacré. Actes du XIIe Congrès de l'Association Guillaume Budé* : Paris : Les Belles Lettres : 295-296.
- Laurenti, R. 1962. *Arnobio, I sette libri contro i pagani*, Società editrice internazionale : Turin.
- Leglay, M. 1966. *Saturne africain*. Histoire. BEFAR 205. Paris : de Boccard.
- Michel d'Annville, C. 2014. Penser les images des dieux païens au tournant du III<sup>e</sup> siècle. les réflexions d'Arnobe sur les statues divines (*Adversus nationes*, VI, 8-26). Huet Valérie et al. (sous la direction). *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes : PUR : 223-240.
- Neri, E. à paraître. Le rouge sur les sculptures romaines. Vers une interprétation socioreligieuse. In : Véronique Vassal, *Rouge. Couleurs et religions*. (Instrumentum) : 272-287, Dremil-Lafage : éd Mergoil.
- Neri, E. Morvillez, E. 2023. Dessiner le regard. Remarques sur le traitement des yeux par les sculpteurs, les peintres et les mosaïstes dans l'art romain. *Pallas* 122 : 1-28.
- Putten, J. M. P. B. 1971. Arnobe croyait-il à l'existence des dieux païens ? *Vigiliae christianae* 25 : 52-55.
- Mc Cracken, G.E. 1949. *Arnobius. The case against the pagans*, Westminster (Maryland) : The Newman Press.
- Vermander, J.-M. 1982. La polémique des apologistes latins contre les dieux du paganisme. *Recherches augustiniennes et patristiques* 17 : 3-128.

<sup>11</sup> Minucius Felix, Oct. 24, 8 : *Quando igitur hic nascitur ? Ecce funditur, fabricatur, sculptur: nondum deus est; ecce plumbatur, construitur, erigitur: nec adhuc deus est; ecce ornatur, consecratur, oratur : tunc postremo deus est, cum homo illum voluit et dedicavit*. La pierre, le bois, l'argent, ne sont pas encore un dieu. Quand donc celui-ci naît-il ? Voyez-le couler, forger, sculpter : il n'est pas encore un dieu ; voyez-le parer, consacrer, implorer : alors enfin il est dieu, lorsqu'un homme l'a voulu et dédié comme tel.

<sup>12</sup> Champeaux 2018, p. 261, note 104, qui va à l'encontre des propositions de B. Fragu en dernier lieu : Fragu 2010, p. XXXI.

<sup>13</sup> Champeaux 2018, p. 262 où l'autrice se demande comment la statue est parée.

# Il cangiantismo nelle *ekphraseis* tardoantiche: alcune prospezioni

Gianfranco Agosti

Università di Pisa

## Abstract

Il contributo indaga il “cangiantismo” nelle *ekphraseis* tardoantiche, mostrando come la policromia non sia un semplice ornamento descrittivo, ma un dispositivo interpretativo. Passi di Porfirio e Sinesio, insieme a un frammento orfico su Osiride-Dioniso, consentono di illustrare l’associazione fra veste variopinta, armonia e cosmo, e di chiarire la densità semantica dei lessemi ποικίλος/ποικιλία e δαιδάλεος: varietà dei colori, varietà del reale e, al tempo stesso, *varietas* stilistica e ingegno d’autore. Gli esempi epigrafici musivi (Apamea, Gerasa) mostrano la circolazione di questa ideologia del colore, che lega splendore materiale e valore dottrinale. Nella letteratura “alta” (Paolo Silenziario, Procopio) e soprattutto in Nonno di Panopoli, il cromatismo diventa cifra del *jeweled style* e strumento esegetico. In conclusione, nella tarda antichità i colori non solo “rappresentano” il mondo, ma ne guidano la lettura e l’accesso a significati ulteriori.

The paper investigates chromatic variation in late antique *ekphraseis*, showing that polychromy is not merely a decorative descriptive feature but a fully fledged interpretative device. Passages from Porphyry and Synesius, together with an Orphic fragment on Osiris–Dionysus, are used to illustrate the association between variegated garments, cosmic harmony, and the structure of the cosmos, and to clarify the semantic density of the terms ποικίλος/ποικιλία and δαιδάλεος: chromatic variety, variety of the real, and, at the same time, stylistic *varietas* and authorial ingenuity. Epigraphic mosaic examples (Apamea, Gerasa) reveal the wider circulation of this ideology of colour, which links material splendour with doctrinal value. In high literature (Paul the Silentiary, Procopius), and above all in Nonnus of Panopolis, chromatic display becomes a hallmark of the *jeweled style* and a powerful exegetical tool. In conclusion, in late antiquity colours not only “represent” the world but actively guide its interpretation and open access to further layers of meaning.

**Key words:** ekphrasis, *varietas*, letteratura tardoantica, Nonno di Panopoli, rosso

ekphrasis, variety, late antique literature, Nonnus of Panopolis, red

Nel Περὶ ἀγαλμάτων, di cui purtroppo restano solo frammenti, il filosofo Porfirio offre una elaborata descrizione di una statua egiziana che rappresenta il cosmo (F 360 Smith = 9 Gabriele). La statua è

presumibilmente quella di Ammone, adorna di una veste screziata, simile alla nebride di Osiride:<sup>1</sup>

Αὐτοῦ δὲ τοῦ κόσμου τὸ δείκλον τοιόνδε  
ἀνέπλασαν· ἀνθρωποειδὲς ἐστὶν ἄγαλμα, τοὺς  
μὲν πόδας συμβεβηκότας ἔχον, ἄνωθεν δὲ μέχρι  
ποδῶν ποικίλον ἱμάτιον περιβεβλημένον· ἐπὶ  
δὲ τῆς κεφαλῆς σφαῖραν ἔχει χρυσοῦν, διὰ τὸ μὴ  
μεταβαίνειν, καὶ διὰ τὴν τῶν ἄστρον ποικίλην φύσιν,  
καὶ ὅτι σφαιροειδὴς ὁ κόσμος.

Del cosmo stesso hanno plasmato [gli Egizi] questa statua: è un simulacro antropomorfo, a piedi uniti, avvolto dalla testa ai piedi in un manto variopinto, e ha una sfera d’oro sul capo: per il fatto che non muta posizione, per l’aspetto *multicolore* degli astri, e perché il cosmo ha forma sferica.

L’operetta di Porfirio<sup>2</sup> è un testo capitale per studiare il simbolismo dei colori nella statuaria tardoantica (tutto il F 360 Smith= fr. 9 Gabriele è dedicato a questo aspetto) e come tale è stata adeguatamente valorizzata dai commentatori.<sup>3</sup> Nel caso specifico la veste versicolore della statua rappresenta i cangianti colori del cosmo, un’idea piuttosto diffusa nei testi tardoantichi,<sup>4</sup> come si vede - per non fare che un esempio - in questo passo del primo inno di Sinesio, filosofo neoplatonico e vescovo di Cirene, vv. 333-341:

Σοὶ διὰ πάντων  
ἴστησι χοροὺς  
μάτεια φύσις,  
ἰδίαις χροιαῖς,  
ἰδίους ἔργοις  
δαιδαλλομένων·  
ἐκ δὲ ζωᾶν  
ἑτεροφθόγων  
μίαν ἁρμονίαν  
ὁμόφωνον ἄγει.

<sup>1</sup> Come spiegano Plutarco (*De Is. et Os* 77, 382C) e Apuleio (*Met.* 11.3-4).

<sup>2</sup> La traduzione del frammento è di F. Maltomini in Gabriele 2012.

<sup>3</sup> Di datazione non sicura: o prima del 263 o dopo la morte di Plotino avvenuta nel 270 d.C.

<sup>4</sup> Per una dettagliata analisi si veda Gabriele 2012: 263-264.

<sup>5</sup> Il cui archetipo è la descrizione della terra multicolore (ποικίλη) e cangiante in Platone, *Fedone* 110c-d.

Per te istituisce cori la materna natura, ricorrendo a tutti gli ornamenti, con i loro colori, con le loro proprietà: dalle voci dissonanti dei viventi conduce all'unisono di un'unica armonia (trad. Monticini 2024).

La correlazione fra il cromatismo della veste e l'armonia del cosmo, rappresentato anch'esso come multicolore, è esplicita in un frammento orfico citato da Macrobio (Sat. 1.18.22 Kaster = F 541 Bernabé), che descrive la vestizione di una statua di Osiride-Dioniso:<sup>5</sup>

ταῦτά τε πάντα τελεῖν ἦρι σκευῇ πυκάσαντα  
σῶμα θεοῦ μίμημα περικλυτοῦ ἡελίοιο·  
πρῶτα μὲν οὖν φλογεαῖς ἐναλίγκιον ἀκτίνεσσιν  
πέπλον φοινίκεον πυρὶ εἵκελον ἀμφιβαλέσθαι·  
αὐτὰρ ὑπερθε νεβροῖο παναίολον εὐρὺ καθάψαι  
δέρμα πολυστικτον θηρὸς κατὰ δεξιὸν ὦμον,  
ἄστρον δαιδαλέων μίμημα ἱεροῦ τε πόλοιο.  
Εἶτα δ' ὑπερθε νεβρῆς χρύσειον ζωστήρα βαλέσθαι,  
παμφανόωντα, πέριξ στέρνων φορέειν, μέγα σῆμα,  
εὐθύς δ' ἐκ περάτων γαίης φαέθων ἀνορούων  
χρυσείαις ἀκτὶσι βάλλῃ ῥόον Ὠκεανοῖο,  
αὐγὴ δ' ἄσπετος ἦ, ἀνὰ δὲ δρόσῳ ἀμφιμιγεῖσα  
μαρμαίρη δίνησιν ἐλίσσομένη κατὰ κύκλον,  
πρόσθε θεοῦ· ζωστήρ δ' ἄρ' ὑπὸ στέρνων ἀμετρήτων  
φαίνεται Ὠκεανοῦ κύκλος, μέγα θαῦμα ἰδέσθαι.

Tutto questo devi compiere adornando di buon mattino la statua del dio ad imitazione dello splendido sole: anzitutto, simile a raggi fiammeggianti avvolgere un peplo purpureo simile al fuoco; quindi al di sopra applicare una grande variopinta pelle di cerbiatto, tutta screziata, alla spalla destra, ad imitazione degli astri rilucenti e della sacra volta celeste; poi, sopra la pelle di cerbiatto, mettere una cintura d'oro tutta splendente, da portare attorno al petto, grande simbolo di quando dai confini della terra, luminoso sorgendo con aurei raggi d'oro colpisce la corrente dell'oceano, e lo splendore è infinito e unendosi alla rugiada scintilla nei vortici avvolto in cerchio, dinanzi al dio: come cintura al suo petto immenso appare il cerchio dell'Oceano, meraviglia a vedersi.<sup>6</sup>

Il colore purpureo del peplo, la nebride screziata ad imitazione della volta celeste, l'oro della cintura del petto che risplende come l'Oceano illuminato dalla luce dell'alba: questo passo (come gli altri citati sopra), a dispetto della sua apparente eccentricità, veicola in realtà idee assai comuni nella letteratura tardoantica in merito ai colori delle vesti, delle statue e al loro

simbolismo.<sup>7</sup> L'importanza del colore nella plastica è ampiamente documentata da molti passi di autori dei secoli IV-VI, che andrebbero aggiunti a quelli elencati nella raccolta fatta una ventina d'anni fa da Oliver Primavesi per l'età classica ed ellenistica nel volume *I colori del bianco* curato da Paolo Liverani.<sup>8</sup>

Il gusto per il cromatismo (e per la teatralità ad esso intimamente collegata) nel mondo tardoromano assume un ruolo e uno sviluppo inauditi, e pervasivi ad ogni livello della vita sociale: uno di quei cambiamenti nella ordinaria percezione del mondo che caratterizzano la civiltà tardoantica (Morvillez *infra*). Lo aveva sottolineato già nel 1964 Ramsay MacMullen, in un penetrante lavoro dedicato al mondo visuale di Ammiano Marcellino, un autore che mostra grande predilezione per le descrizioni ricche di colori e per il simbolismo ad essi collegato.<sup>9</sup> Non è un'esagerazione dire che il mondo della tarda antichità era versicolore in ogni suo aspetto: nei monumenti, nei sontuosi tappeti musivi, nella pittura, nei manoscritti (Skarsouli 2021), nelle vesti, ma anche nelle manifestazioni della vita quotidiana,<sup>10</sup> compresa la *littérature de la rue*, vale a dire le iscrizioni con le lettere evidenziate in rosso (e più raramente in altri colori) per accrescerne la leggibilità.<sup>11</sup> Il colore riveste un ruolo importante nelle

<sup>7</sup> Si confronti, ad es., la simile interpretazione cosmica del velo del tabernacolo e della veste del sacerdote in Clemente Alessandrino, *Strom.* 5.32.3, o il complesso simbolismo dei colori nella descrizione della visione di una cupola in Agathang, *Hist. Arm.* 8.741 sgg., discussa da McVey in Ćurčić and Hadjityrphos 2010: 58-59. Per l'oro si veda Pedone 2022: 64-70; sul rosso i saggi raccolti in Garbini-Silvano 2023, con ulteriore bibliografia.

<sup>8</sup> Primavesi 2004. Molti passi in cui si menziona il colore sono indicati in Mango 1976: 36-39, 47, 50, 58, 60-61, 82, 92, 108, 109, 115, 118.

<sup>9</sup> MacMullen 1964; sulla teatralità della società tardoantica il contributo fondamentale è quello di MacCormack 1981. Per la poesia latina tardoantica vd. Roberts 1989 e Roberts 2011. Sui colori delle vesti e sul loro significato si veda anche il volume di Steinberg 2020, che offre molto materiale.

<sup>10</sup> Ad esempio, l'orazione funebre per Giovanni Crisostomo così descrive lo spettacolo della folla costantinopolitana che accoglie il vescovo al suo ritorno dopo il primo esilio: «tutta la città assomigliava allora a un grande roseto, che nascondeva il terreno con le foglie e i rami, ma mostrava sulla superficie in alto l'amabilissimo colore delle rose; l'enorme folla celava alla vista il suolo coi piedi e i corpi, ma faceva vedere nelle mani il fuoco delle fiaccole che volava in alto a guisa dei fiori, nutrito sia di papiro e olio, sia di cera»: ἐφκει δὴ τότε ἡ πόλις ἅπασα ῥοδωνιᾷ μεγάλῃ, καλυπτούσῃ μὲν τὴν γῆν τοῖς φύλλοις καὶ τοῖς κλάδοις, δεικνυούσῃ δὲ ὑπὲρ νῶτον ὑψηλὴν τε καὶ ποθεινοτάτην τῶν ῥόδων τὴν εὐχροίαν, τῶν ἀνδρῶν διὰ τὸ πλῆθος κρυπτόντων μὲν τοῦδαφος τοῖς ποσὶ καὶ τοῖς σώμασι, δεικνόντων δὲ ἐν ταῖς χερσὶ τὸ πῦρ ὑψηλὸν πετόμενον ἐν μιμήσει τῶν ἀνθέων, τοῦτο μὲν ἐν παύρῳ τε καὶ ἐλαίῳ, τοῦτο δὲ ἐν κηρῷ διατιώμενον (Ps. Martyr. *Oratio* 80 Wallraff).

<sup>11</sup> Come ricorda Plinio, *NH* 33.122 *minium... clariores litteras uel in muro uel in marmore etiam in sepulchris facit*. Cfr. Rebuffat 1995; e la ricca trattazione di Leatherbury 2020: 29-40, 60-66; per la leggibilità della lunga iscrizione di San Polieucto a Costantinopoli, le cui lettere erano certamente colorate, vd. Pedone 2022: 164.

<sup>5</sup> Il frammento, da datarsi alla tarda età ellenistica (I sec. a.C.) faceva parte di un poema al sole più ampio, di cui Macrobio ci ha restituito diversi frammenti, ora riediti, tradotti e commentati da Bernabé Pajares 2024.

<sup>6</sup> Trad. Marinone 1967. Sugli aspetti di questa vestizione connessi al rito di Dioniso vd. Jiménez San Cristóbal 2010: 307-316.



descrizioni del corpo umano o delle singole membra,<sup>12</sup> nella magia profilattica e curativa delle pietre.<sup>13</sup>

È quasi un'ovvietà ricordare che tutto questo si riflette nella produzione letteraria, che mostra un crescente gusto per le descrizioni a partire dall'età della Seconda Sofistica. L'importanza del colore (e delle sue gradazioni) per ottenere immagini più realistiche o per veicolare significati è molto evidente nelle *ekphrasis*, di età imperiale.<sup>14</sup> E proprio lo sviluppo dell'*ekphrasis* che nella tarda antichità diviene anche un genere letterario autonomo, veicolando nuove risposte alla tradizionale questione del rapporto fra pittura e poesia, ha senz'altro accentuato il gusto per il cromatismo nella parola letteraria. Si tratta di una storia complessa (e in parte ancora da indagare), in cui l'educazione scolastica e la sempre maggior importanza data agli 'esercizi preliminari' (i προγυμνάσματα) devono aver giocato un ruolo decisivo.<sup>15</sup> Ad esempio, nelle *Declamazioni* di Coricio di Gaza (secondo quarto del VI secolo) i colori sono spesso menzionati, anche a livello metaforico (ciò che è tanto più significativo perché questi testi erano modelli di composizione per gli studenti). In un passo della *Decl.* 12 trattando del tipo di onori che si aspetta un retore che con la sua eloquenza ha salvato una città dalla guerra (12.115 F.-R.) si afferma:

μνημόνευσέ τις τοῦ νόμου καὶ τῆς ἐντεῦθεν ὀφειλομένης μοι χάριτος. ποίαν αἰτεῖς δωρεάν; ἕτερος ἦρετο. πάντως, ὑπολαβὼν τις ἔφη, χρυσίον· δεῖ γὰρ χρημάτων αὐτῷ. εἰκόνα μᾶλλον, ἔφη τις ἕτερος· φιλότιμος γάρ. ἑκάτερος δέ μου τῆς γνώμης διήμαρτεν· οὐ γὰρ χρυσίον, οὐ χρώματα, τοιοῦτον δὲ λήψομαι γέρας, ὡς ἐν αὐτῷ τῷ λαβεῖν εὖ ποιῆσαι τοὺς δεδωκότας.

Qualcuno ha ricordato la legge e la gratitudine che mi è dovuta da allora. «Quale dono chiedi?» Domandò un altro. «Senza dubbio», suppose uno, «dell'oro: ha infatti bisogno di denaro». «Ma no, una statua» - disse un altro -: «è un uomo cui piacciono gli onori». Entrambi si sono sbagliati sulla mia indole; riceverò non oro, non colori, ma un dono tale che mentre lo ricevo faccio del bene a chi me l'ha dato.

La dedica di una statua portava con sé, del tutto naturalmente, l'idea del colore,<sup>16</sup> che con la sua stessa presenza conferiva prestigio.

Il vero punto, va da sé, non è tanto la menzione dei colori nei testi (frequentissima come dicevo, e in sé scontata), ma il senso che a tale presenza viene attribuito dagli autori e che tipo di colore venga presupposto nella percezione del lettore e quali significati esso attivi nei destinatari.<sup>17</sup> Ad esempio, per quanto riguarda la menzione della policromia nei passi con cui ho aperto questo contributo le espressioni impiegate per descrivere il mantello screziato e le stelle, rispettivamente ποικίλον ἱμάτιον in Porfirio e ἄστρον δαιδαλέων μίμημα nel frammento orfico, e quella per caratterizzare l'azione delle voci del coro della Natura (δαιδαλλομένων) in Sinesio, utilizzano due lessemi chiave dell'estetica letteraria greca tardoantica, ποικίλος e δαιδάλεος.<sup>18</sup> La ποικιλία indica la varietà coloristica, ma anche la *varietas* di un'opera rispetto ai modelli classici, il sapiente accostamento in veste nuova di tratti antichi, e per estensione l'ingegno dell'autore. Tutti significati che si aggiungono a quelli, espliciti nei tre passi, della corrispondenza fra colori delle vesti e colori del cosmo e colori della Natura e voci dell'armonia celeste. In altri termini, la menzione della varietà coloristica veicola con sé anche l'idea della ποικιλία del reale e di quella stilistica, nonché dell'abilità dell'autore. Non si deve pensare che si tratti di una polisemia particolarmente complessa: era piuttosto un modo corrente di leggere le valenze dei colori, come si vede dalle scritture esposte. Si prenda ad esempio il distico giambico che si trova in un *emblemata* nell'angolo sud-est del pavimento della cattedrale di Apamea (SGO 20/05/04, 535 d.C.):<sup>19</sup>

τὴν ποικίλην ψηφίδα Παῦλος εἰσάγει  
ὁ ποικιλόφρων τῶν ἄνωθεν δογμάτων.

Il variegato mosaico è introdotto da Paolo, che possiede una variegata conoscenza delle dottrine divine.

Il verbo εἰσάγει al v. 1, con un facile *double entendre*, si riferisce alla posa del mosaico ma anche alla spirituale

<sup>12</sup> Per cui rimando a Elsner 2007; Lung-Lițu 2018; particolarmente rilevante il lavoro di Hadjittofi 2025 sulla descrizione dell'occhio.

<sup>13</sup> Nelle gemme magiche il colore della pietra era in sintonia col tipo di male che si voleva curare o stornare, cfr. Mastrocinque 2011. Il colore riveste un ruolo importante nel poema pseudo-orfico *Lithica* (IV sec. d.C.), dedicato alle virtù magiche e terapeutiche delle pietre.

<sup>14</sup> Ad esempio, il colore nelle *Imagines* di Filostrato ha una funzione estetica marcata: Manieri 1999: 113-116; Dubel 2009; Prioux 2013.

<sup>15</sup> Assieme alle teorie della visione, su cui aveva già richiamato l'attenzione in un seminale lavoro Grabar 1945.

<sup>16</sup> Per inciso, la recente traduzione di Kennedy in Penella 2009 (che rende χρώματα con «embellishments») non coglie bene il senso dell'allusione di Coricio.

<sup>17</sup> Come ha ben sottolineato Motia 2022 in un contributo dedicato al blu, ma che contiene indicazioni metodologiche di grande valore per la ricerca sui colori nella letteratura cristiana. Per il rosso rimando ad Agosti 2023. Si tratta di un aspetto assai complesso e che non posso trattare in questa sede: in generale si veda Irwin 1974, Elsner 2007 (con ulteriori indicazioni) e per l'età tardoantica James 1996: 47-51 e 69-76; Lung-Lițu 2018: 16 n. 2 (con ulteriore bibliografia); Pedone 2022; Kiilerich 2023.

<sup>18</sup> Sulla ποικιλία esiste una amplissima letteratura, che qui non è necessario evocare: mi limito a rimandare alla chiara sintesi di Pentcheva 2010: 139-143; cfr. anche Faber 2016 e Pedone 2022: 89-92, con ulteriori indicazioni.

<sup>19</sup> Dell'epigramma discuto più dettagliatamente in Agosti 1997. Si veda anche Liverani 2016: 25; Leatherbury 2020: 61-62.

εἰσαγωγή del programma iconografico, in cui si vede un cervo che mangia il serpente e una pantera e una gazzella affrontati, simboli della vittoria dell'ortodossia e della ritrovata pace della Chiesa. Ma ciò che è più sorprendente è il gioco di parole centrato sulla varietà coloristica del mosaico e del suo programma iconografico e l'ingegno del vescovo, ποικιλόφρων, un rarissimo aggettivo che nell'esegesi omerica era inteso come sinonimo di πολύτροπος: il vescovo Paolo (probabile autore del distico) invita i lettori ad apprezzare la sua πολυτροπία e il senso nascosto delle figurazioni, rimarcando di avere un ingegno versicolore come le pietre del mosaico.

A Gerasa, più o meno nello stesso torno di tempo (verso il 540 d.C.), il vescovo Anastasio fece erigere una chiesa dedicata a Pietro e Paolo, con la navata decorata da un pavimento musivo a città del quale gli scavi del 1929 hanno riportato alla luce un frammento con Alessandria e Menfi, inserite in un paesaggio con alberi da frutto. Fra le due città in una *tabula ansata* è racchiuso un epigramma in esametri (SGO 21/23/05) (Agosti 2011-12: 258-259; Leatherbury 2020, 1-4).

[† ἡ μά]λα θαύματα καλὰ φέ[ρει πᾶ]ς ἱεροφάντης  
 ἀνθρώποις οἱ τήνδε πόλιν καὶ γαῖαν ἔχουσιν,  
 οὐνεκεν οἶκον ἔδειμε μαθηταῖς πρωτοστάταις  
 Πέτρῳ καὶ Παύλῳ - τοῖς γὰρ σθένος ἄνθετο Σωτήρ -  
 ἀργυρέοις κόσμοισι καὶ εὐβαφεέσσι λίθοισιν 5  
 κλεινὸς Ἀναστάσιος, θεομήδεα πιστὰ διδάσκων

Stupende meraviglie offre il mio sacerdote agli uomini che abitano questa città e la sua regione: giacché egli ha costruito un tempio ai primi discepoli Pietro e Paolo – a loro diede la forza il Salvatore –, con ornamenti argentei e pietre splendidamente colorate, lui, l'illustre Anastasio, che insegna le divine dottrine della fede

Il locutore è il mosaico stesso, che magnifica i θαύματα offerti dallo ἱεροφάντης Anastasio alla comunità di Gerasa. Dopo la menzione dei colori, in posizione enfatica e memorabile (alla fine del testo) il nome del vescovo Anastasio è legato alla sua variegata dottrina, tramite anche la variazione di un sintagma omerico:<sup>20</sup> le «divine dottrine della fede» θεομήδεα πιστὰ alludono al soggetto iconografico, vale a dire l'Egitto inteso come immagine del paradiso, e offrono una chiave per interpretare correttamente il programma iconografico.

L'importanza di questi esempi sta nella loro banalità (non si tratta di epigrammi di fattura particolarmente raffinata, né complicati) e soprattutto nella loro collocazione, che presuppone una fruizione ampia e continua nel tempo. Ovviamente solo coloro che avevano ricevuto una buona educazione erano in grado

di leggere e decrittare il senso dei versi, ma non si deve pensare che la gran parte dei fedeli ne fosse esclusa: i testi erano probabilmente recitati durante le ricorrenze e illustrati alla bisogna da un lettore, entrando dunque nella memoria culturale della comunità. Così l'idea della corrispondenza fra varietà dei colori del mosaico e ingegno del donatore che si rivelava nell'architettura o nel programma iconografico, doveva essere familiare anche a chi non avesse una formazione culturale particolarmente elevata. Tale idea è del resto piuttosto vicina all'altra così diffusa, per cui era il colore a veicolare la visione e il riconoscimento della forma e ad attivare la visione spirituale (James 2003: 224).

Se passiamo alla cosiddetta *highbrow literature*, è facile osservare che il gusto per il colore e per il cangiantismo è pressoché ubiquo, e costituisce uno degli elementi costitutivi di quello che, con formula felice, Michael Roberts diversi anni fa definì *jeweled style*.<sup>21</sup> Dalle dichiarazioni dei Padri sulla τῶν χρωμάτων ἡ ἀλήθεια «la verità dei colori» (ad esempio, Giovanni Crisostomo, *Hom. in 1 Cor. 10,1 4*: PG 51.247, un passo su cui ha attirato l'attenzione Paolo Liverani - Liverani 2020) alle descrizioni di gioielli o pietre preziose (frequenti nella poesia di Nonno - Faber 2016), fino ai marmi di Santa Sofia nell'*ekphrasis* di Paolo Silenziario, l'estetica visuale della tarda antichità ha nei colori e nella loro luminosità un elemento essenziale.<sup>22</sup>

Proprio Paolo Silenziario, cui venne conferito l'onore di recitare una descrizione poetica di Santa Sofia a Costantinopoli in occasione della inaugurazione dopo il restauro della cupola, mostra bene cosa significasse nella comunicazione letteraria tardoantica parlare di colori. Il poemetto descrive in raffinati esametri barocchi gli interni e le decorazioni della chiesa, non in modo 'naturalistico', ma – secondo il principio che sta alla base di ogni *ekphrasis* tardoantica – assumendosi il compito di interpretarle, mostrando con lo sguardo noetico attivato dai versi quel che l'occhio fisico non può cogliere, come dice espressamente Procopio in un celebre passo in cui esplora il senso di ἀμυχανία dello spettatore, che appunto necessita di una *interpretazione* per poter giungere al completo godimento estetico-spirituale.<sup>23</sup> Prendiamo, ad esempio, i versi in cui si

<sup>21</sup> Roberts 1989 (sulla «polychromatic exhaustivity»: 56); per la presenza di tale stile nella letteratura greca si veda anche Hadjittoti 2023.

<sup>22</sup> Sull'estetica visuale nella letteratura tardoantica la bibliografia è estesissima. Mi limito a ricordare Roberts 1989: 66-121; Agosti 2004-2005 e 2014; Bolman 2016. Sul ruolo centrale dei colori e della luce nell'estetica tardoantica e bizantina vd. James 1996 e 2003; Kiilerich 2023. Sull'importanza dei colori nella società antica vd. Goldman 2013; per la statuaria, Liverani 2014, 2016, 2020 con ampia bibliografia.

<sup>23</sup> *De aed.* 1.1.49: «pur volgendo ovunque l'attenzione, pur tenendo le sopracciglia aggrottate dinanzi a ogni cosa, egli resta lontano dall'intelligenza di quest'arte, sicché finisce per allontanarsi dal luogo sempre e comunque sopraffatto dalla propria inadeguatezza a tale visione», trad. Cesaretti; si veda Cesaretti-Fobelli 2011: 167). Si

<sup>20</sup> *Od.* 6.12 Ἀλκίνοος δὲ τότ' ἦρχε, θεῶν ἅπο μῆδεα εἰδὼς («Alcinoos allora regnava, che aveva saggezza ispirata dagli dèi»).

descrivono i marmi che adornavano il tetraportico occidentale (S. *Soph.* 617-725 De Stefani):

Καὶ τίς ἐριγδούποισι χανῶν στομάτεσσιν Ὀμήρου  
μαρμαρέους λειμῶνας ἀλλισθέντας αἰεῖσει  
ἡλιβάτου νηοῖο κραταιπαγέας περὶ τοίχους  
καὶ πέδον εὐρυθέμιλον; ἐπεὶ καὶ χλωρὰ Καρύστου  
620  
νῶτα μεταλλευτῆρι χάλυψ ἔχάραξεν ὀδόντι  
καὶ Φρύγα δαιδαλέοιο διέθρισεν αὐχένα πέτρου,  
τὸν μὲν ἰδεῖν ῥοδόεντα, μεμιγμένον ἥρι λευκῶι,  
τὸν δ' ἄμα πορφυρέοισι καὶ ἀργυφέοισιν ἰώτοις  
ἀβρὸν ἀπαστράπτοντα

E chi canterà a piena voce, con i versi risonanti di Omero, i prati marmorei raccolti sulle solide pareti e sull'esteso pavimento dell'altissimo tempio? Con il suo dente la scure del cavapietra tagliò i verdi fianchi del Caristo e dalle cime della Frigia staccò un marmo screziato, l'uno rosato a vedersi, misto al biancore dell'aria, l'altro luminosamente splendente di fiori purpurei, e insieme candidi come l'argento (Trad. Fobelli 2005, modificata).

Il poeta sottolinea che la sapiente combinazione dei colori dei marmi riproduce la bellezza e la varietà del mondo,<sup>24</sup> un concetto che abbiamo già visto nel passo dell'opera di Porfirio sulle statue. Esso è ribadito anche da Procopio nella sua *ekphrasis* di Santa Sofia, in cui lo storico accenna anche alla corrispondenza fra varietà dei colori, varietà stilistica e ingegno (*de aed.* 1.17.59-60):

τίς δὲ τῶν τε κίωνων καὶ λίθων διαριθμήσαιτο τὴν  
εὐπρέπειαν, οἷς τὸ ἱερὸν κεκαλλώπισται; λειμῶνι  
τις ἂν ἐντετυχηκέναι δόξειεν ὥραιῳ τὸ ἄνθος.  
θαυμάσειε γὰρ ἂν εἰκότως τῶν μὲν τὸ ἄλουργόν,  
τῶν δὲ τὸ χλοάζον, καὶ οἷς τὸ φοινικοῦν ἐπανθεῖ  
καὶ ὦν τὸ λευκὸν ἀπαστράπτει, ἔτι μέντοι καὶ οὖς  
ταῖς ἐναντιωτάταις ποικίλλει χροιαῖς ὥσπερ τις  
ζωγράφος ἢ φύσις.

Chi saprebbe enumerare tutte le grazie delle colonne e dei marmi che lo adornano? Si potrebbe in effetti pensare di essere capitati in uno splendido prato fiorito, e a ragione ci si meraviglierebbe qui della porpora, lì del verde; ora si accende il rosso, ecco che rifulge il bianco, ecco tutti quei colori contrastanti con i quali la Natura – tale a pittore – sa conseguire la varietà.<sup>25</sup>

tratta di un'idea diffusa (e probabilmente di origine scolastica), come mostrano Choric. *Laud. Marc.* 1.23 e Ven. Fort. *Carm.* 2.4210-421.

<sup>24</sup> S. *Soph.* 609: «le venature riunite secondo il bell'ordine del mondo» (ζευννόμενας κατὰ κόσμον ὁμοῦ φλέβας). Sul colore dei marmi e il loro significato rimando all'acuta analisi di Liverani 2016. L'effetto armonico del cromatismo è sottolineato anche altrove da Procopio, ad esempio nella descrizione dei mosaici della tholos della Chalkè, *De aed.* 1.10.15 ἐναρμοσθεῖσα ψηφῖσι λεπταῖς τε καὶ χρώμασιν ὠραῖσιν παντοδαποῖς.

<sup>25</sup> Trad. Cesaretti in Cesaretti and Fobelli 2011. Per l'idea della Natura che imita la pittura vd. Cesaretti and Fobelli 2011: 125; Pedone 2022:

Quasi per ogni autore tardoantico si potrebbe proporre un'analisi del trattamento dei colori. Ma forse è al poeta egiziano Nonno di Panopoli, il *grand maître* dell'epica tardoantica, che spetta un posto d'onore. Nonno mostra una spiccata sensibilità per i colori e i loro significati simbolici: un aspetto che è spesso osservato anche se non è mai stato oggetto di una indagine sistematica.<sup>26</sup> Qui basterà ricordare che nel poema profano, le *Dionisiache* (circa 21.000 esametri), i lessemi dei principali colori (semplici, composti e derivati) ricorrono con altissima frequenza: γλαυκός 22x, κυάνεος 32x, λευκός 27x, μέλας 41x (e ζοφερός 30x), ξανθός 35x, πορφύρεος 43 x (e ἐρεύθω 15x, φοινίσσω 69x) χιόνεος 44x. Un ruolo centrale nella visione del mondo del poeta ha il simbolismo della luce e l'opposizione fra luce e tenebre, bianco e nero. Nelle *Dionisiache* abbondano *ekphraseis* di opere d'arte e di edifici, dominate da un cromatismo barocco e compiaciuto.<sup>27</sup> Mi limito a un solo esempio: il palazzo del re Stafilo, i cui muri, rivestiti di pietre versicolori, sbalordiscono Dioniso che rimane attonito<sup>28</sup> alla loro vista (*Dion.* 18.69-92):

τόφρα δὲ ποικιλόδωρος ἄναξ ἐπεδείκνυε Βάκχῳ  
κάλλεα τεχνήεντα λιθοστρώτοιο μελάθρου, 70  
τῶν ἄπο μαρμαρέῃ πολυδαίδαλος ἔρρεεν αἴγλη,  
σύγχροος ἡελίοιο καὶ ἀντιτύποιο σελήνης  
τοῖχοι δ' ἀργυρέοισιν ἐλευκαίνοντο μετάλλοις,  
καὶ μερόπων σπινθῆρας ἐπαστράπτουσα προσώπῳ  
λυχνίς ἔην, λύχνοιο φερώνυμος εἶχε καὶ αὐτὴν 75  
οἶκος ἐρευθιόωντι κεκασμένος αἴθοπι πέτρῳ  
οἶνωπὴν ἀμέθυστον ἐρειδομένην ὑακίνθῳ  
αὐγὴν δ' αἰθαλόεσσαν ἀπέπτυνεν ὠχρὸς ἀχάτης,  
καὶ φολίδων στικτοῖσι τύποις ἀμάρυσσεν ὀφίτης  
Ἀσσυρίῃ δὲ μάραγδος ἀνήρυγεν ἔγχλοον αἴγλην. 80  
κιονεὴ δὲ φάλαγγι περιστρωθέντα μελάθρων  
χρύσεα δουρατέης ἐρυθαίνετο νῶτα καλύπτρης  
ἀφνειοῖς ὀρόφοισι: πολυσιδέων δὲ μετάλλων  
φαιδρὸν ἐνψήφιδι πέδον ποικίλλετο τέχνη  
καὶ πυλῶν περίμετρος ἐνγλύπτῳ τινὶ δούρῳ 85  
λεπτοφυῇ τύπον εἶχε νεοπρίστων ἐλεφάντων.  
τοῖα γέρων σκηπτουῆχος ἐδείκνυε μάρτυρι Βάκχῳ  
καὶ μόγις ἵχνος ἔκαμψεν ἔσω θεοδέγμονος αὐλῆς  
χειρὸς ἔχων Διόνυσον· ὁ δὲ βραδυπειθεὶ ταρσῶ  
πλαζομένην ἐλικηδὸν ἔην ἐτίταινεν ὥπωπην· 90  
καὶ θεὸς ἀστερόεσσαν ἐθάμβεεν ἥνοπι κόσμῳ  
ζεινοδόκου βασιλῆος ἰδὼν χρυσήλατον αὐλήν.

Il munifico re fa mostra a Bacco delle artistiche bellezze del palazzo coperto di mosaici (70) da cui si spande un chiaro bagliore d'oggetto lavorato, miscela di luce

167. Sull'immagine del prato, che evoca quella del paradiso vd. Saradi in Ćurčić and Hadjityrphos 2010: 99-100.

<sup>26</sup> Ho in preparazione un lavoro sull'argomento.

<sup>27</sup> Sulle *ekphraseis* di Nonno un esauriente sguardo d'insieme offre Faber 2016, dove si troveranno anche tutte le indicazioni delle numerose descrizioni disseminate nelle *Dionisiache*. Sull'estetica visuale di Nonno vd. Agosti 2014.

<sup>28</sup> V. 91 ἐθάμβεεν: il θαῦμα è un altro elemento chiave dell'estetica tarda (e dell'*ekphrasis* di opere d'arte in particolare).



solare e di luce riflessa dalla luna. Biancheggiano i muri di argentei metalli, e la lichenite, che porta il nome della luce, riverbera sul volto degli astanti scintille luminose. L'edificio, poi, adorno di pietre dal rossore fiammante, mostra anche la vinosa ametista attaccata allo zircone; la pallida agata spruzza un raggio rosso, l'ofite brilla con l'aspetto picchiettato delle scaglie serpentine, mentre lo smeraldo d'Assiria rigetta un bagliore verdastro. Poggiata su schiera di colonne, la superficie d'oro del ligneo tetto del palazzo si tinge di rosso negli adorni cassettoni, mentre lo splendido pavimento è abbellito con arte da tessere minerali variamente divise. E l'enorme portale, infine, nel legno ben scolpito, ha il raffinato disegno dell'avorio tagliato di recente. Il sovrano rende Bacco testimone di tali bellezze, e solo a fatica, tenendo per mano Dioniso, si volge all'interno della sala dove adesso è ricevuto un dio; questi lo segue a passi lenti e intorno fa vagare lo sguardo: anche il dio resta ammirato dalla aurata sala del re che lo ospita, tutta stellata di lucente ornamento (Trad. Gonnelli 2003).

Questa elaborata *ekphrasis*, che assolve a un tema epico consolidato (risalente alla descrizione della reggia di Alcino in *Od.* 4.45-75), colpisce il gusto per la preziosa varietà dei colori, impreziosita dalla luminosità,<sup>29</sup> e la raffinata enumerazione delle gemme. Ma come ricordato sopra, la varietà (69 ποικιλόδωρος, 71 πολυδαίδαλος, 84 ποικίλλετο) porta con sé anche l'idea della varietà stilistica e artistica.<sup>30</sup> La descrizione del palazzo di Stafilo è anch'essa la rappresentazione di un cangiante microcosmo artistico e letterario, che riflette il macrocosmo terrestre. L'insistenza sui colori e sulla luce non è solo un fatto letterario, ma è anche funzionale a sottolineare la 'dematerializzazione' tipica dell'architettura tardantica (Čurčić in Čurčić and Hadjistryphonos 2010: 21-22).

Invece in un passo del poema cristiano di Nonno, la *Parafrasi del vangelo di Giovanni*, la menzione della brillante varietà coloristica ha la funzione di trasmettere, attraverso un'*ekphrasis* in miniatura, l'identificazione di Gerusalemme col Tempio e con la Gerusalemme celeste: *Par.* 5.1-2: Ἰησοῦς δ' ἀνέβαινεν, ὅπῃ δόμος αἰθέρι γείτων / κιονέην ἀμάρυσσε λίθων ἑτερόχροον αἶγλην, «Gesù saliva là dove il Tempio, prossimo al cielo, lampeggiava dalle colonne la luce versicolore delle pietre».<sup>31</sup> La luce cangiante che barbaglia dalle colonne allude sia alle decorazioni musive delle chiese tardoantiche sia alle rappresentazioni della Gerusalemme celeste come gemmata (come ad es. nei mosaici di Santa Maria Maggiore a Roma).

Molti passi dei poemi di Nonno insistono sul simbolismo dei colori, spesso con sofisticate interpretazioni. Vediamo brevemente, ad esempio, come si comporta il poeta nei confronti del rosso, che nella scala cromatica tardoantica occupava un posto privilegiato, proprio per i significati simbolici ad esso connessi, *in primis* quelli della regalità e della morte, su cui esiste una pletora di studi.<sup>32</sup> Nonno parla spesso del rosso e tutte le sue sfumature.<sup>33</sup> Ad esempio, quando descrive gli oracoli dipinti su tavole appese ai muri del palazzo di Armonia (*Dion.* 12.66-67), non manca di ricordare che erano scritti in rosso: πολύτροπα θέσφατα κόσμου, / γράμματα φοινίσσοντα, σοφῇ κεχαραγμένα μίλτῳ) «oracoli che riguardano il destino del cosmo in lettere di porpora, vergate col colore rosso dei testi sacri», esattamente come le iscrizioni della sua epoca. Oppure insiste molto sul rosso del sangue: il colore in questo caso evoca la corporeità e la corruzione insita nel mondo della generazione, secondo un'associazione (porpora - sangue, carne- morte) che conosce molteplici declinazioni nei testi tardoantichi (Agosti 2023). Nonno la utilizza a proposito del Cristo nel canto 19 della sua *Parafrasi del Vangelo di Giovanni*. Nella resa in esametri di Giovanni 19.2 καὶ ἱμάτιον πορφυροῦν περιέβαλον αὐτόν e 5 ἐξῆλθεν οὖν ὁ Ἰησοῦς ἔξω, φορῶν τὸν ἀκάνθινον στέφανον καὶ τὸ πορφυροῦν ἱμάτιον, Nonno inserisce una piccola *ekphrasis* dell'origine della porpora (*Par.* 19.9-11 e 20-22):<sup>34</sup>

καὶ μιν ἀνεχλαίνωσαν ἐπὶ χροῖ πέπλα βαλόντες  
Σιδονίης στίλβοντα σοφῶ σπινθήρι θαλάσσης, 10  
σύμβολα κοιρανίης καὶ ἐν ἄλλεσιν  
[...]  
ἀχράντοις δὲ πόδεσσι διέστιχε νόσφι μελάθρου 20  
καὶ στέφος ὀξυθέριος ὁμόπλοκον εἶχεν ἀκάνθης  
πορφυρέην τ' ἐσθῆτα διάβροχον αἵματι κόχλου.

(i soldati) o avvolsero il capo in un manto rilucente del noetico splendore del mare fenicio, simbolo di sovranità anche nella sofferenza [...] (Gesù) con piedi puri uscì dal palazzo portando una corona di spine aguzze e un mantello purpureo, intriso di sangue di conchiglia (Trad. Accorinti 1986-87).

Agli aggettivi è delegata una funzione esegetica nel poema di Nonno: ai vv. 9-10 i πέπλα ... στίλβοντα permettono un'allusione a Mc 9.3 (la Trasfigurazione) τὰ ἱμάτια αὐτοῦ ἐγένετο στίλβοντα λευκὰ λίαν ὥστε γναφεὺς ἐπὶ τῆς γῆς οὐ δύναται οὕτως λευκᾶναι («e le sue vesti divennero splendenti, bianchissime:

<sup>29</sup> Tutto il passo è marcato dal lessico della luce e della brillantezza: 71 e 80 αἶγλη, 78 αὐγλή, 84 φαίδρον.

<sup>30</sup> Giustamente Faber 2016: 450 osserva che le pietre divengono «miniature expressions of material and literary artistry».

<sup>31</sup> Ho discusso questi versi alla luce della tradizione delle *ekphrasis* e dell'arte tardoantica in Agosti 1998.

<sup>32</sup> Mi limito a ricordare alcuni un paio di lavori classici: Reinhold 1970: 62-70 e Dagron 1994. Sul rosso esiste un'ampia bibliografia: si veda almeno Pastoureau 2016, Bucklow 2016; Agosti 2023. Sul porfido vd. Liverani 2016: 25-28.

<sup>33</sup> Sopra ho accennato alla copiosità dei lessemi legati al rosso: nel caso di φοινίσσω Nonno mostra la più alta frequenza in assoluto - secondo lo strumento 'Statistics' del TLG online).

<sup>34</sup> La storia della scoperta della porpora è narrata in *Dion.* 40.305-310.

nessun lavandaio sulla terra potrebbe renderle così bianche»<sup>35</sup>. Il conglomerato esegetico di Nonno accoglie solitamente più di uno spunto di lettura: a quelli appena ricordati va aggiunto che il manto purpureo allude proprio al 'chitone carnale', di cui il Cristo sta per liberarsi attraverso la sofferenza della crocifissione. Vale a dire, ricevere il manto purpureo significa al contempo assumere la regalità e ricevere il segno della futura liberazione dal chitone corporeo. Era forse questo il senso con cui l'imperatore Giuliano leggeva il verso dell'*Iliade* (5.83) che cominciò a ripetere sul carro imperiale al momento della sua elezione a Cesare, il 6 novembre 355, secondo il vivido racconto di Ammiano (15.8.10-17):

*Susceptus denique ad consessum uehiculi receptusque in regiam hunc uersum ex Homericō carmine susurrabat: ἔλλαβε πορφύρεος θάνατος καὶ μοῖρα κραταίη*

fatto infine salire sul cocchio imperiale e accolto alla reggia, mormorava questo verso d'Omero *lo prese la morte purpurea e la moira possente*.

Recitando il verso omerico il giovane Cesare alludeva con grande finezza, e con amaritudine, al motivo obbligato della *recusatio imperii* (Ross 2016 120-121), ma anche al destino dello sventurato Gallo (De Vita 2022: 936).

Nella letteratura tardoantica i colori non solo rappresentano il mondo, ma ne permettono la sua interpretazione.

## Bibliografia

- Accorinti, D. 1986-87. *Nonno di Panopoli. Parafrasi del Vangelo di San Giovanni Canto XIX*, introduzione, testo critico, traduzione e commento, Diss. Firenze.
- Agosti, G. 1997. The *poikilia* of Paul the Bishop. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 116: 31-38.
- Agosti, G. 1998. Nonno, *Par. E* 1-2 e la descrizione di edifici nella poesia tardoantica. *Prometheus* 24: 193-214.
- Agosti, G. 2004-2005. Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e VI sec. d.C. *Incontri Triestini di Filologia Classica*. 4: 351-374.
- Agosti, G. 2011-12. Interazioni fra testo e immagini nell'Oriente tardoantico: gli epigrammi epigrafici. *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 84, 2011-2012: 247-270.
- Agosti, G. 2014. *Contextualizing Nonnus' Visual World*, in K. Spanoudakis (ed) *Nonnus of Panopolis in Context. Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity*: 141-174. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Agosti, G. 2023. Rosso tardoantico. *Variazioni sul tema*, in Garbini-Silvano 2023: 15-36.
- Bernabé Pajares A. 2024. Un himno órfico al Sol (OF 538-545) en Macrobio. *Aitia* [En ligne], 14 (<http://journals.openedition.org/aitia/13203>)
- Bolman 2016: Bolman, E.S., *The Red Monastery Church: Beauty and Asceticism in Upper Egypt*, New Haven-London, Yale University Press, 2016.
- Bucklow, S. 2014. *Red. The Art and Science of a Colour*, London, Reaktion Books.
- Cesaretti, P. e Fobelli, M.L. 2011. *Procopio di Cesarea. Santa Sofia di Costantinopoli. Un tempio di luce*. Milano: Jaca Book.
- Ćurčić, S. and E. Hadjistryphonos, with contributions by McVey, K. and Saradi, H. 2010. *Architecture as Icon. Perceptions and Representations of Architecture in Byzantine Art*. New Haven-London: Yale University Press.
- Dagron, G. 1994. Nés dans la pourpre. *Travaux et Mémoires* 12: 105-142.
- De Vita, C. 2022. *Giuliano Imperatore. Lettere e Discorsi*. Milano: Bompiani.
- Dubel, S. 2009. Colour in Philostratus' *Imagines*, in E.L. Bowie and J. Elsner (eds) *Philostratus*: 309-321. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsner, J. 2007. *Polemon's Colours*, in Swain, S. (ed.) *Seeing the Face. Seeing the Soul, Polemon's Physiognomy from Antiquity to Medieval Islam*, Oxford, Oxford University Press: 218-224.
- Faber, R. 2016. Nonnus and the Poetry of Ekphrasis in the *Dionysiaca*, in D. Accorinti (ed) *The Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*: 43-59. Leiden-New York: Brill.
- Fobelli, M.L. 2005. *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*. Roma: Jaca Book.
- Gabriele, M. 2012. Porfirio, *Sui Simulacri*, a cura di M. G., trad. di F. Maltomini, Milano, Adelphi.
- Garbini P. e Silvano, L. (edd.) 2023. *Rosso Medioevo. Per ricordare francesca Rizzo Nervo*. Roma: La Giustizia Penale & Spolia s.r.l.
- Goldman, B.R. 2013. *Color Terms in Social and Cultural Context in Ancient Rome*, Piscataway NJ: Gorgias Press.
- Gonnelli, F. 2003. *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache. Canti XIII-XXIV*, Milano: BUR.
- Grabar, A. 1945. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge* 1: 15-34.
- Hadjittofi, F. 2023. *The Greek Jeweled Style*, in J. Hartman and H. Kaufmann (eds) *A Late Antique Poetics? The Jeweled Style Revisited*: 24-44. London: Bloomsbury Academic.
- Hadjittofi, F. 2025. Vision, *Poikilia*, and a Platonic Allusion in Asterius of Amaseia's Ekphrasis of the Eye. *The Journal of Theological Studies* 2025, flaf038, <https://doi.org/10.1093/jts/flaf038>

<sup>35</sup> E alla Resurrezione, come è descritta dalla Maddalena in *Par.* 20.81-82 μεταχθονίου γυμνούμενα γυῖα χιτῶνος / Χριστὸν ἴδε στίλβοντα θεοκμήτω τινὶ πέπλῳ («vide il Cristo con le membra spogliate della tunica terrestre risplendente in un manto divino»): Accorinti 1986-87: 34-37.

- Irwin, E. 1974. *Colour Terms in Greek Poetry*. Toronto: Hakkert.
- James, L. 1996. *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford: Oxford University Press.
- James, L. 2003. Color and Meaning in Byzantium, *Journal of Early Christian Studies* 11: 223-233.
- Jiménez San Cristóbal, A. I. 2010. Prescripciones sobre el vestido en los misterios, in A. Bernabé, F. Casadesús, F. e M. A. Santamaría (eds), *Orfeo y el orfismo: nuevas perspectivas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/orfeo-y-el-orfismo-nuevas-perspectivas-0/>: 296-332
- Kiilerich B. 2023. *Colour in Late Antique Art. An Aesthetic Exploration of Polychromy*. Bergen.
- Leatherbury, S. 2020. *Inscribing faith in late antiquity: between reading and seeing. Image, text, and culture in classical antiquity*. London-New York: Routledge.
- Liverani, P., *Per una "Storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva*, in P. Liverani e U. Santamaria (edd) *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*: 9-32. Roma: Qasar.
- Liverani, P. 2016. Il significato del colore nei marmi in età tardoantica, in P.A. Andreuccetti e D. Bindani (edd) *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo e tecnica. Tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*: 23-40. Lucca: Istituto Storico Lucchese.
- Liverani, P. 2020. La Σκιά (Hbr. 10,1) e la verità dei colori. *Augustinianum* 60: 523-542.
- Livrea 200: Nonno di Panopoli. *Parafrasi del Vangelo di San Giovanni. Canto B*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Livrea, E., Bologna, Dehoniane.
- Lung, E. e Lițu, A. 2018. Body and Colour in Late Antiquity and Early Middle Ages, in C. Anton, L. Diaconu, I. Munteanu (eds) *Du blanc au noir: les couleurs dans la symbolique médiévale*: 15-50. Bucarest: Editura Universității din București.
- MacCormack, S. G. 1981. *Art and Ceremony in Late Antiquity*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Manieri, A. 1999. Colori, suoni e profumi nelle *Imagines*: principi dell'estetica filostratea, *Quaderni urbinati di cultura classica*, n.s. 63/3: 111-121.
- Marinone, N. 1967. *I Saturnali di Macrobio Teodosio*. Torino: UTET.
- Mastrocinque, A. 2011. The colours of Magical Gems, in C. Entwistle and N. Adams (eds) *'Gems of Heaven': Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity c. AD 200-600*: 62-69. London: British Museum.
- MacMullen, R. 1964. Pictures in Ammianus, *Art Bulletin* 46: 435-456 (= Id., *Changes in the Roman Empire. Essays in the Ordinary*. : Princeton University Press 1990: 78-106).
- Monticini, F. 2024. *Sinesio di Cirene. Tutte le opere*, Milano: Bompiani.
- Motia, M. 2022. Bluets of Late Antiquity: Polychromy and Christian Mysticism. *Studies in Late Antiquity* 6.2: 355-369.
- Pastoreau, M. 2016. *Rosso. Storia di un colore*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Pedone, S. 2022. *Bisanzio a colori*. Roma: Bardi.
- Pentcheva, B.V. 2010. *The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium*. University Park, Pa: Penn State University Press.
- Prioux, É. 2013. I colori di Filostrato il Vecchio. Dalla pittura delle emozioni e dei caratteri alle metafore dell'opera sofistica', in S. Marino e A. Stavru (edd) *Ekphrasis. Estetica. studi e ricerche* 1: 169-185. Roma: Arachne.
- Rebuffat, R. 1995. Peinture et inscriptions. *Revue archéologique de Picardie. Numéro spécial* 10: 23-31.
- Reinhold, M. 1970. *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*. Bruxelles: Latomus.
- Roberts, M. 1989. *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Roberts, M. 2011. Light, Color, and Visual Illusion in the Poetry of Venantius Fortunatus. *Dumbarton Oaks Papers* 65-66: 113-120.
- Ross, A.J. 2016. *Ammianus' Julian. Narrative and Genre in the Res Gestae*. Oxford: Oxford University Press.
- Skarsouli, E. 2021. Farbbezeichnungen in römischen und frühbyzantinischen Papyri. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 219: 207-236.
- Steinberg A. 2020. *Weaving in Stones. Garments and their accessories in the mosaic art of Eretz Israel in Late Antiquity*. Oxford: Archaeopress.





**Parte II**  
**Verso i codici cromatici del Medioevo:**  
**i colori dell'architettura**



## **Prospettive di ricerca**





# Les couleurs des architectures enluminées tardo-antiques et alto-médiévales: une spatialité à l'épreuve du parchemin

Charlotte Denoël

Bibliothèque nationale de France

## Abstract

Cet article examine le rôle des couleurs dans les architectures enluminées des livres d'Évangiles tardo-antiques et alto-médiévaux, en les considérant comme des dispositifs visuels à la fois spatiaux, symboliques et théologiques. Il montre que l'architecture figurée n'y constitue jamais un simple décor, mais un langage visuel participant à une théologie du Verbe incarné et de l'Église. À travers l'étude des tables des canons, l'analyse met en évidence deux régimes chromatiques complémentaires : la mimesis illusionniste héritée de l'Antiquité et une ornementation symbolique privilégiant la surface et le signe. L'évolution de ces régimes est suivie depuis les prototypes tardo-antiques jusqu'aux reformulations carolingiennes. La période carolingienne apparaît comme un moment clé d'élaboration d'une *mimesis spiritualisée*, où couleur, matière et lumière rendent visible la présence du Verbe. La page enluminée est ainsi envisagée comme un espace théologique, où s'articulent exégèse, matérialité et expérience visuelle du sacré.

This article examines the role of colour in the illuminated architectural frameworks of Late Antique and early medieval Gospel books, considering them as visual devices that are simultaneously spatial, symbolic, and theological. It demonstrates that depicted architecture is never a mere decorative backdrop, but a visual language serving a theology of the Incarnation and of the Church. Through an analysis of the canon tables, the study highlights two complementary chromatic regimes: an illusionistic *mimesis* inherited from Antiquity and a symbolic ornamentation privileging surface and sign. The evolution of these regimes is traced from Late Antique prototypes to Carolingian reformulations. The Carolingian period emerges as a pivotal moment in the development of a *spiritualised mimesis*, in which colour, material, and light render the presence of the Word visible. The illuminated page is thus understood as a theological space where exegesis, materiality, and the visual experience of the sacred converge.

**Key words:** Enluminure médiévale ; tables des canons ; architecture figurée ; mimesis spiritualisée ; art carolingien.

Medieval Illumination ; canon tables ; architectural representation ; carolingian art.

Les livres d'Évangiles tardo-antiques et alto-médiévaux constituent un champ privilégié pour l'observation des interactions entre couleur, forme et espace dans l'enluminure. Ils se situent à la croisée de plusieurs

traditions visuelles - celle de la peinture illusionniste héritée du monde gréco-romain et celle, ornementale, issue de la pensée symbolique chrétienne. Dans ce corpus, qui comprend principalement les tables des canons, les portraits d'évangélistes et certaines scènes narratives ponctuelles, l'architecture n'est jamais un simple décor : elle devient un langage visuel au service d'une théologie de l'Incarnation et de l'Église. Les tables des canons, en particulier, offrent un terrain d'observation privilégié. Issues du dispositif mis en place par Eusèbe de Césarée pour visualiser la concordance entre les Évangiles, elles figurent à la fois la structure du texte et l'harmonie spirituelle de la Révélation. Les portiques à arcades, colonnes et entablements qui les encadrent incarnent, dans leur construction picturale, la métaphore de l'Église édifiée sur le fondement des apôtres : le corps du Christ est la métaphore du Temple (Jean 2, 18-22), la colonne le symbole du Christ, de l'Église et des apôtres,<sup>1</sup> tandis que ces derniers sont les « pierres vivantes » évoquées dans la Première Épître de Pierre (2, 4-5) et dans l'Apocalypse (21). Organisme vivant, reflet de l'Église spirituelle et terrestre, l'architecture y est à la fois texte et image, corps et édifices : elle manifeste visuellement la correspondance entre l'ordre du monde, celui du Verbe et celui du livre. C'est dans cette perspective que la question de la couleur devient décisive. Loin d'être un simple attribut esthétique, la couleur participe à la spatialisation de l'architecture figurée et à sa valeur symbolique. Elle construit l'espace sur le parchemin, en le modulant selon deux régimes de représentation : celui de la *mimesis* antique, fondée sur la suggestion de la profondeur, de la matière et de la lumière, et celui de l'ornementation symbolique, où la couleur, pure surface, s'identifie au signe et à la transcendance. Ces deux logiques visuelles, souvent entremêlées, témoignent des tensions qui traversent l'esthétique du premier millénaire chrétien : entre illusion et abstraction, entre héritage classique et spiritualité médiévale. L'étude des couleurs des architectures enluminées dans les livres d'Évangiles permet ainsi de saisir une transformation plus large du rapport à l'espace pictural. Elle invite à considérer la page enluminée non seulement comme un support d'ornementation, mais comme un lieu où

<sup>1</sup> Raban Maur, *De universo* XIV, 23 : « Columnae enim sunt Apostoli et doctores Evangelii » (PL 111, col. 404A).



Figure. 1. Pentateuque d'Ashburnham ou de Tours, Bassin méditerranéen, v. 600. Paris, BnF, ms. NAL 2334.

s'élabore, par le biais de la couleur et de la forme, une théologie du visible. C'est à cette exploration, à la fois matérielle, symbolique et stylistique, que se consacre la présente contribution, en prenant pour fil conducteur les architectures des tables des canons, depuis leurs prototypes tardo-antiques jusqu'à leurs reformulations carolingiennes.

### Architectures tardo-antiques : une mimesis illusionniste

Les premiers Évangiles pourprés<sup>2</sup> témoignent d'une approche artistique où la mise en page et l'ornementation ne se limitent pas à la décoration mais participent d'une véritable expérience spirituelle. Les tables des canons évangéliques, souvent inscrites dans des arcades illusionnistes, illustrent cette volonté d'articuler le texte avec un langage visuel d'une grande sophistication. Les artistes ont privilégié l'emploi de matériaux rares et précieux, tels que la pourpre, l'or et l'argent, non seulement pour leur valeur matérielle, mais aussi pour leur signification symbolique profondément enracinée dans la tradition chrétienne. La pourpre, par exemple, est traditionnellement associée au sang

du Christ et, plus largement, à la royauté divine et à la sacralité de l'Écriture. L'or et l'argent, de leur côté, sont compris comme des métaphores de la lumière divine, illuminant le texte et, par extension, l'esprit du lecteur. Ces choix matériels ne sont donc pas accessoires mais constituent un instrument de médiation entre le monde sensible et le sacré, créant une expérience sensorielle destinée à élever le fidèle vers la contemplation des vérités supérieures. Les manuscrits de la fin de l'Antiquité tardive combinent souvent illusionnisme architectural et motifs symboliques chrétiens, intégrant par exemple des paons, emblèmes de la résurrection, des végétaux évoquant le paradis ou des lampes figuratives qui renvoient à la lumière divine, ainsi dans des fragments d'Évangiles italiens insérés en tête d'un sacramentaire ottonien de Ratisbonne (Vatican, BAV, Vaticanus latinus 3806). Ces compositions montrent une préoccupation constante pour l'équilibre entre narration et architecture, où l'espace pictural devient un support d'exégèse visuelle. L'exemple des Évangiles italiens exécutés à la fin du VI<sup>e</sup> siècle et apportés en Angleterre par saint Augustin de Cantorbéry à la demande du pape Grégoire le Grand vers 596-597 illustre parfaitement cette démarche (Vatican, BAV, Vaticanus latinus 3806). Dans ce manuscrit, l'architecture illusionniste encadre non seulement les portraits des évangélistes mais aussi les scènes de la vie du Christ, qui sont placées entre les colonnes. Les procédés visuels employés, tels que les colonnes en marbre imaginaire, la symétrie et les contrastes de couleur, ainsi que la niche concave pour suggérer la profondeur, annoncent

<sup>2</sup> Parmi les manuscrits pourprés de la fin de l'Antiquité, les exemples suivants contiennent des architectures enluminées : Codex Brixianus, Italie du Nord (Ravenne ?), début VI<sup>e</sup> s. (Brescia, Biblioteca Civica Queriniana) ; Codex argenteus, Italie du Nord (Ravenne ?), début VI<sup>e</sup> s. (Uppsala, Bibliothèque de l'université, MS DG 1) ; Fragments d'Évangiles italiens, VI<sup>e</sup> s. (insérés en tête d'un sacramentaire ottonien de Ratisbonne de la fin du Xe s.) (Vatican, BAV, Vaticanus latinus 3806).

des pratiques fréquentes dans les livres d'Évangiles produits à la cour de Charlemagne. Un autre exemple particulièrement significatif est celui du Pentateuque d'Ashburnham, copié vers l'an 600 dans le bassin méditerranéen (Paris, BnF, MSS, NAL 2334) (Figure 1). Ses 19 feuillets enluminés subsistants offrent une riche variété d'architectures : un portique en frontispice portant le titre de l'ouvrage, des triples arcades en plein cintre pour la table des chapitres, ainsi que des architectures illusionnistes en perspective ponctuant la narration. Pour ces architectures, le choix de la couleur blanche, obtenue grâce au blanc de plomb,<sup>3</sup> est dicté aussi bien par une esthétique naturaliste que par une exigence de lisibilité narrative. Dans le domaine proche-oriental, les Évangiles syriaques de Rossano (Rossano, Musée diocésain) et de Rabula (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. I, 56), datés respectivement de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle et de 586, offrent également des exemples d'architecture picturale, tout comme, dans l'aire byzantine, on trouve des tables des canons inscrites dans des arcades classicisantes garnies d'un décor végétal stylisé.<sup>4</sup> Ces variations régionales mettent en évidence l'adaptation des modèles architecturaux antiques aux sensibilités et aux traditions iconographiques locales, tout en conservant une dimension théologique et symbolique commune : l'architecture picturale est un vecteur de médiation entre le texte sacré et le spectateur, un outil de lecture spirituelle autant que visuelle. L'ensemble de ces exemples tardo-antiques montre donc un souci constant d'intégration entre la mise en page, la couleur, le matériau et la narration. Les artistes ne se contentent pas de reproduire des motifs connus : ils organisent l'espace visuel selon une logique qui dépasse la simple imitation, en vue de délivrer un message spirituel. Ce travail sur la couleur, la lumière et la profondeur, combiné à la richesse symbolique des matériaux, constitue l'un des fondements sur lesquels s'adosseront les innovations carolingiennes ultérieures, où la *mimesis* au service de la matérialité du Verbe devient un enjeu central.

### Architectures insulaires et pré-carolingiennes : une stylisation ornementale symbolique

Les Évangiles insulaires et francs pré-carolingiens représentent un tournant significatif dans la manière dont l'architecture picturale est envisagée dans les manuscrits. Contrairement aux modèles tardo-antiques, où la *mimesis* illusionniste et le jeu de la couleur et des matériaux précieux avaient pour

fonction de créer une expérience spirituelle immersive, les manuscrits insulaires et pré-carolingiens révèlent une approche stylistique plus abstraite et décorative. Les formes architecturales classiques sont reprises sous une forme largement stylisée et mises au service d'une ornementation symbolique plutôt que d'une perspective réaliste. Dans le domaine insulaire, d'après le petit nombre de livres d'Évangiles qui nous sont parvenus, les tables des canons enluminées sont extrêmement rares. Lorsque celles-ci existent, le décor ne cherche pas à simuler la profondeur ou bien la matérialité des architectures antiques. Les arcades, colonnes et portiques sont fortement stylisés, souvent réduits à des motifs géométriques ou linéaires. L'objectif n'est plus de créer un effet de réalité mais de structurer l'espace du texte et de renforcer sa dimension symbolique. Cette approche est particulièrement manifeste dans certains manuscrits insulaires du VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècle, comme les Évangiles de Lindisfarne et d'Echternach datés vers 700 (Londres, British Library, Cotton MS Nero D IV ; Paris, BnF, MSS, Latin 9389), où les compositions ornementales, malgré leur sophistication, refusent toute illusion optique au profit d'un rythme décoratif indépendant de la perspective. Un constat similaire peut être fait pour les manuscrits mérovingiens. Du fait de la destruction probable de nombreux manuscrits liturgiques francs antérieurs aux réformes carolingiennes, le nombre de livres d'Évangiles pour cette période est très réduit,<sup>5</sup> tandis que d'autres catégories de livres transmettent des architectures enluminées.<sup>6</sup> Celles-ci se démarquent très nettement de l'illusionnisme antique par leur esthétique ornementale. Si les modèles classiques continuent de représenter une source d'inspiration, la profondeur et le réalisme des matériaux en sont absents. Les arcades et colonnes, lorsqu'elles sont représentées, deviennent des signes graphiques au service de la lecture et de l'organisation du texte (Figure 2). Cette stylisation relève d'une conception de l'image centrée sur la symbolique plutôt que sur l'imitation du réel. Elle reflète également une adaptation des modèles antiques à un contexte culturel et liturgique spécifique, où la valeur ontologique de l'image et de ses composantes prime sur son apparence matérielle. Ainsi, les manuscrits insulaires et mérovingiens constituent une étape essentielle de la transmission du langage architectural dans le livre médiéval. Leur particularité réside dans la capacité à traduire des formes héritées de l'Antiquité en un vocabulaire décoratif propre à chaque aire culturelle, tout en conservant une fonction de structuration et d'exégèse. Ces œuvres offrent

<sup>3</sup> Les enluminures de ce manuscrit ont été analysées par Maurizio Aceto (Aceto *et al.* 2018). Les résultats des analyses sont en outre consultables dans la base « Fabrique de l'art » : [https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/item?fulltext\\_search=NAL+2334](https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/item?fulltext_search=NAL+2334).

<sup>4</sup> Un exemple est fourni par les tables de canons dorées provenant d'un manuscrit réalisé à Constantinople au VI<sup>e</sup> ou au VII<sup>e</sup> siècle (Londres, BL, Add. Ms. 5111/1)

<sup>5</sup> Parmi ceux-ci, on citera les Évangiles de Saint-Denis, région parisienne, début VIII<sup>e</sup> s. (Paris, BnF, MSS, Latin 256) ; Évangiles de Gundohinus, Vosevio, 754 (Autun, BM, ms. 3) ; Évangiles de Flavigny, 2<sup>nd</sup>e moitié VIII<sup>e</sup> s. (Autun, BM, ms. 4).

<sup>6</sup> Par exemple : Lectionnaire de Luxeuil, v. 700 (Paris, BnF, MSS, Latin 9427), Saint Augustin sur l'Heptateuque, Laon, v. 750-770 (Paris, BnF, MSS, Latin 12168), Saint Jérôme sur Isaïe, Corbie, 2<sup>nd</sup>e moitié VIII<sup>e</sup> (Paris, BnF, MSS, Latin 11627).



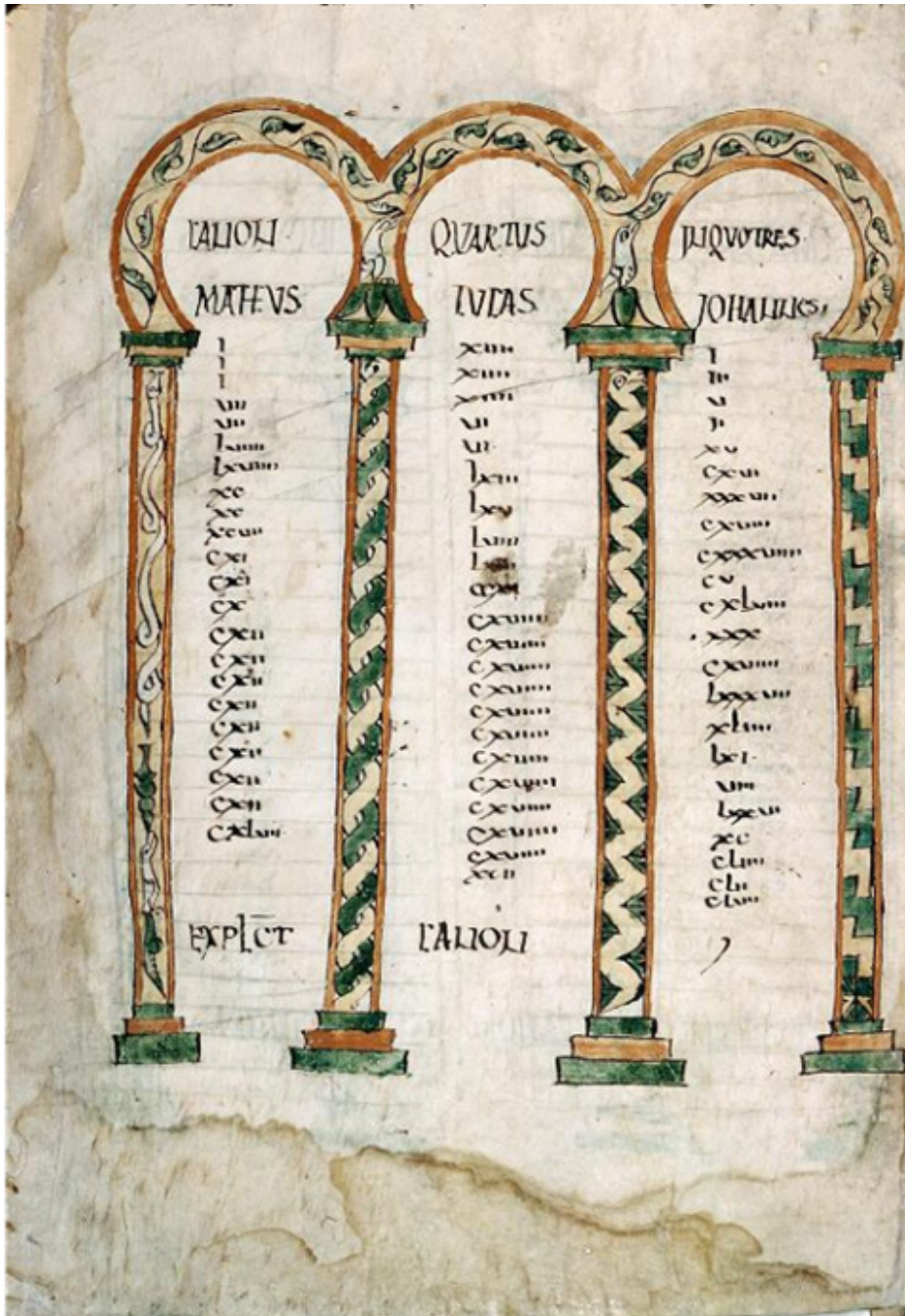


Figure 2. Évangiles de Gundohinus, Vosevio, 754 Autun, BM, ms. 3.

également un point de comparaison éclairant pour comprendre l'ampleur de la transformation qui s'opère à la cour de Charlemagne : là où l'Antiquité tardive privilégiait l'illusion et le réalisme des matériaux, et le monde insulaire la stylisation abstraite, la période carolingienne réintroduit la *mimesis* classique en l'adaptant à une théologie de la matérialité du Verbe, donnant naissance à un langage visuel inédit et profondément symbolique.

### Architectures carolingiennes : une *mimesis* spiritualisée

La période carolingienne marque un tournant fondamental dans l'évolution de l'architecture picturale des livres d'Évangiles. À la cour de Charlemagne, la redécouverte des modèles antiques et la reprise des traités classiques placent à nouveau la *mimesis* au cœur des préoccupations artistiques. Cependant, la finalité



Figure 3. Évangélaire de Charlemagne, 781-783 Paris, BnF, ms. NAL 1203, ff. 3r-3v.

de cette imitation diffère de celle de l'Antiquité : il ne s'agit plus seulement de reproduire la réalité matérielle mais de faire accéder le fidèle à une expérience spirituelle profonde. La couleur, la matière et la disposition des architectures dans le manuscrit deviennent autant d'instruments pour rendre visible la présence du Verbe divin dans le monde sensible. Le contexte théologique et intellectuel de la cour de Charlemagne permet d'éclairer les raisons de cette transformation. Les *Libri carolini*, rédigés en 793-794 par Théodulfe d'Orléans et présentés au synode de Francfort, constituent le cadre doctrinal de la réflexion sur les images. A rebours de la byzantine, qui attribuait aux images une puissance sacramentelle, les *Libri carolini* affirment que les images créées par les hommes ne participent pas ontologiquement au culte dans la mesure où elles n'ont pas la capacité d'évoquer le divin.<sup>7</sup> Leur fonction est strictement mnémotechnique et exégétique: elles servent à rappeler la vie du Christ et des saints mais ne sont pas, en elles-mêmes, sacrées. Les *Res Sacratae* seules – à savoir la Croix, l'Arche d'Alliance, l'eucharistie et les Écritures saintes –

possèdent la capacité de médiation entre le matériel et le spirituel et d'évocation de l'immanence du Christ. Dans cette perspective, les livres d'Évangiles eux-mêmes, en tant que *Res Sacratae*, sont au centre de la réflexion carolingienne sur l'intermédialité : ils incarnent le Verbe et sont le support privilégié d'une matérialité sacralisée, capable de transmettre les qualités ontologiques du Christ par le biais de la couleur, du décor et du choix des matériaux,<sup>8</sup> autant de caractéristiques extrinsèques qui participent à la mise en voir du Verbe dans le monde sensible et créent ainsi les conditions de son agentivité auprès des fidèles. Par anagogie, ceux-ci peuvent s'élever de l'épaisseur du monde sensible vers l'immatérialité de la vision spirituelle. C'est par conséquent un nouvel espace sacré qui s'instaure dans les Écritures saintes à l'époque carolingienne. Les nombreux livres d'Évangiles produits à la cour de Charlemagne en sont les premières manifestations, et les plus emblématiques, car ils sont le laboratoire par excellence du travail visuel sur le texte des Évangiles et sur la vitalité du Verbe, de la parole christologique qui vient animer la matière dont

<sup>7</sup> Sur les *Libri carolini*, voir notamment Chazelle 1986; Freeman 1994 : p. 163-195; Mitalaité 2007.

<sup>8</sup> Sur l'intermédialité et ses applications, voir notamment : Voyer 2016 : 227-249; Voyer 2018; Marchesin 2018 : 39-70.





Figure 4. Évangiles de Saint-Riquier, avant 800, Abbeville, BM, ms. 4, f. 10r.

ils sont constitués. Cette réflexion nouvelle s'appuie sur un vaste ensemble de sources textuelles et philosophiques. La Bible et les écrits patristiques – notamment ceux de saint Augustin, Isidore de Séville et Bède le Vénérable – en constituent le substrat doctrinal. S'y ajoutent les traités scientifiques et encyclopédiques accessibles à la cour de Charlemagne qui ont favorisé l'émergence d'un intérêt marqué pour la nature en tant que reflet de la richesse et de la diversité de la Création. Parmi les auteurs de prédilection figurent Pline avec son *Histoire naturelle* et Isidore de Séville avec

ses *Étymologies* dans lesquelles Isidore détaille le rôle plastique et symbolique des matériaux comme le marbre et les pierres et des couleurs. Les Carolingiens eux-mêmes se sont abondamment exprimés sur ces sujets, Godescalc, Dagulf et Théodulfe, dans les poèmes qui accompagnent leurs œuvres manuscrites,<sup>9</sup> mais aussi des savants polymathes comme Raban Maur avec

<sup>9</sup> Godescalc dans l'Évangélaire de Charlemagne, Paris, BnF, MSS, NAL 1203, ff. 126v-127r; Dagulf dans le Psautier de Dagulf, Vienne, ÖNB, Cod. 1861, f. 4v; Théodulfe dans la Bible de Théodulfe, Paris, BnF, MSS, Latin 9380, f. 3r.

ses ouvrages encyclopédiques *De universo* et surtout *De rerum naturis* qui renferme plusieurs passages sur le rôle plastique et symbolique de la couleur. Sur le plan historiographique, le sujet du livre carolingien comme lieu et expression plastique du Verbe est désormais bien balisé.<sup>10</sup> L'*Évangélaire de Charlemagne* constitue le prototype de ce nouveau langage visuel (Paris, BnF, MSS, NAL 1203). Ce manuscrit, commandé entre 781 et 783 par le couple royal que formaient Charlemagne et Hildegarde, présente une sémiotique sophistiquée des matériaux précieux, signes de l'action divine, sur laquelle le maître d'œuvre Godescalc s'explique dans un poème rédigé par ses soins à la fin du manuscrit. Tout aussi innovant est le programme iconographique centré sur le Verbe et l'unité des quatre Évangiles qui découle de celui-ci. Il comprend les quatre évangélistes, le Christ en majesté et la Fontaine de Vie, qui symbolise le baptême et la promesse du paradis pour les croyants baptisés. Ce programme illustre l'entrée du spirituel dans la matière, avec deux régimes de représentation bien distincts : d'une part, les portraits bidimensionnels des évangélistes et du Christ, représentant le monde divin ; d'autre part, la Fontaine de Vie tridimensionnelle, représentant le monde sensible<sup>11</sup> (Figure 3). La Fontaine est une image clé : non seulement, c'est la plus ancienne figuration occidentale de ce thème, sans doute inspirée du baptistère octogonal du Latran et/ou du baldaquin de Saint-Pierre de Rome respectivement édifiés au Ve et au VIII<sup>e</sup> siècle, mais surtout parce qu'elle propose pour la première fois depuis l'Antiquité tardive une représentation en perspective de l'édifice. La profondeur est suggérée au moyen du cercle des huit colonnes supportant le dôme, des contrastes de couleur entre le premier plan et l'arrière-plan et du muret rouge qui les sépare.<sup>12</sup> On a aussi un effet d'échelle suggéré par la suspension d'un calice liturgique sous le dôme et des animaux tout autour, ce qui adjoint une troisième dimension à la peinture. Cette troisième dimension ne répond pas pour autant aux lois esthétiques de l'Antiquité classique : dans les Écritures saintes, elle a pour fonction de ebours le passage du spirituel au monde sensible à travers l'Incarnation du Christ. Une dernière particularité de ce manuscrit est aussi que ce n'est pas un livre d'Évangiles mais un *Évangélaire* avec les extraits des Évangiles dans l'ordre de l'année liturgique. Il ne contient donc pas de tables des canons. Les architectures enluminées surmontant ces tables apparaissent dans les livres d'Évangiles produits à la cour de Charlemagne dans les décennies

suivantes.<sup>13</sup> Dans les Évangiles de Saint-Martin-des-Champs (Paris, BnF, ARS, ms. 599 Rés.) réalisés peu après l'*Évangélaire*, le décor se compose exclusivement de matériaux précieux - or et argent en alliage, orseille pour la pourpre - et combine l'ornementation abstraite avec l'imitation des styles et matériaux antiques.<sup>14</sup> Dans les Évangiles plus ou moins contemporains de Saint-Riquier (Abbeville, BM, ms. 4.), que Charlemagne aurait offerts à Angilbert, abbé de Saint-Riquier (790-814) et l'un de ses plus proches conseillers, à l'occasion du séjour que le souverain fit dans l'abbaye lors des fêtes de Pâques 800, alors que l'abbaye venait d'être reconstruite et dotée de trois sanctuaires répondant aux besoins de la liturgie, le classicisme s'affirme pleinement (Figure 4) : les tables des canons sont constituées de portiques plein cintre à triple ou quadruple arcade avec des colonnes aux couleurs contrastées et aux styles antiques. Les portraits des évangélistes s'inscrivent pour leur part dans des portiques constitués d'une arcade plein cintre reposant sur deux colonnes à chapiteaux corinthiens et bases, dont la palette et le décor varient d'un portrait à l'autre, soulignant l'unité de la parole divine et la diversité des récits évangéliques qui la composent. Ce constat s'applique aux autres livres d'Évangiles produits à la cour de Charlemagne aux alentours de l'an 800, les Évangiles d'Ada, de Lorsch et d'Harley (Trier, Stadtbibliothek, Hs 22; Biblioteca Națională a României, Alba Iulia, Romania, Bibl. Batthyáneum, Cod. II.1; Londres, British Library, Cod. Harl. 2788). Deux autres livres produits à la même époque ou peu après méritent une attention particulière, à savoir les Évangiles du Couronnement (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Welt. Schatzkammer, Inv. XIII.18) et leurs descendants, et les Évangiles de Saint-Médard de Soissons (Paris, BnF, MSS, Latin 8850). Dans le premier manuscrit, seules les tables des canons sont pourvues d'un cadre architectural, les évangélistes étant représentés de manière naturaliste sur un fond de paysage. L'artiste, d'origine italienne ou byzantine, s'est attaché à varier les architectures des portiques : à côté des arcs plein cintre, on trouve ainsi des frontons triangulaires. Les colonnes sont très réalistes et offrent des imitations fidèles de marbres antiques, avec des contrastes de couleurs et des variations de motifs. Les Évangiles de Saint-Médard de Soissons réalisés avant 814 incarnent l'apogée de cette révolution stylistique et visuelle. Le manuscrit renferme un luxueux décor peint composé d'une Adoration de l'Agneau, d'une Fontaine de Vie, de quatre portraits des évangélistes et de douze tables des canons. Toutes ces peintures révèlent une connaissance intime de l'architecture romaine, en particulier dans

<sup>10</sup> Voir notamment les travaux d'Herbert Kessler, Eric Palazzo, Cécile Voyer, Jeffrey Hamburger, Lawrence Nees, Adam Cohen, Beatrice Kitzinger, Isabelle Marchesin, Anne-Orange Poilpré, ainsi que le volume *Imago libri* 2018.

<sup>11</sup> Voir en particulier Marchesin 2023 : 113-133.

<sup>12</sup> Les pigments employés dans cette page enluminée et les autres pages du manuscrit ont été analysés par Patricia Roger en 2007. Les identifications sont consultables dans la base « Fabrique de l'art » : [https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/item?fulltext\\_search=NAL+1203](https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/item?fulltext_search=NAL+1203). Voir également Denoël 2011 : 126-132.

<sup>13</sup> Sur les manuscrits de l'école de la cour de Charlemagne, voir notamment Koehler 1958.

<sup>14</sup> Ce manuscrit a fait l'objet d'analyses physico-chimiques en 2023 par Maurizio Aceto, Katharina Schmidt-Ott et Tiziana Lombardo ; les résultats sont consultables dans la base « Fabrique de l'art » : [https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/item?fulltext\\_search=ARS.+599](https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/item?fulltext_search=ARS.+599)





Figure 5. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Aix-la-Chapelle, av. 814 Paris, BnF, MSS, Latin 8850, f. 7v.

les tables des canons (Figure 5). Pas une n'est semblable, tandis que les colonnes torsées évoquent les fameuses colonnes contournées et sculptées de grappes de raisin qui ornaient le baldaquin de la basilique Saint-Pierre de Rome édifée au milieu du VIII<sup>e</sup> siècle sous Etienne II. En même temps, ces architectures sont fantasmées, dans une veine théâtrale et avec une palette chromatique d'une grande richesse. Elles servent aussi

de supports à une grande variété de scènes bibliques. Le texte des Évangiles fait pour sa part l'objet d'une sophistication remarquable comme dans l'Évangélaire de Charlemagne : Évangiles et prologues sont écrits en onciale à l'encre d'or sur deux colonnes, et rehaussés d'encadrement peints différents à chaque page. Certaines pages de texte intègrent des éléments d'architecture sous la forme de pilastres cannelés.



Figure 6. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Aix-la-Chapelle, av. 814, Paris, BnF, MSS, Latin 8850, f. 10r.

### Invention d'un nouveau langage visuel au service du message chrétien

S'inspirant des modèles architecturaux de l'Antiquité, les artistes de l'école de la cour de Charlemagne les ont transformés, recomposés, parfois même recréés, selon la sensibilité religieuse et visuelle de leur temps et leur propre conception de l'artefact. Dans le domaine de l'architecture, le matériau qui a le plus fasciné les enlumineurs carolingiens est le marbre. Ce matériau

naturel par excellence, mais également poli par la main de l'homme, suscitait une admiration particulière en raison de son prestige dans l'Antiquité. Il était le matériau de prédilection des sculpteurs antiques et a été abondamment imité par les peintres romains, comme en témoigne la maison du Faune à Pompéi dont les compartiments peints reproduisent des marbres polychromes.<sup>15</sup> Pour les enlumineurs carolingiens, le

<sup>15</sup> Voir en dernier lieu sur les marbres antiques peints Mulliez 2014.





Figure 7. Évangiles de Fulda, 2nd quart IXe s. Erlangen, Universitätsbibliothek, H62/MS 9, f. 5v.

marbre représentait surtout le matériau idéal pour incarner la diversité et la vitalité de la création, en raison de la richesse de ses caractéristiques visuelles : une palette chromatique étendue, une brillance remarquable et des motifs polymorphes constitués de tachetures ou de dessins aléatoires produits par le veinage naturel. Les tables des canons des Évangiles de Saint-Médard de Soissons,<sup>16</sup> évoqués plus haut, offrent l'exemple le plus emblématique des multiples

combinaisons chromatiques et ornementales que peut offrir le marbre. On y observe une grande variété de pigments et de couleurs : quatre pigments différents ont été identifiés pour les bleus, du bleu de cuivre, de l'azurite, du lapis-lazuli et de l'indigo.<sup>17</sup> Comme nous l'avons vu, on y trouve également des architectures réelles ou fantasmées, comme les fameuses colonnes

<sup>16</sup> Paris, BnF, MSS, Latin 8850, ff. 7r-12v. Sur les architectures de ce manuscrit, voir Mestemacher 2019: 39-67 ; Mestemacher 2019 et 2021.

<sup>17</sup> Les pigments employés dans les enluminures du manuscrit ont été analysés par Patricia Roger en 2007. Les identifications sont consultables dans la base « Fabrique de l'art » : [https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/item?fulltext\\_search=Latin+8850](https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/item?fulltext_search=Latin+8850)

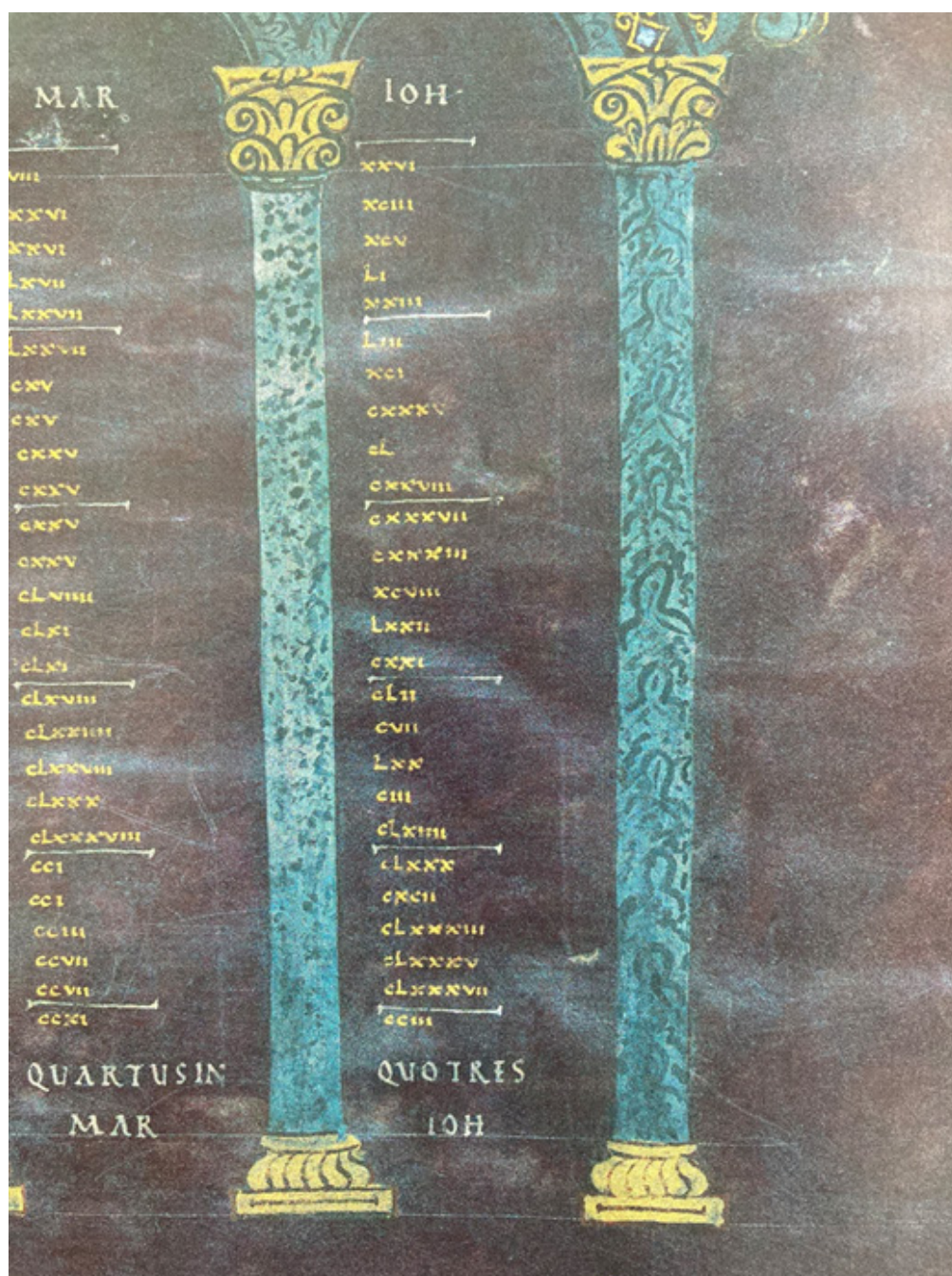


Figure 8. Évangiles du Couronnement, v. 800 Vienne, Kunsthistorisches Museum, Welt. Schatzkammer, Inv. XIII.18, f. 11r, et porphyre rouge.

torses, probablement inspirées du baldaquin de Saint-Pierre, mais enrichies de couleurs et de décors imaginaires. Les colonnes de marbre jaune au folio 10r du manuscrit relèvent quant à elles d'une veine naturaliste (Figure 6) : leur apparence et leur couleur se rapprochent d'un marbre jaune très prisé des sculpteurs de l'Antiquité romaine, le « giallo antico », importé de Numidie à Rome dès le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Ce matériau bénéficiait d'un grand prestige et offrait une palette étendue allant du jaune clair au jaune orangé.

Les petits visages qui ornent les fûts des colonnes sont empruntés à des modèles antiques, comme le pilastre de la Villa des Cupidons d'or à Pompéi. Il n'est pas rare de voir des empreintes du vivant dans les œuvres médiévales, comme ce poisson et cette crevette dans une intaille ornant la reliure des Évangiles de Saint-Denis.<sup>18</sup> Dans le cas des Évangiles de Saint-Médard,

<sup>18</sup> Paris, BnF, MSS, Latin 9387, plat inférieur, bordure, intaille en haut à droite.



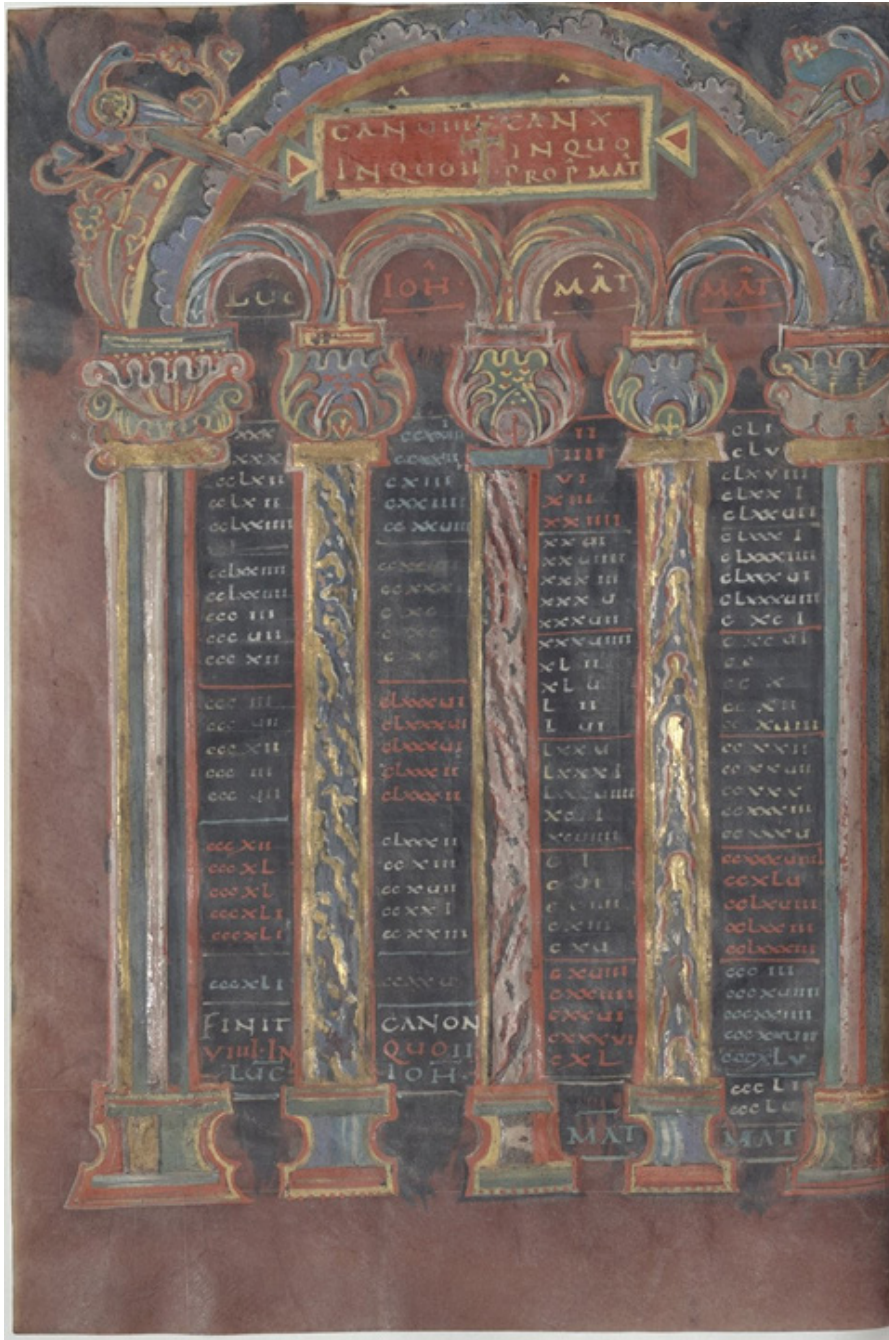


Figure 9. Évangiles de Saint-Denis, Nord ou Nord-Est de la France, 2<sup>de</sup> moitié IXe s. Paris, BnF, MSS, Latin 9387, f. 14v.

l'inclusion de visages pourrait également renvoyer aux « lapides vivi », ces pierres vivantes évoquées dans la Première Épître de saint Pierre (ch. 2, v. 5) et reprises par l'exégèse, ainsi que sur l'inscription figurant sur l'octogone de la chapelle palatine d'Aix : « Cum lapides vivi pacis compage ligantur / inque pares numeros omnia conveniunt » (*MGH, Poetae latinae*, 1, p. 432).

Les Évangiles du Couronnement de Vienne et les manuscrits qui leur sont apparentés, tels que les Évangiles de Xanten (Bruxelles, KBR, ms. 18273) ou

ceux d'Aix-la-Chapelle, Trésor de la cathédrale, inv. N°4), offrent un autre exemple de cette appropriation des modèles antiques. La facture des tables des canons de ces manuscrits dénote un classicisme assumé, dont les références sont multiples : Rome, avec Saint-Jean du Latran et Saint-Pierre pour l'époque paléochrétienne, mais également la chapelle palatine d'Aix édifée par Charlemagne et ornée de colonnes de porphyre. Selon le chroniqueur Éginhard, certaines de ces colonnes étaient des spolia de Rome et de Ravenne, établissant un lien avec l'Empire romain et soulignant les enjeux de

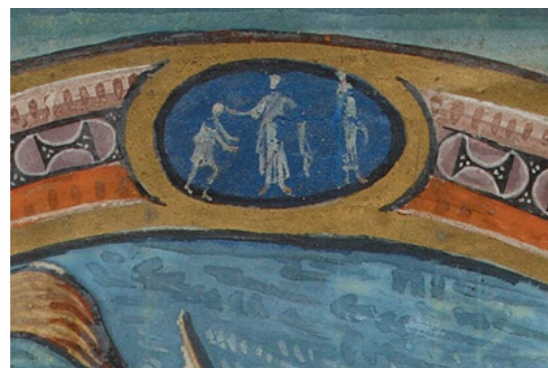


Figure 10. Évangiles de Saint-Médard de Soissons, Aix-la-Chapelle, av. 814, Paris, BnF, MSS, Latin 8850, f. 17v.

territorialité de l'Empire carolingien (*Vie de Charlemagne* : 69). Une quarantaine de ces colonnes furent saisies en 1794 par les troupes napoléoniennes, certaines étant encore visibles aujourd'hui au Louvre dans la Galerie des Antiques. Les manuscrits reproduisent ces canons et y intègrent d'autres variétés de porphyres, comme le porphyre vert. Il est également possible que certains Évangiles tardo-antiques aient servi de modèles, comme ceux que nous avons évoqués précédemment.<sup>19</sup> Une autre caractéristique essentielle de l'art carolingien réside dans le travail sophistiqué mené par les artistes à partir des propriétés optiques des couleurs et des matières pour créer des effets de perspective et de variations visuelles, toujours dans l'idée de mettre la *mimesis* au service de la représentation du monde sensible issu de la Création divine. L'un des principaux procédés techniques consiste à jouer sur la symétrie et le contraste de couleurs saturées entre les colonnes. C'est un point important par rapport à la perception

alto-médiévale de la couleur. A la différence de leurs successeurs, les enlumineurs carolingiens privilégient les pigments purs, produisant des teintes franches, intenses et parfois saturées, en cohérence avec le système chromatique alto-médiéval centré sur les valeurs de brillance et d'éclat.<sup>20</sup> Plutôt que de mélanger les couleurs, ils préféreraient juxtaposer ou superposer des aplats et jouer sur les contrastes de teintes pour créer de la profondeur. Dans plusieurs manuscrits, les effets de profondeur et de lumière sont obtenus à l'aide de contrastes chromatiques et de rehauts plus clairs sur les fûts des colonnes. Exécutés au cours du second quart du IX<sup>e</sup> siècle, d'après des modèles de l'école de la cour de Charlemagne, les Évangiles de Fulda illustrent également ces procédés, avec leurs colonnes alternativement claires et sombres (Erlangen, Universitätsbibliothek, H62/MS 9) (Figure 7). Les rehauts de couleurs plus claires permettent de créer

<sup>19</sup> On citera également les fragments d'Évangiles romains du VI<sup>e</sup> s. conservés au Vatican (Bibliothèque Apostolique Vaticane, Vat. Lat. 3806, ff. 1-2; cf. Nordenfalk 1938 : pl. 48-51 et les Évangiles ravennates de Vienne, du VI<sup>e</sup> s. (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 847 ; *Ibid.*, pl. 40-46).

<sup>20</sup> Les analyses physico-chimiques menées sur plusieurs manuscrits enluminés carolingiens conservés à la BnF montrent cette prévalence des couleurs pures. Voir la base « Fabrique de l'art » pour la consultation des résultats de ces analyses : <https://fva-fmv.inha.fr/s/fva/page/accueil>. Sur la conception de la couleur au Moyen Âge, voir notamment Dollfus, Jacquesson, Pastoreau 2013 et Pastoreau 2013.



la lumière, qui constitue pour les artistes carolingiens l'objectif ultime : une couleur n'existe que par son intensité lumineuse. Tout matériau coloré interagit avec la lumière, devenant lumière en mouvement sur une surface solide. Les marbres, qu'ils soient réels ou imaginaires, étaient considérés comme le matériau idéal pour figurer cette interaction lumineuse, en raison de leurs revêtements variés. Les inclusions de cristaux blancs, caractéristiques des différentes variétés de porphyre antique, rencontrèrent un grand succès auprès des enlumineurs, qui tentèrent d'en reproduire les effets mouchetés à l'aide de projections de pigments ou de « drippings » (Mestemacher 2023 : 191-209). Très prisée des artistes du groupe des Évangiles du Couronnement de l'école de la cour de Charlemagne (Figure 8), cette technique se retrouve jusque dans les productions messines à l'époque de l'évêque Drogon.<sup>21</sup> L'une de ses qualités essentielles résidait dans la création d'effets de mouvement, de couleurs et de formes animées, renvoyant à la fois à la lumière et à la transformation dynamique de la matière, deux notions centrales dans la Création divine et la théologie chrétienne médiévale. Ces caractéristiques se retrouvent également dans certains marbres aux formes aléatoires et changeantes, comme l'onyx, matériau égyptien à teinte rosée, blanche ou beige et à l'aspect diaphane, plébiscité par les Romains dans l'architecture et la peinture (Augart, Saß, Wenderholm 2018 ; Barrys 2020 ; Wenderholm 2021). Les veines métamorphiques et variées de ces marbres étaient également valorisées par les artistes carolingiens, de même que la brèche coralline. On en retrouve plusieurs échos dans les Évangiles de Harley, de Saint-Martin-des-Champs et de Soissons déjà évoqués. Les Évangiles de Saint-Denis constituent un exemple particulièrement intéressant à cet égard, dans la mesure où ils synthétisent plusieurs des points précédemment évoqués (Paris, BnF, MSS, Latin 9387). Copié en Francie du Nord dans la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle d'après un modèle de l'école de la cour de Charlemagne (Crivello 2009 : 45-88), ce manuscrit de luxe illustre l'adaptation libre des canons esthétiques de cette école, dont il propose une version dynamisée visant à figurer la profondeur et la lumière (Figure 9). Sur les colonnes extérieures, les cannelures sont rehaussées de lignes verticales contrastées, tandis que sur les colonnes intérieures, les mouchetures du porphyre sont transformées en un scintillement d'or, d'argent et de blanc, dont on imagine aisément qu'à la lumière des oscillations des bougies médiévales il produisait un effet particulièrement lumineux et dynamique. Enfin, certains manuscrits carolingiens intègrent d'autres matériaux précieux, tels que les intailles ou les pierres serties. Qu'ils soient bruts ou façonnés par la main de l'homme, ces matériaux naturels symbolisent l'éclat du monde divin et de la Jérusalem

céleste décrite dans l'Apocalypse. Leur intégration dans les décors des manuscrits servait à augmenter la valeur sacrée des textes qu'ils ornaient. Les Évangiles de Saint-Médard de Soissons illustrent cette pratique, avec des exemples de pierres précieuses serties dans des montures d'or ou d'intailles insérées dans des arcs plein cintre (Figure 10).<sup>22</sup> La matière terrestre et la technique humaine étaient ainsi sanctifiées par le texte sacré qu'elles rehaussaient.<sup>23</sup>

## Conclusion

En conclusion, cette *mimesis* spiritualisée, qui se manifeste aussi bien dans les formes de l'architecture enluminée que dans les couleurs et matériaux qui l'ornent, correspond à un moment bien spécifique de l'histoire, l'époque carolingienne, et particulièrement au règne de Charlemagne, période durant laquelle furent élaborés les prototypes qui serviront ensuite de modèles à plusieurs générations de manuscrits. La réflexion sur la *mimesis* spiritualisée ne se limite pas à l'esthétique : elle engage une compréhension de l'artefact comme lieu de médiation entre matière et divin, où le luxe et la diversité des matériaux sont pleinement justifiés par leur fonction sacrée. Cette conception articule la théologie, la liturgie, la science naturelle et l'art dans un *continuum* intellectuel et sensoriel, faisant des livres d'Évangiles non seulement des objets de dévotion mais aussi des instruments de contemplation et d'ascension spirituelle. L'évolution post-carolingienne, qui voit le retour à une esthétique davantage décorative et ornementale, souligne le caractère historique et contextuel de cette *mimesis* spiritualisée. La période carolingienne apparaît ainsi comme un moment unique dans l'histoire de l'art médiéval, où l'innovation technique, la réflexion théologique et la maîtrise des matériaux convergent pour créer un langage visuel original.

## Bibliographie

- Aceto, M., Calà, E., Fenoglio, G., Labate, M., Denoël, Ch., Operti, L., Agostino, A., 2020. New evidence of non-traditional Egyptian blue manufacture in the 6th century Ashburnham Pentateuch, *Journal of Archaeological Science: Reports* 33 <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2020.102487>.
- Augart, I., Saß, M., Wenderholm, I., éd. 2018, *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation*, Berlin : De Gruyter, 2018.

<sup>21</sup> En particulier les Évangiles de Metz, vers 835-845 (Paris, BnF, MSS, Latin 9383).

<sup>22</sup> Paris, BnF, MSS, Latin 8850, f. 17v (bordure et arcade rehaussant l'évangéliste Luc).

<sup>23</sup> Sur le processus de sanctification de la matière, voir le collectif OMCI-INHA, Isabelle Marchesin et Mathieu Beaud, « La matière sanctifiée », *Ontologie du christianisme médiéval en images*, consulté le 31 octobre 2025 : <https://omci.inha.fr/s/ocmi/item/1196>

- Barrys, F., 2020. *Painting in Stone. Architecture and the Poetics of Marble from Antiquity to the Enlightenment*, Yale : Yale University Press.
- Chazelle, C., 1986. Matter, Spirit and Image in the *Libri Carolini*, *Recherches augustiniennes* 21: 163-184
- Crivello, F., 2009. Les Évangiles de Saint-Denis et l'influence de l'école de la cour de Charlemagne sur les scriptoria de Francie occidentale, in *Les manuscrits carolingiens*. Actes du colloque de Paris, Bibliothèque nationale de France, 4 mai 2007, Turnhout, (Bibliologia 27) : 45-88.
- Denoël, Ch., 2011. Die Farbgebung, in: F. Crivello, Ch. Denoël et P. Orth, *Das Godescalc Evangelistar. Eine Prachthandschrift für Karl den Grossen*, Darmstadt: Primus Verlag, : 126-132.
- Dollfus, P., Jacquesson F. et Pastoureau, M., 2013. *Histoire et géographie de la couleur*, Paris : le Léopard d'or.
- Freeman, A., 1994. Scriptures and Images in the LC, *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo 41, Spoleto, Cisam : 163-195
- Imago libri. Représentations carolingiennes du livre*, sous la direction de Charlotte Denoël, Anne-Orange Poilpré et Sumi Shimahara, Actes du colloque international, Paris, INHA-Sorbonne, 15-17 mars 2015, Turnhout, Brepols, collection Bibliologia, 2018.
- Koehler, W., 1958. *Die karolingischen Miniaturen*, 2, *Die Hofschule Karls des Grossen*, 2 vol., Berlin, 1958
- Marchesin, I., 2018. Mise en voir mathématique et intermédialité du Verbe dans les Évangiles carolingiens. Genèse d'une tradition iconographique, *Imago libri. Représentations carolingiennes du livre*, Turnhout, Brepols, (Bibliologia, 47), p. 39-70.
- Marchesin, I., 2023. Les nombres de la forme et les formes du nombre. Essai sur les carolingiens et l'abstraction, *L'art médiéval est-il contemporain?*, éd. Charlotte Denoël, Larisa Dryansky, Isabelle Marchesin, Erik Verhagen, Turnhout : Brepols, 2023 (collection « Reinterpreting the Middle Ages. From Medieval to Neo ») : 113-133.
- Mestemacher, I., 2019. Images of architecture and materials: The miniatures in the Soissons Gospels (Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 8850), in : *Die Handschriften der Hofschule Kaiser Karls des Großen. Individuelle Gestalt und europäisches Kulturerbe*, éd. Michael Embach, Claudine Moulin et Harald Wolter-von-dem-Knesebeck, Trier : 39-67
- Mestemacher, I., 2021. *Marmor, Gold und Edelsteine. Materialimitation in der karolingischen Buchmalerei*, Berlin : De Gruyter.
- Mestemacher, I., 2023. Expanding Illumination Techniques : Paint Splashes and Gold Relief in the Carolingian Aachen Gospels, in : *Dans le manuscrit et en dehors : Échanges entre l'enluminure et les autres arts (IXe-XVIIe siècles)*, éd. M. Tomasi, Roma, Viella : 191-209.
- Mitalaité, K., 2007. *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri carolini*, Paris : Institut d'études augustiniennes.
- Mulliez, M., 2014. *Le luxe de l'imitation. Les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, Naples, Centre Bérard: <https://books.openedition.org/pcjb/5857>
- Nordenfalk, C., 1938. *Die spätantiken Kanontafeln. Tafelband*, Göteborg.
- Pastoureau, M., 2013. Quand les carottes étaient blanches : les pièges de l'anachronisme dans l'étude des couleurs médiévales, in : *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, éd. F., Elsig, T., Le Deschault de Monredon, P.-A., Mariaux., Genève-Paris : Droz.
- Trésors carolingiens. Le livre manuscrit de Charlemagne à Charles le Chauve (768-877)* [catalogue d'exposition, BnF, 19 mars-24 juin 2007], Marie-Pierre Laffitte et Charlotte Denoël, Paris : BnF, 2007.
- Voyer, C., 2016. Les cinq sens et les images au Moyen Âge : voir et revoir les œuvres visuelles médiévales, *Quaestiones Medii Aevi Novae* 21 (2016) : 227-249.
- Voyer, C., 2018. *Orner la parole de Dieu, le livre d'Évangiles et son décor (800-1030)*. Paris, Arsenal, ms. 592, Paris, Garnier (Bibliothèque d'histoire médiévale, 21), 2018.
- Wenderholm, I. éd., 2021, *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin : De Gruyter,



# ‘True Colors (Shining Through)’: Colore e luce fra teoria e prassi nelle vetrate delle origini (secoli V – IX d.C.)

Alberto Virdis

Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell’arte

L’estetica della luce e del colore costituisce uno dei pilastri dell’estetica medievale, accanto – ma in opposizione – a quella fondata sulla quantità e sul numero. La nuova sensibilità, affermata tra tarda antichità e alto Medioevo, trovò espressione anche nella diffusione della vetrata colorata che, tra V e IX secolo d.C., si propagò gradualmente in gran parte dell’Europa occidentale e centrale. Questo articolo si propone di indagare le connessioni tra principi estetici e applicazioni pratiche a partire dall’esposizione di alcuni risultati di un progetto di ricerca dedicato alle origini della vetrata. L’indagine, tutt’ora in corso, comprende la raccolta dei ritrovamenti di vetro da finestra e l’analisi delle principali fasi di sviluppo della vetrata delle origini, qui illustrate attraverso alcuni casi di studio; l’indagine sui modelli di riferimento in altre arti coeve e la ricerca dei principi estetici sottesi a queste forme d’arte, che trovano possibile fondamento nel pensiero neoplatonico di Plotino e dello pseudo-Dionigi Areopagita.

The aesthetics of light and color is one of the pillars of medieval aesthetics, alongside – and in opposition to – the aesthetic of quantity and number. This new sensibility, which emerged between Late Antiquity and the early Middle Ages, also found expression in stained-glass windows, which gradually spread across much of Western and Central Europe between the fifth and ninth centuries CE. This article aims to investigate the connections between aesthetic principles and practical applications by presenting selected results from a research project devoted to the origins of stained glass. The ongoing investigation includes the collection of window glass findings and the analysis of the main phases of development of stained glass, illustrated here through a number of case studies; an examination of reference models in other contemporary arts; and an inquiry into the aesthetic principles underlying these art forms, possibly grounded in the Neoplatonic thought of Plotinus and pseudo-Dionysius the Areopagite.

**Key words:** Vetrate, alto Medioevo, ‘mosaic-windows’, estetica della luce e del colore, Plotino

Stained glass, early Middle Ages, ‘mosaic windows’, aesthetics of light and color, Plotinus

## Introduzione: l’estetica della luce e del colore

Sebbene mai codificate esplicitamente in trattazioni sistematiche, le differenti concezioni della Bellezza elaborate nel Medioevo sono state oggetto di approfondimento da parte degli studiosi di estetica, attraverso l’analisi di fonti di varia natura: dai testi teologici, anzitutto, diffusi oltre l’ambito speculativo

mediante la predicazione (Assunto 1961: 19), ai trattati di retorica, fino agli scritti di carattere mistico, pedagogico, enciclopedico ed esegetico (Eco 1987: 3). All’esame delle testimonianze scritte si è affiancata l’attenzione per le produzioni artistiche e letterarie, nelle quali è possibile riconoscere l’applicazione concreta dei criteri estetici sottesi alle opere, formulati in modo implicito ma ricostruibili.<sup>1</sup> Tra i principi considerati fondamentali nella riflessione estetica medievale vi sono sicuramente quelli di armonia e simmetria, che costituiscono la base fondante della cosiddetta ‘Grande Teoria del Bello’ (Tatarkiewicz 1980), proposta per la prima volta nel V secolo a.C. dai pitagorici, ribadita dal pensiero platonico e aristotelico, quindi ripresa da S. Agostino nella prima età cristiana e rimasta in auge fino al XVIII secolo. Accanto ad un’estetica basata sulla proporzione e sul numero, si sviluppò, però, fin dai primi secoli del Medioevo, una spiccata sensibilità per il colore e la luce, considerati fonte di piacere per la loro percepibilità immediata, non riconducibile a principi matematici di ordine e ripetizione, ma anzi in contrasto con essi. Tale sensibilità si fondava sui concetti di ‘splendore’ e ‘luce’, introdotti per la prima volta nelle *Enneadi* di Plotino (Plot. *Enn.*, I, 6), il quale, pur riconoscendo l’importanza dei criteri di simmetria e proporzione delle parti nella definizione della Bellezza, argomentava però che non fossero i soli criteri possibili e che la Bellezza non risiedesse soltanto nelle cose complesse ma anche in quelle immediatamente percepibili come la luce, le stelle, l’oro. Secondo Plotino, inoltre, la bellezza delle proporzioni non derivava tanto dalle proporzioni stesse quanto dall’anima che si esprimeva attraverso di esse, illuminandole (Plot. *Enn.* VI, 7, 22; Tatarkiewicz 1980: 126).

<sup>1</sup> Il presente articolo è stato scritto nell’ambito di una ricerca finanziata dalla Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell’arte, progetto “Dentro la finestra. La vetrata medievale prima dell’età romanica”, Progetto BH-P-25-42. Fra i fautori della cosiddetta ‘estetica implicita’ figurano Edgar de Bruyne (1998 [1946]), Rosario Assunto (1961), Władysław Tatarkiewicz (1970), Umberto Eco (1987, 2012), ai cui studi si rimanda. Questi studiosi hanno affrontato e offerto risposte differenziate alle sfide poste da un campo di indagine altamente problematico, dato che il concetto stesso di ‘estetica’ è stato forgiato in Germania nel XVIII secolo e il Medioevo non ha mai elaborato esplicitamente un discorso sull’arte. Anche nella diversità delle risposte fornite, questi studiosi hanno dimostrato la possibilità di affrontare un discorso relativo all’estetica filosofica nell’età medievale. Per un aggiornamento sulle questioni critiche si vedano gli studi più recenti di Speer 2012, Salvestrini 2019.

L'estetica della tarda antichità e dell'alto Medioevo rese esplicita, per la prima volta, una predilezione per la luce e il colore, considerati veicoli di bellezza.<sup>2</sup> Secondo Umberto Eco, le arti figurative fin dall'alto Medioevo mostrano una consapevolezza del colore molto diversa da quella delle età successive, basata su colori semplici e primari, su una risolutezza cromatica che avversava le sfumature e le mezzetinte e prediligeva le tonalità vivaci e sature e ricercava insistentemente la policromia.

La predilezione dell'arte altomedievale per queste espressioni cromatiche è facilmente rintracciabile in tutte le manifestazioni artistiche del tempo, dalla pittura murale a quella libraria, dall'oreficeria alla scultura, dai tessuti e i ricami alle vetrate.

Rintracciare le radici teoriche dell'estetica medievale della luce e del colore è un compito che, per l'ampiezza del tema, esula dai propositi di questo contributo, ma vi è almeno un altro nodo critico che ritengo necessario menzionare.<sup>3</sup> Si tratta della questione fondamentale sulla natura stessa del colore che a più riprese emerge nel dibattito intellettuale medievale: il colore è luce o materia? Se è luce, significa che ontologicamente partecipa del divino, come già indicano le Scritture, dove Dio è chiamato luce del mondo ('Io sono la luce del mondo', Gv 8, 12) e dove la luce è la primissima creazione di Dio ('E Dio disse: Sia la luce: e la luce fu', Gen 1, 3); al contrario, se è materia toglie spazio alla luce divina e va pertanto osteggiato e rifiutato.<sup>4</sup>

Mi propongo di ritornare su questi temi nella parte conclusiva di questo contributo, dopo aver illustrato il percorso della vetrata nella sua fase delle origini.

### **Le origini della vetrata**

Nonostante le più antiche vetrate colorate *in situ* datino soltanto al XII secolo, la ricerca archeologica degli ultimi decenni sta dimostrando che esse erano una realtà nell'architettura europea già nei secoli che vanno dal V all'XI.<sup>5</sup> La radicale novità rappresentata

dall'adozione di vetrate policrome alle finestre degli edifici (per lo più ecclesiastici) affonda le sue radici nella nuova estetica del colore e della luce della tarda antichità e dell'alto Medioevo e segna un momento di cambiamento importante rispetto a quanto attestato nelle prassi costruttive dell'età romana imperiale.

Ricericare le origini della vetrata colorata significa condurre un'indagine che percorre tre strade distinte ma ricche di intersezioni: quella dei ritrovamenti materiali, imperniata sulla metodologia della ricerca archeologica, quella delle fonti scritte, imperniata sulla ricerca storica, e quella dei principi estetici che consentono di inquadrare il fenomeno della vetrata come forma d'arte nei suoi secoli formativi.

I frequenti ritrovamenti materiali di vetro da finestra, oggetto di sempre maggiore interesse e studio da parte degli studiosi, consentono oggi di ricostruire a grandi linee le fasi più importanti dello sviluppo di questa forma d'arte, nonostante le numerose zone d'ombra dovute alla sporadicità e aleatorietà dei ritrovamenti. La vetrata, fin dalle origini, si pone come un duttile sistema di modulazione della luce negli ambienti interni, in un modo non attestato prima nell'architettura romana antica (Wagner 2024: 95–197).

I recenti avanzamenti nella ricerca cui si è fatto riferimento non riguardano però tutto il territorio europeo in maniera omogenea: è infatti la Francia ad aver svolto finora un ruolo-guida nel valorizzare per prima questa classe di reperti e ad aver sviluppato innovative tecniche e strategie di indagine, portando avanti anche le prime fondamentali ricognizioni generali dei ritrovamenti, a partire da un'esposizione curata dall'*Association française pour l'archéologie du verre* nel 2005 (Foy 2005) e da una conferenza tenutasi ad Auxerre al *Centre d'Études médiévales* nel 2006 (Balcon-Berry *et al.* 2009). Nell'ultimo decennio si sono inoltre susseguite numerose pubblicazioni dedicate a singoli ritrovamenti, spesso nell'ambito di studi più ampi dedicati a specifici siti oggetto di indagini archeologiche, di cui è impossibile rendere conto in modo dettagliato nell'ambito di questo contributo.<sup>6</sup>

La ricerca portata avanti da chi scrive negli ultimi anni, imperniata attorno ad un progetto dal titolo "Fragmented images: Exploring the Origins of Stained Glass Art",<sup>7</sup> si incentra proprio sui ritrovamenti di vetro da finestra nel periodo che va dalla metà del V al IX secolo e si articola attorno a tre linee di ricerca.

<sup>2</sup> 'A proposito del senso del colore (gemme, stoffe, fiori, luce ecc.) il Medioevo manifesta invece un gusto vivacissimo per gli aspetti sensibili della realtà. [...] Il gusto delle proporzioni perviene già come tema dottrinale [...]; il gusto per il colore e la luce è invece un dato di reattività spontanea, tipicamente medievale, che solo in seguito si articola come interesse scientifico e si sistema nelle speculazioni metafisiche [...]. In più la bellezza del colore è uniformemente sentita come bellezza semplice, di immediata percepibilità, di natura indivisa, non dovuta a un rapporto o a una relazione come avveniva per la bellezza proporzionale', Eco 1987: 54–59, sp. 56.

<sup>3</sup> Per una trattazione più esaustiva di alcuni temi e questioni posti dall'estetica della luce e del colore in età medievale, fra la tarda antichità e la metà del XIII secolo, mi permetto di rinviare ad un mio recente studio: cfr. Virdis 2023, cap. 1.

<sup>4</sup> Le posizioni 'cromofobe' trovarono spazio a più riprese nel dibattito medievale da Gregorio Magno a Bernardo di Chiaravalle. Cfr. *ibidem*: 69–79.

<sup>5</sup> Laddove non diversamente specificato, nel presente contributo le datazioni espresse in secoli si intendono riferite a secoli dopo Cristo.

<sup>6</sup> Per una ricognizione generale con riferimento ai ritrovamenti di maggiore importanza si vedano Dell'Acqua and Silva 2001; Balcon-Berry 2014; Dell'Acqua 2019. Sulle fonti scritte si veda in particolare Dell'Acqua 2003.

<sup>7</sup> Progetto Gačr Standard, finanziato dalla Czech Science Foundation, condotto presso RECENT (Center for Medieval Visual Cultures and Research Communication), Masaryk University, Brno.



Figura 1. Veduta aerea degli scavi della chiesa cimiteriale di Sous-le-Scex, Sion (Canton Vallese), Svizzera. Foto H. Lehner, da <https://www.rhonefm.ch/valais/les-vestiges-archeologiques-du-site-sous-le-scex-a-sion-accessibles-au-public-19541>.

La prima indaga i dati provenienti da fonti archeologiche e scritte. Sono state riunite in un database le informazioni edite provenienti sia dalle raccolte esistenti di fonti scritte, sia, soprattutto, dai ritrovamenti materiali di vetro archeologico da finestra pertinenti al territorio europeo, così da consentire di tracciare un quadro d'insieme di quanto posseduto, composto finora da 115 contesti di ritrovamento (pertinenti a 110 siti archeologici distinti) a cui si aggiungono 30 menzioni nelle fonti scritte, in alcuni rari casi coincidenti con i ritrovamenti materiali. I dati raccolti in questa banca dati, opportunamente filtrati, consentono di fornire risultati interessanti quanto alle cronologie delle fasi di diffusione, all'introduzione delle innovazioni tecniche, e allo sviluppo complessivo della vetrata nel corso dei secoli in questione: dalle informazioni o indizi (purtroppo abbastanza rari) sul tipo di schermi da finestra impiegati, quali telai in legno, transenne in stucco, verosimilmente impiegati nella fase più arcaica, caratterizzata da vetri da finestra intenzionalmente colorati abbinati a vetri naturali dai colori 'neutri' (secoli V–VI c.), al ruolo dei piombi, dapprima impiegati come semplici elementi di connessione dei vetri entro schemi geometrici (secoli VI–VII c.), poi come vero e proprio agente *iconoforo*, in grado cioè di contribuire in

modo decisivo alla creazione delle immagini su vetro, create con tessere vitree intenzionalmente colorate e appositamente sagomate, in tempi in cui le tecniche di pittura su vetro non erano ancora state inventate o non si erano ancora diffuse omogeneamente sul territorio europeo (secoli VII–IX c.), fino a giungere ai primi esperimenti di pittura su vetro che daranno luogo alle prime finestre figurate e istoriate (fine VIII – X secolo).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Le cronologie qui presentate sono da intendersi come puramente indicative: nuovi ritrovamenti archeologici, infatti, mettono continuamente in discussione le ricostruzioni generali, per esempio spostando indietro nel tempo la data di introduzione di determinate innovazioni tecniche, o confutando ipotesi formulate in precedenza. Inoltre, le analisi archeometriche condotte con sempre maggiore frequenza sui reperti di vetro da finestra consentono spesso di precisare le datazioni fornite in base alle stratigrafie archeologiche di ritrovamento (con cronologie spesso assai ampie). Non ultimo, determinati procedimenti tecnici quali, per esempio, l'uso dei piombi per connettere dei vetri, o la pittura su vetro, non trovarono immediata e omogenea diffusione nel territorio europeo, ma coesisterono con altre tecniche realizzative e compositive di precedente origine; pertanto, non si deve pensare a fasi di sviluppo succedutesi le une con le altre in modo rigido, quanto piuttosto ad un graduale trapasso da una fase ad un'altra che include anche momenti di sovrapposizione. I dettagli sul database e i raggiungimenti parziali conseguiti dal progetto di ricerca, presentati in due stati di avanzamento distinti e successivi, sono stati oggetto di due recenti pubblicazioni alle quali rimando per ulteriori approfondimenti: cfr. Viridis 2024b; Viridis 2025.



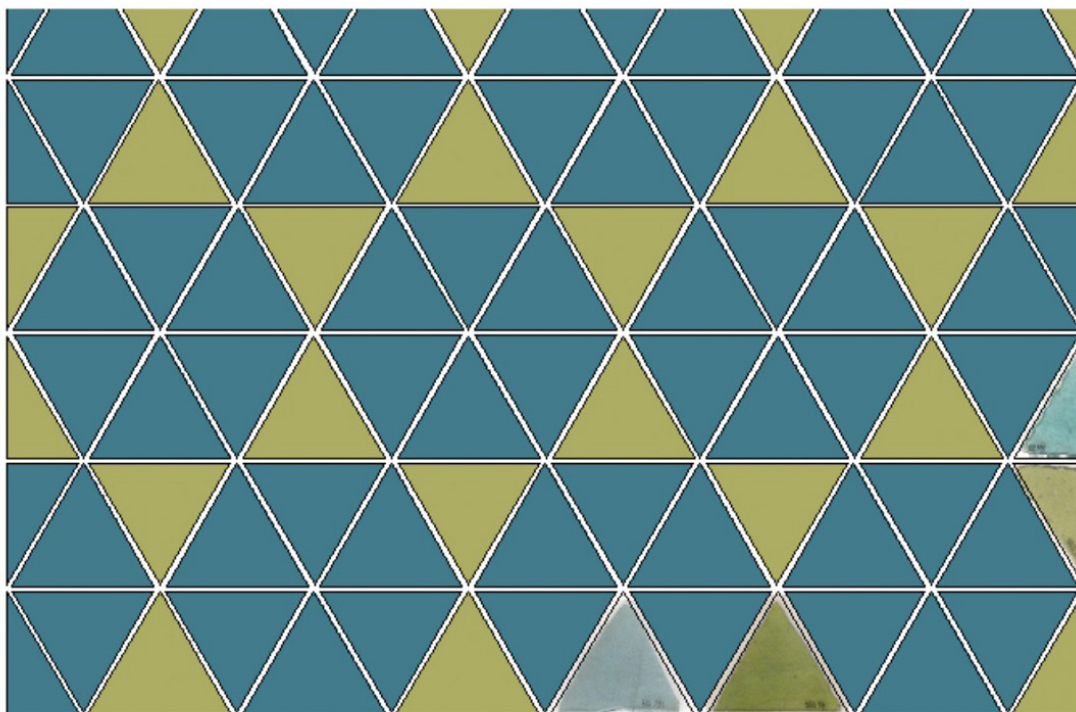


Figura 2. Restituzione grafica di un pannello di vetrata policroma dalla chiesa cimiteriale di Sous-le-Scex, Sion (Canton Vallese), Svizzera. V–VI secolo. Da Kessler *et al.* 2005, fig. 10, p. 10. <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=zak-003%3A2005%3A62%3A%3A18>. © Cordula M. Kessler, Sophie Wolf, Stefan Trümpler. Per gentile concessione degli autori.

La seconda linea di ricerca si concentra sul confronto fra le fasi di sviluppo e diffusione della vetrata altomedievale e quella della gioielleria cloisonné con granati, vetro o smalti, che ha rivelato nelle due arti un parallelo sviluppo dall'aniconismo alla figuratività, con un momento di snodo individuabile, in entrambi i casi, nel IX secolo.<sup>9</sup> La terza linea di ricerca sta infine indagando gli aspetti estetici comuni condivisi tanto dalle arti visive (vetrate, oreficeria) quanto dalla letteratura tardolatina nei secoli in questione.<sup>10</sup>

Nell'ambito di questo contributo, per ragioni di spazio mi concentrerò maggiormente sui risultati della prima linea di ricerca (i materiali), facendo riferimento ai temi della luce e del colore nell'estetica e nell'arte della tarda antichità e dell'alto Medioevo, al centro degli studi presentati in questo volume.

### ***Vetrate colorate e ambienti luminosi fra V e VI secolo***

Un aspetto che caratterizza la vetrata delle origini fin dal suo momento iniziale, che gli studi collocano nel V secolo (o già alla fine del IV, cfr. Balcon-Berry *in press*),<sup>11</sup>

è l'impiego intenzionale di vetri di diversi colori. Si tratta di un elemento di assoluta novità: per tutta l'età romana antica, infatti, i ritrovamenti archeologici riportano solo vetri opachi e monocromi, in forma di spessi dischi soffiati a corona (attestati negli ambienti termali), o di pannelli quadrangolari piani, assemblati nelle finestre in file parallele sovrapposte. In alternativa al vetro, la selenite o *lapis specularis*, un materiale gessoso che, utilizzato in lastre sottili, consentiva di schermare le finestre con effetto traslucido biancastro, era anch'esso ampiamente utilizzato per schermare le aperture a giorno di transenne in stucco o in pietra (Wagner 2024: 126–136; Pannuzi 2020). Il vetro trasparente era conosciuto, come si evince dalle fonti, ma le testimonianze materiali sono assai scarse (Wagner 2024: 109–112).

La ricerca di spazi fatti di luce colorata e policroma realizzati tramite vetrate trasparenti nelle chiese paleocristiane è invece attestata in modo sicuro già dal V secolo. Alcuni importanti ritrovamenti hanno consentito di gettare luce su questi aspetti: si tratta di vetri da finestra rinvenuti in vari siti lungo l'arco alpino, per esempio a Mandeure (Francia, Franca Contea), Sous-le-Scex, presso Sion (Svizzera, Canton

<sup>9</sup> Virdis 2024c; Samaretz, *in corso di pubblicazione*.

<sup>10</sup> Virdis 2024a.

<sup>11</sup> Alcuni vetri piani rinvenuti nel riempimento di una fossa scavata a nord della basilica di Saint-Denis, interpretati ipoteticamente come vetri da finestra poiché ritagliati con il grisatoio (o *grossarium*) per

l'allestimento entro un sistema di fissaggio, sono datati all'ultimo terzo del IV secolo e rappresentano per ora i più antichi rinvenimenti esistenti (Fontaine and Foy 2008).





Figura 3. Tessere di vetro da finestra di diversi colori dagli scavi di Sous-le-Scex, Sion (Canton Vallese), Svizzera. V-VI secolo d.C. Foto A. Virdis. Vitromusée Romont, VMR 727, Deposito dal Musée d'histoire du Valais, Sion. Per gentile concessione del Vitrocentre, Romont.

Vallese), Ovaro e Invillino (Italia, Friuli), St. Peter in Holz (Austria, Carinzia). In questi siti sono stati rinvenuti, nello scavo di ambienti ecclesiastici, vetri da finestra di diversi colori, databili al V e VI secolo.<sup>12</sup>

A Sous les Scex, in una chiesa cimiteriale di pianta rettangolare ubicata lungo la valle del Rodano, sono emersi più di 400 frammenti di vetro ricondotti alla fase di impianto della costruzione, risalente alla prima metà del V secolo, e agli annessi, aggiunti inizialmente nella parte orientale (in varie fasi fra fine V e inizio VI secolo), e successivamente (post metà VI secolo) lungo il lato occidentale e le fiancate laterali dell'aula (Figura 1). Gli annessi alla parte orientale non sono da intendersi come absidi e transetto, ma come ambienti sepolcrali,

con funzione di mausoleo privato: ospitavano infatti un centinaio di sepolture, con tombe allineate una accanto all'altra senza spazi vuoti, nella tradizione del cimitero paleocristiano coperto (*coemeterium subteglatum*) (Antonini 2002: 49-56). L'interno della chiesa era verosimilmente caratterizzato da pareti intonacate di bianco, ad eccezione dei due annessi orientali, in cui sono state rinvenute tracce di intonaci colorati (Kessler *et al.* 2005: 2-3). Si tratta di un contesto di ritrovamento ben studiato e databile in modo abbastanza preciso. Le analisi condotte sui vetri da finestra, sulla loro colorazione e sulle forme, hanno consentito di realizzare delle ricostruzioni grafiche delle vetrature, restituite in schemi geometrici policromi (Trümpler *et al.* 2012: 4) (Figura 2), e di formulare ipotesi sulle modalità di colorazione dei vetri stessi. La colorazione dei vetri è stata ottenuta sia ricorrendo a vetro di riciclo -- ovvero sia aggiungendo tessere di mosaico oppure frammenti di vetro cavo già colorato al vetro grezzo, come nel caso del vetro blu scuro -- sia tramite ossidi metallici (è il caso del vetro blu, realizzato con ossido di cobalto e di rame, o del vetro marmorizzato blu e rosso

<sup>12</sup> Il vetro intenzionalmente colorato era ottenuto ricorrendo all'aggiunta di ossidi metallici alla massa vetrosa, in tante lastre separate, per lo più soffiate a cilindro, quanti erano i colori che si volevano adoperare. La sua realizzazione comportava un processo più costoso rispetto all'impiego di lastre di vetro naturale o al semplice uso di transenne a traforo vuote. È importante, pertanto, rilevare che questi più antichi ritrovamenti sono pertinenti a chiese di siti periferici, e a fabbriche edilizie non di primo piano.

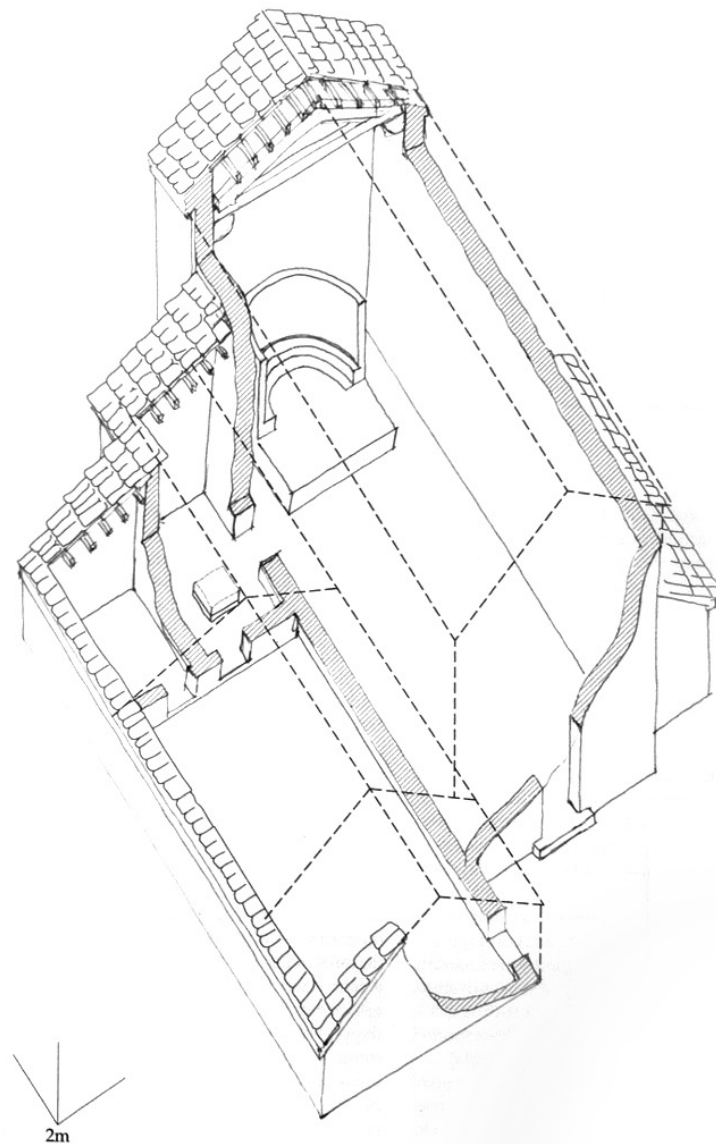


Figura 4. Ipotesi di restituzione della basilica paleocristiana di V-VI secolo rinvenuta presso S. Martino di Ovaro (Udine). Restituzione di A. Cagnana, Lazzari, Stratta (Da Cagnana 2011 p. 167).

opaco realizzato con gli stessi ossidi minerali ma in diverse condizioni di produzione). La maggioranza dei vetri rinvenuti a Sous-le-Scex presentano colorazioni come verde, verde-blu e giallo-verde, ottenute in modo naturale nel processo di lavorazione del vetro per via delle impurità minerali presenti nei materiali di partenza (per esempio il ferro contenuto nella sabbia, cfr. Kessler *et al.* 2005: 6). Si tratta quindi di vetri non intenzionalmente colorati ma comunque in grado di garantire una certa varietà cromatica per via delle diverse tonalità offerte dal vetro naturale. Inoltre, la maggior parte dei vetri sembra essere stata realizzata con la tecnica antica della fusione e colatura su stampo

(*casting*), che produceva lastre vitree abbastanza spesse (oltre i 3 mm, specialmente sui bordi) le quali veicolavano all'interno una luce soffusa creando un ambiente luminoso ovattato perché garantivano minore trasparenza rispetto ai più sottili vetri soffiati a cilindro, che si imporranno nella produzione di vetro da finestre dell'età altomedievale. Dei frammenti di Sous-le-Scex, circa il 60% è stato rinvenuto nelle ali annesse all'aula rettangolare (parte orientale, V secolo), il resto negli annessi laterali aggiunti posteriormente, nel VI secolo; le colorazioni sono però sostanzialmente le stesse nei due diversi periodi. Le tonalità verdi e gialle pertinenti a vetri non intenzionalmente colorati predominavano

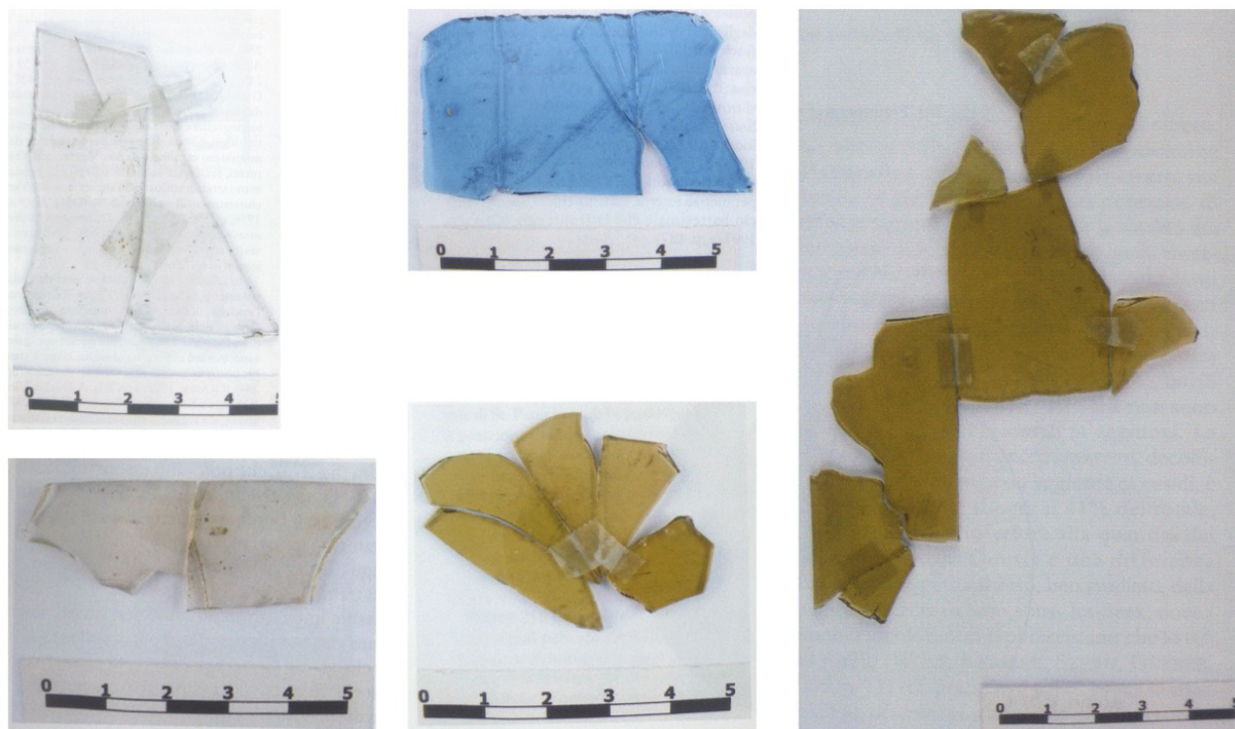


Figura 5. Frammenti di vetro incolore, verde scuro (deformato dal fuoco) e blu dalla basilica paleocristiana rinvenuta presso S. Martino di Ovaro (Udine). V-VI secolo. Da Cagnana 2011, p. 272-274.

negli ambienti orientali absidati, mentre il blu, il blu-verde e il blu-rosso marmorizzato, pertinenti a vetri intenzionalmente colorati, erano più abbondanti negli annessi laterali. Il vetro blu cobalto, percentualmente rinvenuto in quantità nettamente inferiori (e quindi, verosimilmente, impiegato meno) sembra invece essere stato utilizzato però esclusivamente negli ambienti absidali (Wolf *et al.* 2005: 15). Emerge quindi una maggiore diffusione dei vetri di alcuni colori in certi ambienti rispetto ad altri.

Le indagini condotte a Sous-les-Scex sulla distribuzione dei vetri colorati rispetto agli ambienti dello spazio sacro hanno svolto un ruolo propulsore anche per altri studi successivi sui vetri da finestra archeologici. Lo scavo di una basilica paleocristiana a sala con aula, annessi laterali e battistero a San Martino di Ovaro, nella Carnia (Udine), ha restituito 433 frammenti di vetro da finestra, riconducibili alla fase di impianto di metà V secolo, di colore verde naturale, trasparente (ottenuto per decolorazione intenzionale tramite l'uso di manganese), verde oliva, blu, bianco opaco, giallo-marrone (colori ottenuti anch'essi intenzionalmente tramite l'aggiunta di ossidi di metalli) (Figure 4-5). Si tratta di vetri soffiati a cilindro, probabilmente montati su telai in legno, come si è ipotizzato anche per Sion/Sous-le-Scex, fissati con chiodi di ferro ed altri elementi in bronzo (ritrovati nello scavo). I frammenti hanno avuto una scarsissima dispersione areale, testimoniata

dal fatto che molti frammenti erano ricomponibili fra loro. Le indagini condotte sui reperti hanno comportato la misurazione quantitativa delle estensioni dei vetri di diverso colore, sia in assoluto, sia in relazione alla loro distribuzione nei vari ambienti di ritrovamento del complesso basilicale (presbiterio, aula, battistero, narcece) (Cagnana 2011). Dalle indagini è emerso che i vetri sono equamente distribuiti, ma non i diversi colori: il vetro verde naturale non intenzionalmente colorato rappresenta circa il 45% dei ritrovamenti, seguito dal vetro incolore (il 42%), da quello blu cobalto (c. 6%) e poi, a seguire, dagli altri colori in percentuali inferiori (giallo, bianco opaco, viola <3,50%). Nell'aula e nel presbiterio predominava la ricerca della luminosità: dall'aula provengono vetri incolore e verdi in proporzioni analoghe, poi vetri gialli e bianchi opachi (questi ultimi peculiari dell'aula); similmente, nell'area presbiteriale sono stati rinvenuti vetri incolore (maggioritari) e verde naturale. È significativo, però, il ritrovamento della maggior parte dei vetri blu e viola nell'annesso nord, specialmente in un piccolo ambiente in cui è stato rinvenuto un reliquiario in pietra, forse riservato al culto di un santo.<sup>13</sup> Come rilevato a Sion/Sous-les-Scex, dove il vetro blu si concentra nelle camere funerarie private, riservate a sepolture di personaggi di alto

<sup>13</sup> I vetri viola, troppo sottili e fragili per poter essere impiegati nelle finestre, si ritiene fossero pertinenti ad una cassetta o alla chiusura di una nicchia (Cagnana 2011: 271).





Figura 6. Proposta di ricostruzione di due 'mosaic windows' provenienti da Baume-les-Messieurs, VIII secolo d.C. Assemblaggio di S. Bully, L. Van Wersch, M. Čausević-Bully. Foto di L. Van Wersch. Per gentile concessione degli autori.

rango, anche ad Ovaro l'uso del vetro blu è attestato in un vano separato dall'aula (Cagnana 2011: 275–76).

Un caso del tutto analogo a quelli presentati è quello di un edificio ecclesiastico scavato a Jouars-Pontchartrain, nell'Île de France, databile al V secolo; i 119 frammenti di vetro naturale non intenzionalmente colorato lì rinvenuti, concentrati attorno alle fondazioni dei pilastri prevalentemente nell'area della navata centrale e di quella nord, spesso trovati incastrati entro i bordi delle fosse di recupero alla base delle colonne, sono stati ritenuti parte residuale di vetri caduti dalle finestre alte

dell'edificio; la maggior parte dei vetri fu probabilmente recuperata per essere rifusa (Blin and Vanpeene 2006: 47). Questi frammenti si presentano in un numero di tonalità distinte che va dal verde naturale, al verde oliva, al giallo verde, al bluastro ottenute con solo vetro naturale, e sono distribuiti con concentrazioni diverse nei vari ambienti, favorendo anche in questo caso l'ipotesi che l'ambiente luminoso delle diverse parti della basilica fosse colorato diversamente in base alle funzioni a cui erano adibiti gli ambienti dello spazio sacro (Blin and Vanpeene 2006).



Negli edifici ecclesiastici qui presi in esame, databili al V e inizio VI secolo, si modulava la luminosità interna ricorrendo a vetri di diversi colori, assemblati in composizioni geometriche e policrome, ottenute sfruttando le diverse colorazioni del vetro naturale ma anche ricorrendo a colorazioni intenzionali, e verosimilmente variandone la cromia presumibilmente in base alle diverse destinazioni liturgiche e d'uso dei diversi ambienti.

### **L'alto Medioevo (VI – IX secolo)**

I dati raccolti relativamente ai secoli VI e VII mostrano nuovi sviluppi nelle colorazioni dei vetri e nelle tipologie di vetrature, con il moltiplicarsi dei ritrovamenti di vetri da finestra intenzionalmente colorati, specialmente nel Regno merovingio (particolarmente nei territori dell'odierna Francia), ma con una distribuzione ancora non omogenea su scala continentale. Una parallela conferma di tale diffusione emerge anche dalle fonti scritte, in particolare Gregorio di Tours, il quale testimonia spesso anche la dislocazione nello spazio sacro delle vetrature, di frequente concentrate presso l'area absidale.<sup>14</sup> I vetri, forse già dal V secolo, quantomeno in Francia, erano legati fra loro tramite piombi – anche se è noto un solo ritrovamento, per il momento isolato, dalla basilica di Tours, datato attorno al 470 (Motteau 2005; Balcon-Berry and Velde 2016). I ritrovamenti materiali delle canalette di piombo sono più rari poiché erano spesso riutilizzate per recuperare il materiale. Un'indicazione del probabile assemblaggio delle tessere di vetro tramite piombi è però fornita dai segni del *grossarium*, un arnese utilizzato per smussare manualmente le tessere di vetro al fine di conferire loro una determinata forma e favorirne l'inserimento entro i piombi. Queste vetrature, inserite infine in telai, probabilmente di legno, sono dette 'mosaic windows', ed erano caratterizzate da una composizione geometrica e un'insistita ricerca della policromia, come testimonia il ricorso a vetri dalle colorazioni sempre più vivide: i vetri blu cobalto, turchese viola, gialli, ambra e verde intenso, diventano più frequenti (Figura 6).

È solo con l'età carolingia che assistiamo a una diffusione su scala europea del vetro colorato da finestra, con ritrovamenti che includono l'area germanica (Corvey, Paderborn, Lorsch) e italiana (specie in siti legati al mondo franco come Farfa, San Vincenzo al Volturno) precedentemente solo sporadicamente attestate. Proprio dall'Italia deriva la più antica testimonianza di vetratura figurativa, per quanto frammentaria,

raffigurante un busto di Cristo aureolato (datato attorno all'830 d.C.), non dipinto, in cui i piombi di giunzione, finemente modellati, definivano i dettagli della figura quali i capelli, la perlinatura del nimbo, le mani, persino le lettere (rimane una lettera Alfa maiuscola, cui faceva plausibilmente da contraltare un'Omega) (Figura 7) (Dell'Acqua 2010). Simili ritrovamenti di vetri sagomati con forme antropomorfe o architettoniche caratterizzano diversi ritrovamenti databili fra fine VII e IX secolo, non numerosi, ma diffusi sul territorio europeo (Jarrow, Notre-Dame-de Bondeville, Susteren, Baume-le-Messieurs). In tal modo era già possibile realizzare figure ricche di dettagli, anche in assenza della pittura su vetro, che è attestata sporadicamente dalla fine dell'VIII secolo in Francia (Alésia; Baume-les-Messieurs; Luxeuil) (Wahlen 2009; Bayol *et al.* 2020) e si afferma, gradualmente, solo dal IX secolo in avanti (Balcon-Berry 2014: 25–26). Alla fine del primo Millennio d.C., con l'affermarsi della pittura bruna detta 'a grisaille' – al termine di una lunga fase di transizione durata fra l'VIII e il X secolo, in cui furono sperimentate anche altre tecniche di pittura su vetro come il giallo d'argento e la pittura rossa a ematite (Bayol *et al.* 2020: 241; Vaghi *et al.* 2004), che però non si imposero sulle altre – la vetratura entra a pieno titolo fra le arti figurative e assume molte delle caratteristiche tecniche ed estetiche dell'età matura che preludono alle prime finestre invetriate *in situ*, datate al terzo e quarto decennio del XII secolo e al successivo trionfo nell'età gotica.

### **Conclusioni: la vetratura delle origini e l'estetica neoplatonica**

Benché con i limiti che una sintesi di questo genere, pertinente ad una ricerca ancora *in fieri*, comporta, si può parzialmente concludere che: il vetro da finestra non nasce colorato; le prassi architettoniche dell'età romana imperiale, ancora attestate a Roma nelle basiliche paleocristiane (per es. a S. Sabina) prevedevano differenti soluzioni (vetri monocromi, *lapis specularis*, transenne); la colorazione intenzionale del vetro tramite ossidi di metalli, benché comportasse maggiori costi, viene ricercata fin dal V secolo negli edifici di culto dove, in alcuni casi, si creano anche differenziazioni cromatiche nella luminosità dei diversi ambienti dello spazio sacro, ottenute con vetri di uno specifico colore. Nei secoli altomedievali si attesta la continua ricerca dell'illuminazione degli spazi interni in tonalità sempre più sature e intense, ottenuta col ricorso a vetrature 'a mosaico' geometriche e policrome che lasciano il posto, gradualmente, a vetrature 'a mosaico' figurative e, infine, a vetrature figurative e dipinte, sempre distintamente policrome.

Nella vetratura delle origini sembra quindi trovare piena applicazione l'estetica medievale della luce e del colore.

<sup>14</sup> Gregorio di Tours riferisce, per esempio, che a Tours, presso il santuario di S. Martino, si trovavano in *altario* più di metà delle 32 finestre della chiesa; a St. Julien de Brioude era presente una finestra nell'altare. Menziona spesso finestre vitree (per es. a Tours, Angers St. Albinus), e per la chiesa di Yzeures menziona anche la presenza di cornici di legno. Cfr. Weidemann 1982: 134; Dell'Acqua 2003: 106–08.



Figura 7. Busto di Cristo, frammento di vetrata con piombi originali, proveniente da S. Vincenzo al Volturno. Venafrò, Museo archeologico. Foto di Alberto Virdis.

La strettissima interazione di luce e colore, assicurata dalle vetrate per via della loro trasparenza, consente oltretutto di portare avanti un'ipotesi, cioè che il precoce successo di questa nuova forma d'arte possa aver trovato linfa vitale nella diffusione del pensiero neoplatonico, che avrebbe contemporaneamente influenzato profondamente anche altre arti figurative tardoantiche.

Fu André Grabar, in un saggio del 1945 a sottolineare per primo il valore fondativo del pensiero di Plotino per l'arte della tarda antichità e del Medioevo (Grabar 2018 [1945]). Egli mise in luce che secondo Plotino l'opera d'arte, come uno specchio, doveva riflettere il mondo materiale. Solo tramite questo riflesso, debole e imperfetto, sarebbe possibile accedere al *Nous*, la Suprema Intelligenza. Per Plotino, un'immagine che

cercasse di riflettere la Suprema Intelligenza dovrebbe essere limitata a una superficie colorata, illuminata in ogni sua parte e priva di ombre. I colori, che Plotino definisce 'luci' sono essi stessi un riflesso del *Nous*.

C'è un modo accidentale di cogliere la grandezza, dovuto al fatto che noi percepiamo in primo luogo il colore; in tal senso, da vicino noi sappiamo dire quanto una cosa sia colorata e invece da lontano solo che è colorata, e questo perché le parti, concentrando nelle dimensioni, non permettono un'analisi precisa della quantità, mentre i colori stessi ci arrivano sbiaditi. [...] Solo le grandezze si riducono, non i colori che invece si attenuano; però ambedue sono accomunati dal fatto di subire una diminuzione. E così, nel caso del colore,

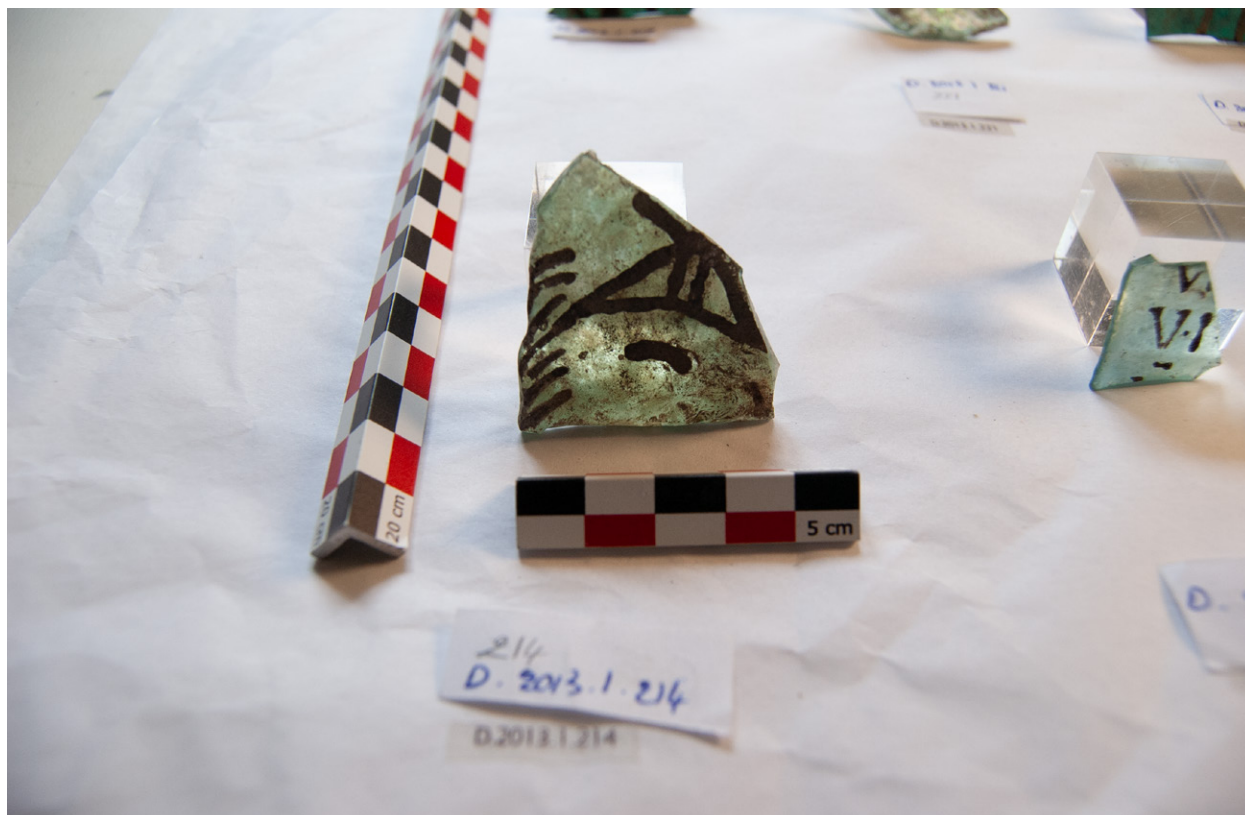


Figura 8. Frammento di vetro dipinto con dettaglio di un volto maschile, dagli scavi della cattedrale di Notre-Dame di Rouen, Francia. IX secolo. Rouen, Musée des Antiquités. Foto di Alberto Virdis.

la diminuzione si traduce in un'attenuazione, mentre in quello della grandezza in una perdita di estensione; e in questa riduzione, la grandezza segue proporzionalmente il colore. (Plot., *Enn.* II, 8, 1).

Questo orientamento teorico, per Grabar, avrebbe quindi influenzato profondamente le arti figurative tardoantiche, scoraggiando la semplice imitazione illusionistica della natura, le raffigurazioni prospettiche e scorciate, e favorendo le raffigurazioni paratattiche, il gusto per i dettagli, e soprattutto i colori stesi in campiture piatte e sature, non sfumati.

What preoccupies Plotinus is the true size, the true distance and – for the purpose of the search of these elements – the presence on the image of all the details and the distinct colours (true, as well), and as everywhere else, to identify the amount of 'real' in the emptiness of matter. (Grabar 2018 [1945]: 66)

Quest'idea del colore 'vero' inteso come superficie campita priva di ombre e omogeneamente illuminata, aggiungerei, sembra porsi a fondamento teorico della vetrata delle origini, che, prima di ospitare qualunque

figurazione, altro non era se non, appunto, una superficie piatta omogeneamente colorata e illuminata.

Da queste tesi plotiniche deriva in ultima analisi anche l'idea del colore come luce e non come materia, e la connessione fra il colore brillante e luminoso e la luce divina che trovò successivamente espressione nella teoria dell'emanazione neoplatonico-cristiana dello pseudo-Dionigi Areopagita, secondo cui la Bellezza divina irradia bellezza nel mondo sotto forma di luce. Il pensiero areopagitico, che trovò spazio in Occidente fin dalla seconda metà dell'VIII secolo, e poi, più largamente in età carolingia, insisteva anche sul legame fra luce divina, pietre preziose e colori luminosi, come dimostra un passo della *Gerarchia celeste* (ps-Dion., *Coel. Hier.* XV, 7) che teorizzava il movimento anagogico che portava *per visibilia ad invisibilia* utilizzando come veicolo terreno proprio il bagliore della luce colorata delle gemme.

I vetri colorati, per tutto il Medioevo, furono spessissimo utilizzati nelle opere come sinonimo di pietre preziose, di cui assumevano, per traslato, le proprietà: ogni vetro era ricollegato ad una pietra in base al colore a cui corrispondeva, in una riproposizione terrena della Gerusalemme celeste.



Tutti questi aspetti, che troveranno notoriamente un'elaborazione più esplicita nelle opere e negli scritti dell'abate Suger di Saint-Denis nel XII secolo, affondano però le loro radici ben prima, come si vede, nel pensiero neoplatonico cristiano e nell'estetica altomedievale della luce e del colore e trovarono una prima espressione nelle più antiche vetrate le quali, sebbene scarsamente documentate, frammentarie e di incerta restituzione, conobbero un largo successo fin dal V secolo e portarono alla creazione di ambienti illuminati da luce colorata in tonalità vivide e brillanti nel pieno dei 'secoli bui'.

## Bibliografia

### Fonti primarie

- ps-Dion., *Coel. Hier.*: Pseudo-Dionysius Areopagita, *Corpus Dionysiacum II, De Coelesti Hierarchia*, G. Heil, A. M. Ritter (eds.). Berlino: 1991.
- Plot. *Enn.*: Plotino, *Enneadi* trad. di R. Radice, a cura di G. Reale. Milano: A. Mondadori, 2002.

### Letteratura secondaria

- Antonini, A. 2002. Sion, Sous-le-Scex (VS) I: Ein spätantik-frühmittelalterlicher Bestattungsort: Gräber und Bauten. Résultats des recherches sur le site funéraire du haut Moyen-Age de Sion, Sous-le-Scex. *Cahiers d'Archeologie romande* 89: 1–336.
- Assunto, R. 1961. *La critica d'arte nel pensiero medioevale*. Milano: Il Saggiatore.
- Balcon-Berry, S. 2014. Origines et évolution du vitrail: l'apport de l'archéologie, in M. Hérold and V. David (eds), *Vitrail: Ve-XXIe siècle*: 19–31. Paris: Centre des monuments nationaux.
- Balcon-Berry, S., F. Perrot and C. Sapin (eds) 2009. *Vitrail, verre et archéologie entre le Ve et le XIIe siècle* (Actes de la table ronde réunie au Centre d'études médiévales d'Auxerre, 15–16 juin 2006). Paris: CTHS.
- Balcon-Berry, S. and B. Velde 2016. Evolution et caractères techniques et esthétiques du verre plat et du vitrail de l'antiquité tardive à l'époque carolingienne, in S. Balcon-Berry, B. Boissavit-Camus and P. Chevalier (eds), *La mémoire des pierres. Mélanges d'archéologie, d'art et d'histoire en l'honneur de Christian Sapin*: 141–153. Brepols: Turnhout.
- Balcon-Berry, S. in press. *The First Evidence of Stained-Glass Windows in Private and Religious Buildings in Gaul (5th-7th Centuries)*, in M. Okáčová, A. Virdis (eds), *Jeweled Materiality across the Long Late Antiquity. Texts and Objects in the Latin West (4th-9th Centuries)*. Turnhout: Brepols.
- Bayol, C., S. Bully, C. Loisel, L. van Wersch and U. Veronesi 2020. Les vitraux du haut Moyen Âge de Baume-les-Messieurs (Jura, France): contexte stratigraphique, analyses archéométriques et mesures conservatoires, in I. Pactat and C. Munier (eds), *Le verre du VIIIe au XVIe siècle en Europe occidentale (Actes du colloque international de l'AFAV, Besançon, 5 – 7 décembre 2016)*: 231–244. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- Blin, O. and N. Vanpeene 2006. Les verres de vitrage du bâtiment à plan basilical de Jouars-Pontchartrain (Yvelines). *Bulletin de l'Association française pour l'archéologie du verre* 2006: 46–49.
- Cagnana A. 2011. *Lo scavo di San Martino di Ovaro (UD) (sec. V-XII)* (Documenti di Archeologia 49). Mantova: SAP.
- De Bruyne, E. 1998 [1946], *Études d'esthétique médiévale*. Paris: Albin Michel.
- Dell'Acqua, F. 2003. *Illuminando colorat. La vetrata tra l'età tardo imperiale e l'Alto Medioevo: le fonti, l'archeologia*. Spoleto: CISAM.
- Dell'Acqua, F. 2010. The Christ from San Vincenzo al Volturno. Another Instance of 'Christ's Dazzling Face', in S. Trümpler (ed.), *The Single Stained-Glass Panel* (XXIV International Colloquium of the Corpus Vitrearum, Zurich, June 30th–July 4th, 2008): 11–22. Bern: Lang.
- Dell'Acqua, F. 2019. Early History of Stained Glass, in E. Carson Pastan and B. Kurmann-Schwarz (eds) *Investigation in Medieval Stained Glass*: 23–35. Leiden: Brill.
- Dell'Acqua, F. and R. Silva (eds) 2001. *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. La vetrata in occidente dal IV all'XI secolo*. Lucca: Istituto storico lucchese.
- Eco, U. 1987. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. 2012. *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani.
- Fontaine, S.D. and D. Foy 2008. 'Diversité et évolution du vitrage de l'Antiquité et du haut Moyen Âge: un état de la question'. *Gallia* 65: 405–59.
- Foy, D. (ed.) 2005. *De Transparentes Spéculations. Vitres de l'Antiquité et du Haut Moyen Age (Occident-Orient)*, (Catalogue d'exposition, Bavay, Musée/site archéologique Bagacum, octobre – décembre 2005). Bavay: Musée/Site d'archéologie.
- Grabar, A. 2018 [1945]. *Plotinus and the Origins of Medieval Aesthetics*, A. Palladino (ed. and tr.). Brno: Masaryk University Press.
- Hartman, J. and H. Kaufmann (eds) 2023. *A Late Antique Poetics? The Jeweled Style Revisited*. London: Bloomsbury Academic.
- Kessler, C., S. Wolf, and S. Trümpler 2005. Die frühesten Zeugen ornamentaler Glasmalerei aus der Schweiz: die frühmittelalterlichen Fensterglasfunde von Sion, Sous-le-Scex. *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 62, 1/05: 1–30.
- Motteau, J. 2005. Le verre à vitre dans la vallée de la Loire moyenne dans le Haut Moyen Âge, in D. Foy (ed), *De transparentes spéculations. Vitres de l'Antiquité et du Haut Moyen Age (Occident-Orient)*, (Catalogue d'exposition, Bavay, Musée/site archéologique

- Bagacum, octobre – décembre 2005): 98-101. Bayay: Musée/Site d'archéologie.
- Pannuzi, S. 2020. 'Illuminazione naturale e spazi finestrati nelle chiese paleocristiane ed altomedioevali: le transenne di finestra in stucco'. *Hortus Artium Medievalium* 26: 45-59.
- Roberts, M. 1989. *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Salvestrini, A.M.S. 2019. Sull'estetica medievale dopo Eco. Un percorso storiografico. *Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience* 14: 1-22, visto il 10 Novembre 2025, <https://doi.org/10.13130/2240-9599/12070>
- Samaretz, N. (in corso di pubblicazione), From Shard to Powder: Aesthetics and Technique of Glass Inlaid Cloisonné (5th-9th Centuries), in M. Okáčová, A. Virdis (eds), *Jeweled Materiality across the Long Late Antiquity. Texts and Objects in the Latin West (4th-9th Centuries)*. Turnhout: Brepols.
- Speer A. 2012. Aesthetics, in J. Marenbon (ed), *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*: 661-684. Oxford: Oxford University Press.
- Tatarkiewicz, W. 1970. *Medieval Aesthetics, History of Aesthetics*, vol. 2, ed. by C. Barrett. Warsaw: Polish Scientific Publishers.
- Tatarkiewicz, W. 1980. *History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*. L'Aja: Nijhoff.
- Trümpler, S., S. Wolf, C. Kessler and J. Goll 2012. Potential and Challenges of Interdisciplinary Research on Historical Window Glass, Stained Glass and Reverse Glass Paintings, in W. Meulebroeck, K. Nys, D. Vanclooster and H. Thienpont (eds), *Integrated Approaches to the Study of Historical Glass* (Proceedings SPIE, 8422), visto il 4 Novembre 2025, <<https://www.spiedigitallibrary.org/conference-proceedings-of-spie/8422/1/Potential-and-challenges-of-interdisciplinary-research-on-historical-window-glass/10.1117/12.978231.full>>.
- Vaghi, F., M. Verità and S. Zecchin 2004. Silver Stain on Medieval Window Glass Excavated in the Venetian Lagoon. *Journal of Glass Studies* 46: 105-108.
- Viridis, A. 2023. *Colors in Medieval Art. Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100-1250)*. Roma/Brno: Viella/Masaryk University Press.
- Viridis, A. 2024a. Umbruch und Aufbruch in der spätantiken Ästhetik". *Zeitschrift für archäologische Aufklärung* 1/2: 179-199.
- Viridis, A. 2024b. Il progetto di ricerca 'Fragmented Images'. Alle origini dell'arte della vetrata in Europa occidentale (V-IX secolo). *Abside. Rivista di storia dell'arte* 6: 337-361.
- Viridis, A. 2024c. Minor Arts becoming Major: the Classical in Dialogue with the Non-Classical at the Origins of the Art of Stained Glass. *Codex Aquilarensis* 40: 35-38.
- Viridis, A. 2025. At the Origins of the Art of Stained Glass in Western Europe (5th - 9th centuries). *Folia Historiae Artium*, Seria nowa 23: 7-20.
- Viridis, A. (in corso di pubblicazione). A New Aesthetic Principle: Fragmentation Between Late Antiquity and the Early Middle Ages, in M. Okáčová, A. Viridis (eds), *Jeweled Materiality across the Long Late Antiquity. Texts and Objects in the Latin West (4th-9th Centuries)*. Turnhout: Brepols.
- Wagner, M. 2024. *Das Fenster in der römischen Architektur*. Leiden: Sidestonepress.
- Wahlen, P. 2009. À propos d'un verre peint trouvé à Alésia, in S. Berry, F. Perrot and C. Sapin (eds), *Vitrail verre et archéologie*: 63-64. Paris: CTHS.
- Weidmann, M. 1982. *Kulturgeschichte der Merowingerzeit nach den Werken Gregors von Tours*, Teil II. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums.
- Wolf, S., C.M. Kessler, W.B. Stern and Y. Gerber 2005. The composition and manufacture of early medieval coloured window glass from Sion (Valais, Switzerland). A roman glass making tradition or innovative craftsmanship?, *Archaeometry* 47/2: 361-380.

# ‘Cromatosfera’ bizantina: il ruolo del colore tra architettura e scultura

Silvia Pedone

Accademia Nazionale dei Lincei

## Abstract

L'articolo presenta i risultati di una ricerca avviata diversi anni fa, unitamente ad alcune nuove piste di studio sul tema del colore a Bisanzio, con particolare riguardo allo studio della policromia nella scultura architettonica. Per quanto il fenomeno del colore sia dato oggi largamente per scontato, non ha conosciuto, almeno per l'ambito bizantino, una trattazione ampia ed esaustiva che tenesse conto sia del numero consistente di testimonianze, diacronicamente attestate per tutto il millennio bizantino, sia delle numerose varianti tecniche. Alcuni risultati della ricerca presentata sono confluiti nel volume *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina* (Pedone 2022).

Tuttavia la ‘sfera cromatica’ bizantina abbraccia aspetti sociali più ampi che lasciano comprendere quanto il colore abbia toccato ambiti diversi della vita culturale di Bisanzio. Si tenta pertanto di inquadrare lo ‘sfaccettato’ problema del colore cercando di rintracciare uno specifico fenomeno di ‘gusto’ orientato alla sperimentazione di nuove forme e soluzioni artistiche. Nei casi presi in esame si valuteranno gli effetti decorativi nell’uso del colore, che contribuiscono di fatto al superamento delle classiche distinzioni tra scultura e pittura – tanto da suggerire di dover riconsiderare le specifiche professionalità artigianali all’interno dei singoli cantieri. Il tema viene trattato tenendo conto di una complessità di aspetti che rispondono da un lato a esigenze di ordine pratico, ma dall’altra sono pure vincolati da scelte di ordine funzionale e quindi condizionati anche da preferenze di carattere culturale. La differenza, e spesso la concorrenza, tra gusto del colore ‘naturale’ e gusto del colore ‘dipinto’ producono effetti variabili e contestualmente sensibili, che si possono scalare su una gamma compresa tra polarità contrastanti. Più che i valori assoluti contano i rapporti dinamici tra dimensioni diverse, ed è qui che il colore può assolvere quella funzione ‘connettiva’ e unificante, attraverso generi e forme diverse.

The article presents the results of research begun several years ago, together with some new lines of inquiry on the topic of colour in Byzantium, with particular regard to the study of polychromy in architectural sculpture. Although the phenomenon of colour is widely taken for granted today, it has not been the subject of a comprehensive and exhaustive study, at least in the Byzantine context, that takes into account both the substantial number of examples, attested diachronically throughout the Byzantine Millennium, and the numerous technical variations. Some of the results of this research have been included in the volume *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina* (Pedone 2022).

However, the Byzantine ‘colour sphere’ encompasses broader social aspects that reveal how colour influenced various areas of cultural life in Byzantium. We therefore attempt to frame the ‘multifaceted’ issue of colour by tracing a specific phenomenon of ‘taste’ oriented towards experimentation with new artistic forms and solutions. In the cases examined, we will evaluate the decorative effects of the use of colour, which contribute to overcoming the classic distinctions between sculpture and painting – to the extent that we should reconsider the specific craftsmanship required within individual workshops. The topic is addressed taking into account a complexity of aspects that respond, on the one hand, to practical needs, but on the other hand are also constrained by functional choices and therefore also influenced by cultural preferences. The difference, and often the competition, between the taste for ‘natural’ colour and the taste for ‘painted’ colour produces variable and contextually sensitive effects, which can be scaled on a range between contrasting polarities. More than absolute values, it is the dynamic relationships between different dimensions that count, and it is here that colour can fulfil its ‘connective’ and unifying function, across different genres and forms.

**Key words:** colore, bisanzio, spazio cromatico, percezione, scultura architettonica, policromia

byzantine color; chromatic space; color perception; architectural sculpture; polichromy

La ‘cromatosfera’ che, certo non poco arditamente, ho menzionato nel titolo del presente saggio non è da intendersi, chiariamolo subito, come la ‘sfera dei colori’ concepita a suo tempo, nel 1810, dal pittore tedesco Philipp Otto Runge (1777-1810) (Runge 1810), e allude piuttosto alla dimensione pervasiva, ubiquitaria, totalizzante, appunto, che il colore riveste nella cultura di ogni civiltà – a parte, forse, quelle piccole, remote e sfortunate comunità di alcune isole della Micronesia affette da acromatopsia ereditaria, di cui ha trattato Oliver Sacks in un saggio brillante e memorabile: *L'isola dei senza colore* (Sacks 1996), che pur vivendo immerse in un modo cromaticamente lussureggiante non ne possono godere. E ho parlato di cultura perché il colore che ci interessa qui non è unicamente un fatto fisico, chimico o naturale, né esclusivamente tecnico e artigianale, ma è anche, in un senso assai più comprensivo, ‘*Menschenwerk*’, non solo perché l’uomo stesso è appunto creatore di colori (o

almeno di nuove miscele), ma pure, e forse soprattutto, perché investe il mondo cromatico nel quale abita di valori che sono insieme espressivi, comunicativi, simbolici, perfino metafisici. Ed è proprio questo immersivo *continuum* cromatico, naturale e artificiale, che costituisce l'oggetto di quella che possiamo allora chiamare una cultura del colore, che è tanto più difficile da ricostruire storicamente, in specie da un punto di vista documentario e testuale, perché l'esperienza cromatica è sempre linguisticamente sfuggente, e non di rado lo è anche percettivamente. Di tali difficoltà, peraltro, già la cultura antica, greca e poi bizantina, era ben consapevole. E se il mare 'color del vino' evocato poeticamente da Omero ha dato non pochi grattacapi ai filologi dell'Ottocento (Gladstone 1858, III: 457-499; vd. anche Pedone 2022: 31-40) – che precorrendo Sacks speculavano sui possibili difetti cromatici dei greci antichi – Aristotele si preoccupava più analiticamente di osservare il colore delle onde, che non è sempre 'lo stesso quando ci si avvicina o ci si allontana' (*Del senso e dei sensibili*, 3, 439b3-7), sicché anche il colore del mare talvolta 'tende al purpureo' (Ps.-Arist. *Col* 2). E molto prima di Chevreul (1839) il filosofo si meravigliava di come sia 'incredibile quanto appaiono differenti i colori quando si sovrappongono (come il porpora su lane bianche o nere) o in diverse condizioni di luce; perciò i ricamatori affermano di sbagliare spesso i colori quando lavorano vicino a un lume, prendendone alcuni in luogo di altri' (Ps.-Arist. *Meteo* 3, 4, 20-25). Insomma, la sfera dei colori è sempre un mondo cangiante, instabile, variabile, 'multiforme', come l'ingegno di Ulisse, per tornare ancora a Omero, e dunque, per quanto sfuggente, pur sempre un valore, e una risorsa, un valore tipicamente umano. Non sarà per caso che nella cultura bizantina, erede di quella greca, proprio il tema della *poikilia* ha un rilievo così pronunciato (Grand-Clément 2013; LeVen 2013; Grand-Clément 2015; Pedone 2022: 89-92). Un tema che appunto pervade interamente la sfera dell'esperienza e stabilisce nessi e analogie inattese tra fenomeni altrimenti del tutto difforni. Vediamo allora, qualche esempio per entrare più concretamente nel merito del nostro discorso.

Nel *De Thematibus* (*Περὶ τῶν Θεμάτων*), tradizionalmente attribuito a Costantino VII Porfirogenito,<sup>1</sup> a proposito del Tema di Lykandos, si racconta che in occasione di una visita dell'imperatore Giustiniano, il prefetto (*prooikos*) del luogo volle omaggiare il sovrano con un dono 'mirabile e memorabile' e gli offrì per questo ben dieci greggi di pecore, ognuno composto di ben

mille capi, e ognuno distinto dal diverso colore del vello delle pecore: nero, bianco, grigio, mazzato, rosso, fulvo, biondo, bruno, porpora e oro. È difficile immaginare come sarebbe potuto apparire un simile improbabile e variopinto coacervo, ma il racconto, ancorché iperbolico, è sicuramente indicativo della dignità e dell'importanza che la *poikilia* del colore, persino applicata a una materia come questa, doveva aver assunto nella cultura bizantina, se appunto poteva degnamente qualificare un dono destinato a un imperatore ed essere ricordata nel dettaglio da un altro imperatore.

Del resto, nella cultura bizantina non mancano riferimenti ai colori, connotati di volta in volta di segno positivo o negativo, a seconda delle finalità delle fonti che ne trasmettono la testimonianza.

Quello che appare certo è che, conformemente alle tradizioni precedenti, anche Bisanzio professa una cultura del colore, poco esplorata fino ad oggi, che abbraccia l'intera sfera sociale, politica e religiosa. Il colore in certo senso organizza i diversi aspetti della vita bizantina: da quella privata a quella pubblica. Solo per citare un caso ben noto: le corporazioni o fazioni che si affrontavano nel Circo di Costantinopoli (i *tāgmata dēmon*) erano quattro, chiamate con il colore delle vesti e dei finimenti: Verdi, Rossi, Azzurri e Bianchi, a cui corrispondeva anche un diverso orientamento politico (Cameron 1976: 24-44; Vespignani 2001: 17-34). La rivalità principale era fra i Verdi (detti 'i contribuenti', appartenenti alla borghesia cittadina) e gli Azzurri (chiamati anche 'i miserabili', a cui aderiva la parte più povera e rurale della popolazione). In secondo piano restavano le fazioni dei Bianchi e dei Rossi.

Il caso delle fazioni del Circo è emblematico nella misura in cui al colore sono attribuiti valori sociali di un certo tipo, che possono aver indirettamente agito anche su scelte visive particolari. Nonostante i molti "indizi", che la 'sfera cromatica' o cromatosfera bizantina sia ancora da delineare mi è apparso chiaro in occasione della pubblicazione, nel 2022, del volume dedicato alla scultura policroma bizantina (Pedone 2022) – suggerendo in tal senso ulteriori possibili sviluppi della ricerca (Pedone and Andreuccetti 2025). Temi in parte ripresi nello studio in corso dedicato alla scultura lignea bizantina.<sup>2</sup>

Ma per tornare al tema che qui ci interessa, vorrei rimarcare ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, il ruolo chiave del colore nella definizione della *facies* estetica dello spazio architettonico e plastico bizantino (Figure 1, 2); la sua funzione di integrazione visiva tra materiali e forme diversi e insieme di articolazione ottica delle strutture; la sua efficacia percettiva e

<sup>1</sup> *De Thematibus* (ed. Pertusi), XII, 34: 76: «μυριάδα προβάτων ταῖς χροαῖς διαλλάττουσαν, χίλια πρόβατα μέλανα, καὶ ἕτερα λευκότεριχα χίλια, καὶ ἕτερα σποδοειδῆ χίλια, καὶ ἕτερα ῥαντὰ τὸν αὐτὸν ἀριθμὸν διασώζοντα καὶ ἕτερα πυρράς ἔχοντα τὰς ὄψεις χίλια, καὶ ἕτερα φαῖά ὡσαύτως, καὶ ἕτερα ξανθὰς ἔχοντα τὰς τρίχας, τὴν αὐτὴν ποσότητα φέροντα, καὶ ἕτερα περκνὰ τῆς αὐτῆς ὄντα ἰσότητος, καὶ ἕτερα φοινικότεριχα χίλια, καὶ ἕτερα χρυσοῖζοντα, ἔχοντα τοὺς μαλλοὺς οἰονεῖ πινυότεριχα, ὅποιον φημίζουσι τὸ χρυσοῦν δέρας ἐκεῖνο τὸ περιβόητον Ἑλλήνες». Vedi anche Pedone 2022: 307-309.

<sup>2</sup> Su questo tema vedi Pedone c.s.





Figura 1. Istanbul, Fethiye Camii, Parekklesion della Chiesa della Theotokos Pammakaristos (foto S. Pedone).

‘affettiva’ sulla sensibilità dello spettatore coinvolto. Tematiche affrontate in miei studi passati (Pedone 2012; 2016; 2022; 2024; Pedone and Andreuccetti 2025), ma che vale la pena riprendere e ampliare in questo contesto specifico. Ciò che infatti è emerso dalla ricerca – inizialmente accolta con scetticismo, dettato il più delle volte dalla difficile verificabilità della consistenza originaria dei pigmenti colorati – è la vasta attestazione di tracce cromatiche su partizioni architettoniche e scultoree per lo più ignorate dalla critica in cui il colore svolge il ruolo principale se ricostruito nella

sua originaria integrità. Inoltre, i casi classificati che abbracciano un arco temporale molto ampio e si ritrovano in un altrettanto vasta mappatura geografica. Sembra pertanto paradossale che tale fenomeno sia sfuggito o sia stato sottovalutato dagli osservatori e dagli studiosi delle generazioni passate, se non per una comprensibile mancanza di interesse.<sup>3</sup> Ma ciò non

<sup>3</sup> La policromia in scultura, soprattutto di età medievale ha avuto vicende alterne e anche ove presente è stata per lo più ignorata o indagata in maniera sospetta. Molto è stato fatto grazie alle indagini





Figura 2. Lalibela (Etiopia), Chiesa di Bet Maryam, Decoro scolpito e dipinto.



Figura 3. Istanbul, Santa Sofia, Capitello del naos (foto S. Pedone).





Figura 4a-b. Istanbul, Santa Sofia, particolare del decoro dei capitelli in opera nella Santa Sofia con tracce di policromia sul fondo (foto S. Pedone).

implica che tali aspetti non siano reali e non possano essere colti unitariamente in una prospettiva storico-critica coerente.

Nell'ultima decina d'anni gli studi sull'uso e sul significato del colore nell'ambito della storiografia artistica hanno conosciuto un notevole impulso, in particolare per quel che concerne gli aspetti storico-contestuali legati alla definizione di specifiche culture visive, storicamente o geograficamente determinate.

---

diagnostiche sui reperti musealizzati e poi, in casi specifici, su opere monumentali soprattutto in Europa (Cometa 1999: 299-325).

Ricerche di diverso indirizzo, ma più o meno sensibili alle istanze della *New Art History* o variamente riconducibili nell'alveo della più recente corrente dei *Visual Studies*, hanno fatto luce sui modi assai variabili in cui una certa tradizione figurativa adotta e utilizza uno specifico vocabolario cromatico, in ragione delle pressioni linguistico-concettuali, teoriche, ideologiche, socio-politiche e finanche materiali e ambientali che forgiavano un contesto storico particolare (vd. Pedone 2022). Dai ben noti lavori di John Gage (1993), di ampio respiro e impegno metodologico, alle ricerche di Michel Pastoureau (1989; 1990a; 1990b; 1999; 2002; 2004; 2008), dedicate soprattutto alla cultura medioevale nelle sue





Figura 5. Istanbul, Fenari Isa Camii, particolare della cornice con croci e racemo dorati (foto S. Pedone).

varie espressioni artistiche, agli studi di Elisabeth James (1996), concentrati in particolare sull'arte bizantina, la letteratura specialistica ha insistito principalmente sui fenomeni di discontinuità, per così dire, sulle differenze e sulle idiosincrasie che distinguono e separano i contesti storico-culturali. Con esiti talvolta addirittura, e certo involontariamente, paradossali: come quando si invocano le testimonianze visive del passato per farci *vedere* direttamente, e inevitabilmente, con i nostri occhi quanto epoche e culture diverse abbiano diversamente percepito persino oggetti così apparentemente immediati come i colori. Ciò non toglie, tuttavia, che queste indagini contribuiscano ad approfondire la nostra comprensione dei processi attraverso i quali si forma un certo *habitus* percettivo, guidato da aspettative, preferenze, propensioni, abilità e attitudini storicamente variabili, un 'gusto' – in senso eminentemente visivo – che lascia testimonianze eloquenti non solo nei capolavori dei grandi maestri, ma anche, e talvolta persino più riconoscibilmente, nei più modesti prodotti di una *metis* artigiana diffusa, di un saper fare meccanico, ancorché tecnicamente sorvegliato. Su questa strada si possono ottenere, credo, risultati significativi, e penso, per esempio, al lavoro di Paul Hills (1999) dedicato al contesto veneziano, che non rinuncia all'esame di materiali assai diversi.

Quando si parla di colore in ambito bizantino si è per lo più propensi a sottolinearne i significati simbolico-religiosi, facendo leva sulla valenza con cui il motivo del

colore compare nelle *ekphrasis* degli autori greci, dove spesso il termine è adottato come sinonimo di luce e dove viene interpretato, non senza una dichiarata retorica, come l'espressione massima della bellezza e della multiforme presenza di Dio. Questo modo di riferirsi alla manifestazione fisica della luce-colore ha finito per costituire, nell'analisi storico-artistica moderna, uno tra gli elementi stilistici peculiari delle creazioni artistiche bizantine, al servizio di un ideale estetico principalmente religioso. Manca invece, ancora oggi, un approccio che possa riflettere tematicamente sulla ricercatezza degli effetti ottico-visivi che l'uso del colore e dell'ornamento testimonia in maniera diretta attraverso la produzione artistica bizantina, che non ha mai rinunciato, in ogni sua manifestazione, né all'uno né all'altro fattore.

Le sottigliezze degli effetti percettivi di certi accostamenti cromatici dovevano essere ben note anche agli artefici bizantini, che, in realtà, sembrano perseguirne un'applicazione almeno empiricamente sistematica. Lo stesso Gregorio di Nissa, *De deitate adversus Evagrium* (IX, 331-341) suggerisce come non sfuggisse all'osservatore dell'epoca la ricercata valenza ottica dell'uso del colore se afferma: 'Vedi l'amabile aspetto del tetto sopra le nostre teste, dove l'oro è stato finemente scolpito? Quest'oro è eccezionale in ciò che è completamente esposto alla nostra vista, con molte facce in azzurro. Che cos'è, dunque, questo azzurro che l'artigiano ha incorporato? Mi sembra che l'oro sia più





Figura 6. Trebisonda, Capitello del naos (foto S. Pedone).

splendente quando viene bilanciato con altri colori. Così, se l'azzurro si combina con l'oro, il suo bellissimo fulgore ne è rafforzato'.

Alle parole di Gregorio di Nissa rispondono perfettamente le tracce di colore azzurro ancora visibili nella scultura architettonica della Santa Sofia giustiniana (Figure 3, 4): grandi porzioni dei marmi scolpiti a giorno del rivestimento naos e le trine dei grandi capitelli, dei sottarchi e delle incorniciature del primo e secondo ordine hanno ben visibili l'uso del pigmento blu sulla superficie di fondo, mentre le parti in rilievo, come sappiamo sempre dalle fonti, erano dorati (2022; 2024): il risultato visivo dell'accostamento cromatico oro-azzurro, per le parole dello stesso Gregorio, ne veniva 'rafforzato'. Tale abbinamento 'oro-azzurro' sembra avere larga fortuna a Bisanzio, ed è attestato sia nei capitelli nel decoro del San Polieucto a Costantinopoli (Harrison 1986; 1989; Pedone 2022;

163-165), di pochi anni precedente la Santa Sofia, sia in edifici cronologicamente successivi.

Un felice successo cromatico attestato in tutto il millennio bizantino: per portarvi qualche esempio vorrei citare le cornici architettoniche emerse durante gli scavi del naos del monastero di Satyros a Küçükyağı (Pedone 2019), datate al IX secolo e sulle quali è stato possibile rintracciare del pigmento blu intenso o nelle cornici marcapiano scolpite e ancora in opera nella chiesa bizantina di Costantino Lips (oggi Fenari Isa Camii) (Macridy *et al.* 1964: 249-315) (Figura 5) con evidenti tracce di doratura delle piccole croci intervallate da un elemento vegetale; o i capitelli del parekklesion della Pammakaristos e quelli che dividono il nartece dal parekklesion della chiesa di Chora, per citare solo con alcuni casi Costantinopolitani e ancora i singolari capitelli nel naos della Santa Sofia di Tebisonda (Millet 1895: 428; Eastmond 2004) (Figura 6).



Figura 7. Hosios Loukas, Katholikon, particolare dell'epistilio del templon (foto S. Pedone).

A tale accordo cromatico poteva aggiungersi anche il rosso (e più raramente il verde), dando vita a quella che possiamo indicare come 'triade cromatica' tipica dell'epoca medievale. Tra gli esempi di ambito greco più significativi vi sono quelli del complesso monastico di Hosios Loukas nella Focide: sia i capitelli dell'edificio di X secolo della chiesa della Panagia sia le parti scolpite del *templon* presentano vivide tracce di policromia, come pure nell'epistilio con motivi vegetali e zoomorfi del vicino Katholikon, datato all'XI secolo, ove i tre colori del blu, rosso e verde (a cui probabilmente si abbinava l'oro) enfatizzano alcuni elementi plastici del decoro (Figura 7).

A livello architettonico, l'uso di tecniche scultoree che impiegano il colore suggerisce da un lato la precisa volontà di fusione dei piani o di distinzione in registri specifici, come avviene ad esempio nelle cornici marcapiano ad incrostazione di mastici.<sup>4</sup>

Il mastice colorato doveva riempire tutti gli spazi *en réserve* rendendo percepibile la decorazione anche a una distanza considerevole, grazie al netto contrasto tra lo sfondo scuro e il disegno che ne emerge. Gli artigiani bizantini, eredi delle tecniche scenografiche classiche della *skiagraphia*, sembrano perfettamente consapevoli del fatto che 'nel caso in cui l'occhio veda nel medesimo tempo due colori continui, essi appariranno il più dissimile possibile, sia nella composizione ottica, che nell'altezza delle loro tonalità', per citare le ricerche sperimentali di Chevreul (1839). Il rivelatore di discontinuità del nostro occhio tende infatti ad esagerare e ad accentuare le differenze. La cornice viene immediatamente percepita anche all'interno di un edificio riccamente decorato come questo, proprio grazie alla sua nitida qualità bidimensionale e al forte contrasto cromatico. Il motivo, incluso tra un'aggettante modanatura inferiore e una fusarola superiore, è un'elaborazione del diffuso fregio a palmette diritte e riverse, in cui, persa completamente la componente naturalistica a vantaggio della geometrica simmetria di ogni singolo elemento, si produce un effetto ritmico tutto giocato sulla ripetizione degli elementi. La distribuzione del

<sup>4</sup> Particolarmente significativi i casi di Hosios Loukas e Dafnì in Grecia: Pedone 2006.





Figura 8. Santorini, Chiesa della Panaghia Episkopi, dettaglio dell'epistilio del *templon* con mastici colorati (foto S. Pedone).

motivo, nella sua alternanza verso il basso e verso l'alto, segue uno schema che rispetta la simmetria delle parti architettoniche. Si tratta di un principio che disciplina anche i diversi settori della cornice che si snoda lungo tutto il perimetro del *katholikon* di Dafni (Pedone 2006; Pedone 2022: 187-195). In questo caso – anche se risulta più difficile seguire l'intero svolgimento, per via delle lacune e della mancanza in alcuni punti del mastice di riempimento – la *varietas* dei disegni decorativi alterna motivi pseudo-cufici nel *bema* e alla base dell'abside, racemi d'acanto nelle trombe angolari, ed infine un fregio con fogliette entro orbicoli lungo i bracci della croce. Si può allora parlare di un'applicazione empirica della legge percettiva del 'fondo e della figura' dove la nitida opposizione cromatica fa sì che si determini contemporaneamente una più chiara comprensione del disegno, ma anche una più dinamica e 'mobile' inversione ottica tra disegno e sfondo e viceversa: un accorgimento che facilita il risalto visivo di un altrimenti 'invisibile' elemento architettonico.

Tale principio è perseguito con sistematicità anche nelle soluzioni adottate ad esempio nell'arredo liturgico degli edifici bizantini: intendo riferirmi, ad

esempio, al *templon* della Panagia Episkopi di Santorini (Pedone 2022: 195-199), fondata dall'imperatore Alessio I Comneno (1081-1118) (Figura 8) o i numerosi altri esempi qui proposti (Figure 9, 10). L'alternanza cromatica contribuisce a ritmare la sequenza degli ornati e a far meglio spiccare la linea del disegno, anche a dispetto delle condizioni di illuminazione dell'interno degli edifici sacri. L'illuminazione artificiale degli edifici sacri permetteva, grazie all'uso dell'oro e di paste vitree o a finiture metalliche, di amplificare la brillantezza soffusa degli interni (cfr. Iovanovici, Sullivan 2026).

Il gusto per le sperimentazioni bidimensionali, realizzate con la tecnica ad incrostazione, trova esempi nella capitale dell'impero bizantino, per citare il caso più noto la cornice del *parekklesion* della chiesa della Theotokos Pammakaristos (Pedone 2022: 55-56, 180-183) (Fethiye Camii) (Figura 11). La cornice ad incrostazione corre sopra le arcate del *naos* lungo tutto il perimetro dell'edificio a croce greca, con la precisa funzione di separazione del rivestimento marmoreo da quello musivo. Il motivo decorativo, assai raffinato, è realizzato utilizzando la tricromia grigio-azzurro, rosso e bianco: i primi due colori per il fondo ed il terzo per le





Figura 9. Atene, Piccola Metropoli, porta di accesso del narthex, particolare dell'incorniciatura marmorea scolpita con policromia (foto S. Pedone).

sagome del disegno in rilievo. Il metodo *skiagrafico* della tecnica ad incrostazione e la propensione a moltiplicare e complicare gli effetti visivi basati su fenomeni di opposizione cromatica, contrasto simultaneo e costanza dei colori ci aiuta forse a capire meglio la ricchezza della gamma di esperienze e di impressioni visive che la decorazione bizantina mirava a suscitare nello spettatore, una ricchezza di esperienze nella quale non c'è in fondo contraddizione né frattura tra lo spettacolo di un'arte che domina e si serve delle leggi di natura e un'arte dominata e asservita alle leggi di Dio. Tuttavia un aspetto meno indagato è la fisionomia specifica degli artefici (o gli artisti) bizantini che realizzarono le

sculture dipinte o che misero in pratica le tecniche del 'colore scolpito', se così possiamo definirle. Un ostacolo dovuto non tanto all'assenza di informazioni relative alle professioni attive nel cantiere bizantino – sebbene esse siano il più delle volte generiche e poco esaustive – ma piuttosto a un'interpretazione non sempre univoca o forse troppo inclusiva dei termini e delle espressioni linguistiche che qualificano tali mestieri.

Verrebbe da chiederci se gli aspetti cromatici di un edificio venivano fissati a priori, erano competenza del committente? Del capo-mastro? quando lo scultore considerava finita la sua opera: nel momento in cui



Figura 10. Esempi di frammenti scultorei pertinenti all'arredo liturgico di edifici bizantini. Nell'ordine (a partire dall'alto a sinistra): frammento champlevé proveniente da Arta; lastra frammentaria champlevé dal Chersonese; frammento di epistilio conservato ad Afyon; lastra champlevé da Cipro; particolare dell'arcosolio di Murano; Lastra con la Thotoks, Venezia; pilastro marmoreo con decoro cloisonné conservato a Sofia.

concludeva il lavoro di scalpello? O solo quando venivano aggiunti anche i mastici e le policromie, verosimilmente nelle fasi finali del cantiere? Questo naturalmente porta con sé anche la questione dei luoghi di lavorazione del marmo, la messa in opera e gli aspetti del cantiere polifunzionale, ove maestranze diverse agiscono di concerto e dove i confini tra le discipline sono meno rigide di quelle che verranno fissate dalla modernità. Ad esempio, le tecniche polimateriche necessariamente prevedevano fasi diverse, come pure dipendevano dalla disponibilità di materie prime come pigmenti colorati, vetro, cera, allume, resine, luoghi di cottura delle misture ecc. A rigore di logica, mi sembra possibile ipotizzare che certi passaggi tecnici avvenissero all'interno dello stesso cantiere dove gli scultori potevano disporre anche di una certa quantità di materiali condivisi con i pittori, gli stuccatori, gli artigiani del vetro, i carpentieri, e così via. L'immagine è quella di un grande ingranaggio in cui più elementi si muovevano simultaneamente, anche se non sempre in perfetta sincronia. Certamente, come i dati archeologici hanno accertato, i blocchi venivano sgrossati direttamente nella cava prima di essere spediti nelle botteghe di lavorazione, dove avveniva una prima rifinitura della parte decorativa. Modalità

esecutive che se da un lato restano in parte invariate nel tempo, dall'altra rivelano pure differenze in ordine all'originalità delle scelte. In questo senso, il campo della scultura di epoca mediobizantina offre uno spettro più ampio di casi in cui l'apporto del singolo lapicida emerge nello scarto evidente tra vincolo normativo e libertà creativa. La sperimentazione e la commistione di tecniche, come l'ispirazione a classi di oggetti sempre diversi, sembrano essere state perseguite costantemente, lasciando emergere dall'esercizio anonimo della pratica la fisionomia di una più precisa identità artistica.

A differenza dei contesti occidentali, dove pure indirettamente viene documentata la figura del 'pittore-policromatore' di marmi,<sup>5</sup> a Bisanzio non abbiamo né un'evidenza materiale che dimostri l'impiego di due distinte professionalità che operavano sullo stesso oggetto, né disponiamo di una documentazione (ricettari, iscrizioni o manuali a uso degli artisti) che comprovi la separazione delle mansioni tra lo

<sup>5</sup> Billi 2010; Pedone 2022: 327. In epoca post-bizantina è possibile rintracciare numerosi casi in cui gli artisti pittori lavoravano come policromatori e doratori, insieme allo scultore o intagliatore.





Figura 11. Istanbul, Fethiye Camii, Parekklesion della Chiesa della Theotokos Pammakaristos, particolare della cornice *champlevé* con mastici colorati (foto S. Pedone).

scultore vero e proprio e il pittore decoratore. Del resto, lo sviluppo di determinati procedimenti tecnici non poteva essere esclusiva competenza di una sola categoria. Il ruolo della scultura non era certo secondario nell'economia progettuale degli spazi sacri e profani degli edifici bizantini, e dunque tanto lo scultore quanto il pittore dovevano pur sempre tener conto del carattere polimorfo delle tecniche e degli effetti che in fondo miravano insieme a produrre.

## Bibliografia

- Billi, E. 2010. Rivestire la pietra con la pittura: materiali, tecniche, brevi note sulle maestranze, in A. C. Quintavalle (ed.) *Medioevo: le officine, Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 22-27 settembre 2009*: 427-433. Milano: Electa.
- Cameron A. 1976. *Circus Factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium*. Oxford: Clarendon Press.
- Chevreur, M. E. 1839. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Cometa, M. 1999. L'architettura italiana tra policromia e storicismo, in M. Tatti (ed.) *In Italia e Italie: immagini tra Rivoluzione e Restaurazione, Atti del Convegno di Studi, Roma, 7-9 novembre 1996*: 299-325. Roma: Bulzoni.
- Eastmond, A. 2004. *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*. Aldershot - Burlington : Ashgate.
- Gage, J. 1993. *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. London: Thames and Hudson.
- Gladstone, W. E. 1858. Homer's perception and use of colour, in Gladstone, W. E. *Studies on Homer and the Homeric Age*, III: 457-499. Oxford : Oxford University Press.
- Grand-Clément A. 2013. *Poikilia*. Pour une anthropologie de la bigarrure en Grèce ancienne, in P. Payen and E. Scheid-Tissinier (eds) *Anthropologie de l'Antiquité. Anciens objets, nouvelles approches*: 239-262. Turnhout : Brepols.
- Grand-Clément, A. 2015. *Poikilia*, in P. Destrée and P. Murray (eds) *A Companion to Ancient Aesthetics*: 406-421. London: Blackwell.
- Harrison R. M. 1986. *Excavations at Saraçhane in Istanbul, I, The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones, and Molluscs*, Princeton: Princeton University Press and Dumbarton Oaks Research Library and Collection.



- Harrison R. M. 1989. *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace Church in Istanbul*, University of Texas Press: Austin.
- Hills, P. 1999. *Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*. Milano: Rizzoli.
- Ivanovici, V. and Sullivan A.I.,(eds.) 2026. *Artificial Light in Medieval Churches*, Brill 2026 (East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450-1450, Vol. 98).
- James, L. 1996. *Light and Colour in Byzantine Art*. Oxford: Clarendon Press.
- LeVen, P. A. 2013. The Colours of Sound: Poikilia and Its Aesthetic Context. *Greek and Roman Musical Studies* 1: 229-242.
- Macridy et al. 1964. Th. Macridy, A. H. S Megaw, C. Mango, E. J. W. Hawkins, The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul. *Dumbarton Oaks Papers* 18: 249-315.
- Millet, G. 1895. Les monastères et les églises de Trébizonde. *Bulletin de correspondance hellénique* 19 : 419-459.
- Pastoureau, M. 1989. *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris 1989.
- Pastoureau, M. 1990a. La couleur et l'historien, in *Pigments et colorants de l'antiquité et du Moyen Âge. Teinture, Peinture, Enluminure Études historiques et physico-chimiques* : 21-40. Paris : CNRS Éditions.
- Pastoureau, M. 1990b. Une histoire des couleur est-elle possible?. *Ethnologie française* N.S. 20, 4: 368-377.
- Pastoureau, M. 2002. *Bleu. Histoire d'un couleur*, Paris: Éditions du Seuil.
- Pastoureau, M. 2004. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris (tr. it. *Medioevo simbolico*. Roma - Bari: Laterza 2007).
- Pastoureau, M. 2008. *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris : Éditions du Seuil.
- Pedone, S. 2006. La scultura à champlévé negli edifici medio-bizantini: gli esempi di Hosios Loukas e di Dafni. *RolSA* 5: 17-49.
- Pedone, S. 2012. Il colore scolpito. Raffinatezze cromatiche nella scultura a incrostazione del Medioevo Mediterraneo, in *Sapienza Bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma* (Sapienza Università di Roma, 10 ottobre 2008), a cura di A. Acconcia Longo, G. Cavallo, A. Guiglia, A. Iacobini (Milion, 8), Roma: Campisano, pp. 179-199.
- Pedone, S. 2016. Bisanzio (ri)colorata: tecniche, effetti e problemi aperti, in P.A. Andreuccetti and D. Bindani (eds) *Il Colore nel Medioevo. Arte, Simbolo, Tecnica. Tra materiali costruttivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea. Studi in memoria di Romano Silva. Atti delle Giornate di Studi, Lucca, 24-26 ottobre 2013* (Collana di studi sul colore, 5): 87-101. Lucca: Istituto Storico Lucchese.
- Pedone, S. 2019. The Sculptures from Küçükyalı (Istanbul) and Their Archeological Context. *Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, ser. II, 19: 377-389.
- Pedone, S. 2022. *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina*, Roma: Bardi editore.
- Pedone, S. 2024. Sculpture and Color in Byzantium: Tradition and Novelties, in E. Neri (ed.) *Polychroma. The Meaning of Colors in Roman Sculptures*: 120-139. Milano: Silvana Editoriale.
- Pedone, S. c.s. La scultura lignea bizantina. Canone e bellezza, forma e colore, in Beauty and Proportion: Exploring Sacred Spaces in the Mediterranean and beyond, 300-1000, in *International symposium in memory of Prof. Hjalmar Torp (1924-2023) on the 100th anniversary of his birth*, in corso di stampa.
- Pedone, S. and P. Andreuccetti 2025. Colored Medieval Sculpture: Blue, Red and Gold between East and West, in S. Zink and F. Grosser (eds) *Colour & Space. Interfaces of Ancient Architecture and Sculpture. Proceedings of the 10th International Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture, Remote Conference, 10th - 13th December 2024* (Tagungen und Kongresse, 4): 263-279. Berlin: Deutsches Archäologisches Institut.
- Pertusi, A. 1952. *Costantino Porfirogenito. De thematibus: introduzione, testo critico, commento*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Runge, F. O. 1810. *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischung der Farben zueinander, und ihrer vollständigen Affinität, mit angehängtem Versuch einer Ableitung der armonie in den Zusammenstellungen der Farben*. Hamburg: bey Friedrich Perthes (tr. it. Flaim, C. 2008. *La sfera dei colori e altri scritti sui colori e sull'arte*. Milano: Abscondita).
- Sacks, O. 1996. *The Island of the Colorblind*. New York: A.A. Knopf (tr. it. 1997: *L'isola dei senza colore*, Milano: Adelphi).
- Vespignani, G. 2001. *Ippodromo. Il circo di Costantinopoli Nuova Roma dalla realtà alla storiografia*. Spoleto: CISAM.

# Il colore di bacini ceramici e mattonelle per uso architettonico tra Mediterraneo e Asia centrale: alcune riflessioni

Elisa Pruno

Università degli Studi di Firenze

## Abstract

L'articolo intende esplorare le motivazioni che hanno portato all'utilizzo di bacini ceramici e mattonelle come elementi decorativi nell'architettura tra l'XI e il XIV secolo, mettendo a confronto le tradizioni del mondo mediterraneo e dell'Asia centrale. I bacini ceramici, originariamente concepiti per funzioni d'uso quotidiano, vennero frequentemente (re)impiegati come decorazione parietale, mentre le mattonelle furono prodotte espressamente per l'abbellimento architettonico. L'analisi diacronica proposta mira a evidenziare le scelte cromatiche e tecniche adottate nelle diverse aree geografiche considerate, soffermandosi sulle possibili connessioni tra produzione, commercio e committenza. Attraverso un confronto tra materiali, contesti e tecnologie impiegate, si cercherà di comprendere le dinamiche che hanno favorito la diffusione e l'evoluzione di queste soluzioni decorative, contribuendo a una riflessione più ampia sulle interazioni tra Occidente e Oriente in epoca medievale. In particolare, l'analisi si concentrerà sull'uso del colore, elemento chiave nella resa estetica di questi manufatti (che dovevano, ad esempio, essere visibili da una certa distanza). L'impiego di smalti e vetrine policrome nei bacini ceramici e nelle mattonelle architettoniche rifletteva non solo innovazioni tecniche, ma anche scambi culturali e influssi artistici tra le diverse aree coinvolte. L'intervento proporrà un confronto tra esempi emblematici, analizzando specifici contesti archeologici e architettonici, al fine di ricostruire un quadro più articolato delle dinamiche di produzione, diffusione e ricezione di questi manufatti. Verranno inoltre esplorati i possibili legami tra committenza, maestranze e scelte stilistiche, contribuendo a una maggiore comprensione del ruolo del colore nell'architettura medievale tra Mediterraneo e Asia centrale.

Comparing the traditions of the Mediterranean world and Central Asia, the paper explores the reason to use ceramic basins and tiles as *décor* of the building between the 11th and 14th centuries. Ceramic basins, originally conceived for everyday functions, were frequently (re)used as wall decoration, while tiles were produced expressly for architectural embellishment. The proposed diachronic analysis aims to highlight the chromatic and technical features adopted in the considered geographical areas. Focusing on the possible connections between production, trade and patronage, we compare materials, contexts, and technologies used to understand the dynamics that favored the diffusion and evolution of these decorative solutions. This contributes to a broader reflection on the interactions between West and East in the Middle Ages. In particular, the

analysis will focus on the use of color, a key element in the aesthetic rendering of these artifacts (which had, for example, to be visible from a certain distance). The use of enamels and polychrome display cases in ceramic basins and architectural tiles reflected not only technical innovations, but also cultural exchanges and artistic influences between the different areas involved. The paper proposes a comparison between significant case studies, analyzing specific archaeological and architectural contexts, in order to reconstruct a more complex picture of the dynamics of production, diffusion, and reception of these artifacts. The possible connections between patrons, craftsmen, and stylistic choices will also be explored, contributing to a greater understanding of the role of color in medieval architecture between the Mediterranean and Central Asia.

**Key words:** Ceramica architettonica, Mattonelle invetriate, Bacini ceramici, Policromia, Mediterraneo – Asia centrale

Architectural ceramics, Glazed tiles, Ceramic basins, Polychromy Mediterranean–Central Asia

## Introduzione

Questo studio indaga il processo attraverso cui la ceramica, materiale d'uso quotidiano, si trasforma tra l'XI e il XIV secolo in elemento architettonico decorativo e comunicativo. Tale passaggio — dal contenitore domestico alla superficie edilizia — rappresenta una metamorfosi assai significativa nel linguaggio materiale medievale. L'analisi intende indagare come le qualità fisiche della ceramica, la sua lucentezza e il suo colore, abbiano favorito il superamento della funzione pratica per acquisire un valore visivo e simbolico.

Nel contesto euro-asiatico medievale, la ceramica architettonica costituisce un campo privilegiato per osservare la convergenza tra tecnica, percezione e significato: attraverso il processo tecnico — dalla manipolazione delle argille alla vetrificazione delle superfici — la materia acquista forma visiva e diventa linguaggio (Lemonnier 1992; Roux 2019). Il periodo compreso tra l'XI e il XIV secolo coincide con una fase di intensa mobilità tecnica e commerciale nel bacino del Mediterraneo e in Asia Minore. Nel Mediterraneo occidentale, centri portuali come Pisa, Amalfi e Palermo mostrano esempi di reimpiego di bacini

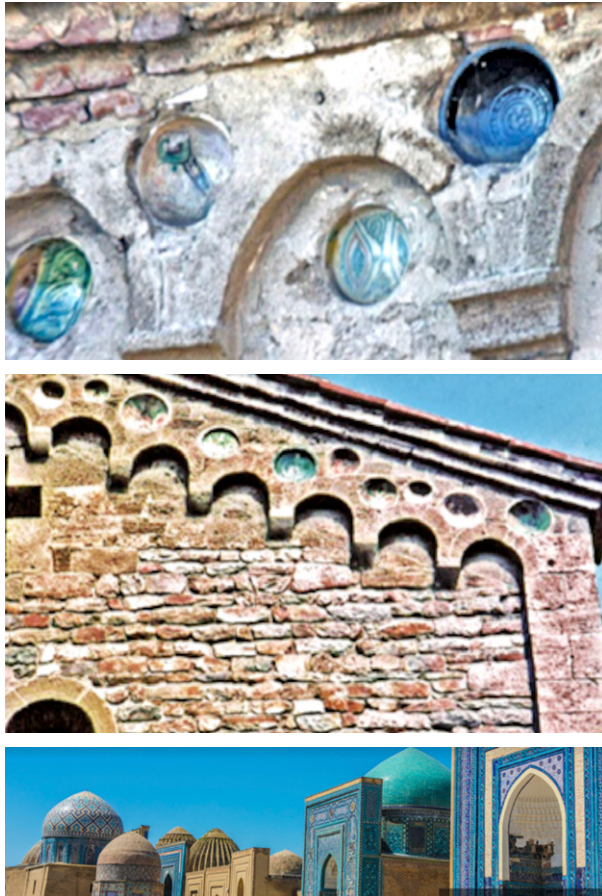


Figura 1. Esempi di decorazione ceramica architettonica a Pisa e Samarcanda.

invetriati islamici nelle facciate di edifici, per la più parte religiosi, un fenomeno ampiamente documentato e connesso alla circolazione di merci e saperi artigianali (Gelichi 1998; Tongiorgi 1990). Nel mondo islamico orientale, la ceramica smaltata e invetriata si integra invece come rivestimento concepito appositamente per l'architettura monumentale (Watson 2004; Mason 2004; Porter 1995 e 2012). Queste due direttrici — il “riuso” in Occidente e la produzione intenzionale in Oriente — rivelano strategie differenti ma convergenti nella valorizzazione del colore e della luce come strumenti di visibilità architettonica e identità culturale (Flood 2009; Ettinghausen 1974).

L'articolo pertanto si muove attorno a due interrogativi fondamentali.

1. Perché la ceramica diventa linguaggio decorativo e identitario?

Il passaggio dall'uso come oggetto da mensa, seppur di lusso, alla facciata è interpretato come un processo di pubblicizzazione della materia: la ceramica, esposta alla vista collettiva, diventa segno di appartenenza, di rete

commerciale e di prestigio (Knappett 2011; van Oyen 2016). La sua lucentezza e la sua durabilità la rendono un mezzo di comunicazione visiva, capace di esprimere valori sociali attraverso la tecnica.

2. In che modo il colore traduce questa trasformazione?

Il colore, inteso come proprietà fisica e simbolica, può agire come vettore di significato. Esso riflette la luce, modula la percezione e costruisce un ordine visivo che trasforma la ceramica in linguaggio architettonico. Gli studi archeometrici su pigmenti, opacizzanti e lustri metallici mostrano che la resa cromatica non è un effetto casuale, ma il risultato di scelte tecniche consapevoli (Pradell *et al.* 2008; Matin 2019; Molera *et al.* 2001). La manipolazione della luce attraverso smalti e invetriature è dunque da intendersi come strategia deliberata di visibilità architettonica e simbolica (Freestone 2023).

L'indagine messa in atto per provare ad affrontare queste due domande si fonda su una metodologia integrata che coniuga tre livelli interpretativi:

1. la chaîne opératoire, per ricostruire le sequenze tecniche e le logiche produttive che trasformano la materia in superficie visibile (Leroi-Gourhan 1964; Lemonnier 1992; Roux 2019 e per una discussione del concetto di chaîne opératoire in archeologia Djindjian 2024);
2. la material agency, per analizzare la capacità della ceramica di agire come attante nello spazio, influenzando percezione e relazioni sociali (Knappett 2011; van Oyen 2016);
3. i color studies, che permettono di esaminare le proprietà ottiche e materiali del colore come principio costruttivo dell'architettura (Pradell *et al.* 2008; Matin 2019; Freestone 2023).

L'obiettivo non è descrivere forme o tipologie, ma provare a riconnettere tecnica, percezione e significato, per ipotizzare il ruolo della ceramica medievale come medium visivo attivo, in cui la materia costruisce senso attraverso la luce, il colore e la tecnica.

### Contesto storiografico e quadro teorico

La decorazione architettonica in ceramica tra XI e XIV secolo si inserisce in un quadro storiografico complesso, al crocevia tra archeologia, storia dell'arte, storia dell'architettura, archeologia della produzione e ceramologia. Comprendere l'uso (reimpiego?) di bacini ceramici o la produzione di mattonelle invetriate significa affrontare non solo questioni tecniche, ma processi di ridefinizione semantica della materia.





Figura 2. L'uso dei bacini ceramici a Pisa  
e esempi di ceramica d'uso (fine X-XI  
secolo).



Figura 3. L'uso dei bacini ceramici a Pisa e esempi di ceramica d'uso (seconda metà XI -XII secolo).

Nel contesto occidentale, l'utilizzo di manufatti ceramici d'uso come elementi decorativi di facciata — il caso emblematico di Pisa è per l'Italia uno dei più noti e indagati da più tempo — può rientrare, in un certo modo, nel fenomeno più ampio degli spolia, ma in un significato specifico di riuso di materiali e oggetti che, anziché essere impiegati nella loro originale funzione, sono adoperati in modo diverso (per questo aspetto nel settore della ceramica Vannini, Pruno 2015). Gli studi di Kinney (2006, 2019) e Brilliant & Kinney (2011) indicano nel reimpiego medievale non un atto puramente economico o pragmatico, ma un'operazione di re-significazione, in cui il valore del frammento risiedeva nella sua capacità di evocare un altrove materiale e culturale. Nel caso dei bacini ceramici inseriti nelle chiese pisane, ad esempio, è possibile che tale altrove sia rappresentato dal Mediterraneo islamico: le invetriature verdi e brune nordafricane o i lustri ispano-moreschi funzionano come segni di prestigio, di apertura commerciale e di contatto culturale. La letteratura specifica (Berti, Giorgi 2010, AA.VV. (a cura di) 2020, Mathews 2014; Gelichi 1998) mostra come, nel contesto pisano, l'inclusione di manufatti importati costituisca un vero “gesto visivo”, attraverso il quale la committenza proiettava anche l'identità della città mercantile sulla superficie sacra. Questa rilettura del reimpiego come atto visivo sposta l'attenzione dal semplice riuso alla dimensione performativa della materia: l'oggetto mantiene la sua integrità materiale ma cambia statuto semantico, diventando immagine di sé in un nuovo contesto. Nel mondo islamico, e in particolare nei territori selgiuchidi e iranici (ad esempio Konya, Kāshān, Rey), la ceramica architettonica non è esito di reimpiego, ma prodotto concepito fin dall'origine per l'edificio. Le officine selgiuchidi, ad esempio, svilupparono, tra XII e XIII secolo, sistemi complessi di rivestimento ceramico: mattonelle smaltate monocrome o policrome, a volte con lustri metallici, destinate a cupole, mihrab e portali monumentali (Porter 1995; Öztürk *et al.* 2022). In questi casi la ceramica opera come materia architettonica in senso pieno, coordinata con il disegno strutturale e, probabilmente, in relazione alla teologia della luce islamica. L'interazione tra superfici invetriate e luce naturale genera effetti di profondità e di riflessione che sostituiscono la figurazione con un'estetica di pura luminosità (Blair & Bloom 2003). A differenza dell'Occidente, dove la ceramica decorativa è eccezione inserita in contesto lapideo, qui essa diventa principio costruttivo e semantico dell'architettura, che appare, in molti di questi contesti, realizzata in mattoni crudi o, cotti, quindi piuttosto monocromatica. Negli ultimi decenni, la storiografia ha ampliato il concetto di spolia, integrandolo con riflessioni sulle material agency e sulla percezione visiva. Se per Kinney e Brilliant usare spolia è un atto di appropriazione culturale, altri studi (van Oyen 2016; Knappett 2011) ne sottolineano la





Figura 4. L'uso architettonico di vasi ceramici a Dvin (XI -XII secolo).

dimensione relazionale: la materia reimpiegata non è inerte, ma contribuisce attivamente alla costruzione di significato. Il progetto *Immured Vessels* (Creta, 2018-2023), dedicato allo studio archeologico dei bacini inglobati in edifici bizantini, ha ulteriormente confermato come il reimpiego ceramico implichi un insieme di decisioni tecniche, estetiche e sociali. Le ricerche hanno mostrato che le modalità di inserimento — profondità, inclinazione, posizione rispetto alla luce — rispondono a criteri ottici precisi e non casuali (Spatharakis *et al.* 2022).

Questa linea di studi spinge a concepire l'impiego di un oggetto in modo difforme a ciò per cui era stato prodotto come atto politico della materia: la traslazione di un oggetto da un contesto d'uso privato a uno pubblico e monumentale trasforma la sua funzione in segno di autorità, memoria o devozione. La riflessione storiografica sul reimpiego ceramico prova ad evidenziare come ogni traslazione materiale implichi una ridefinizione del senso visivo e simbolico dell'oggetto. In termini antropologici, il reimpiego non è soltanto una pratica di economia o di disponibilità di risorse, ma un atto visivo (Mathews 2014; Kinney 2006): un gesto che produce nuova visibilità, trasformando la ceramica da utensile domestico a segno architettonico. L'oggetto, una volta incorporato nella parete, cessa di

rimandare alla sua funzione originaria per diventare superficie luminosa, parte di un linguaggio pubblico che articola memoria, devozione e identità collettiva. Parallelamente, tale trasformazione ha una valenza politica nel senso materiale del termine. Come sottolineano van Oyen (2016) e Knappett (2011), la materia non è un semplice veicolo di significato, ma un agente dotato di capacità relazionale: la sua permanenza e la sua visibilità costituiscono strumenti di potere e di legittimazione. Il riuso di un oggetto "straniero" o "antico" — come nel caso dei bacini islamici in contesto cristiano — agisce come appropriazione simbolica di un altrove culturale, integrato nella costruzione di una nuova identità visiva. In questo senso, il reimpiego può essere interpretato come atto politico della materia: un'operazione in cui la superficie ceramica diventa il luogo materiale in cui si inscrivono le gerarchie dello sguardo e le relazioni di scambio e dominazione che definiscono il Mediterraneo medievale. Questa prospettiva, che coniuga storia delle tecniche, archeologia della produzione e teoria della materialità, consente di superare la tradizionale dicotomia tra funzione e ornamento. Il bacino inglobato, la mattonella smaltata o il frammento di ceramica murato non sono semplici residui decorativi, ma dispositivi di visibilità, attraverso cui l'architettura medievale costruisce la propria dimensione simbolica e comunitaria. Il



passaggio successivo — l'analisi dei casi di Pisa e Dvin — permetterà di ragionare su come tali dinamiche si articolino in contesti culturali e tecnici differenti, uniti (almeno nella lettura a posteriori!) da una stessa logica materiale della luce.

### **Casi-studio: Pisa e Dvin**

La scelta di Pisa e Dvin come poli di osservazione nasce da motivazioni sia storiografiche sia metodologiche. Pisa rappresenta il punto di partenza imprescindibile per lo studio dei bacini ceramici medievali. A partire dagli studi fondamentali di Berti e Tongiorgi nel 1981, l'uso dei bacini nelle facciate di edifici è stato descritto, catalogato e discusso in modo sistematico, diventando un paradigma interpretativo per la comprensione del rapporto tra funzione, decoro e significato. Le analisi successive hanno contribuito ad ampliare il quadro, collocando i bacini pisani nel contesto mediterraneo degli scambi commerciali tra Occidente e mondo islamico (Gaelici 1998, Mathews 2014, AA.VV. (a cura di) 2020). Pisa, dunque, costituisce un caso canonico, che permette di osservare il passaggio da oggetto d'uso a elemento architettonico visibile e identitario.

Diversa ma complementare è la posizione di Dvin, antica capitale armena, situata in un'area strategica di transito tra Anatolia, Iran e Caucaso. Nonostante la sua importanza storica e archeologica, Dvin è rimasta a lungo marginale nella letteratura internazionale, poiché gran parte delle pubblicazioni degli scavi — condotti a partire dagli anni Cinquanta — è apparsa in lingua armena o russa. L'unica sintesi accessibile in ambito occidentale resta quella di Kalantarian (Dvin, capitale de l'Arménie médiévale, Erevan 1996). Dal 2021, tuttavia, il sito è oggetto di una nuova fase di indagini nell'ambito della Missione archeologica armena-italiana diretta dalla Cattedra di Archeologia medievale dell'Università di Firenze, di cui l'autrice fa parte. In questo contesto, lo studio della ceramica — in particolare delle produzioni invetriate, tra cui i lustri e le fritware — costituisce uno dei focus principali, con attenzione specifica al loro ruolo architettonico e decorativo. Un ulteriore punto di osservazione è rappresentato dal sito di Tiknuni, situato a pochi chilometri da Dvin, frequentato dal XIII secolo. Le indagini archeologiche hanno documentato la presenza di mattonelle invetriate, spesso in fritware, impiegate come rivestimento architettonico. Questa scelta tecnica e formale evidenzia una continuità con le tradizioni islamiche e centro-asiatiche, nelle quali la ceramica smaltata assume una funzione strutturale e visiva nell'ornamentazione architettonica. Tiknuni si inserisce così pienamente nel quadro delle “tradizioni asiatiche del colore architettonico”, in cui la manipolazione controllata della luce attraverso smalti e vetrine diviene principio estetico e simbolico. Nel suo insieme, l'area caucasica con i casi di Dvin e Tiknuni

offre dunque una prospettiva preziosa per comprendere come le tecniche di invetriatura e smaltatura si diffondano lungo le rotte euroasiatiche, traducendo la materia ceramica in linguaggio architettonico e consolidando un vocabolario visivo condiviso fondato su luce, colore e superficie.

La scelta di questi casi risponde dunque a un duplice criterio: da un lato, Pisa come modello storiografico consolidato e laboratorio interpretativo di lungo corso; dall'altro, Dvin come sito inedito e ancora in corso di analisi, capace di ampliare la prospettiva verso il Caucaso e di arricchire il quadro euroasiatico delle pratiche decorative in ceramica. Il confronto tra i due consente di esplorare in modo concreto le modalità con cui, in contesti diversi, la materia ceramica diviene strumento di visibilità architettonica e segno di identità culturale.

### ***Pisa: re-impiego e visibilità mediterranea***

Il caso di Pisa costituisce uno dei più noti e studiati esempi di re-impiego ceramico in ambito architettonico medievale. Questo contributo non intende proporre una nuova sintesi né una revisione complessiva degli studi già editi dagli anni Ottanta del Novecento, ma piuttosto riconsiderare il fenomeno alla luce delle sue implicazioni tecniche e percettive. Ricerche archeologiche e archivistiche hanno documentato un gran numero di bacini ceramici sulle facciate di edifici pisani tra XI e XIII secolo, fra cui San Pietro in Vincoli, San Sisto, San Piero a Grado, San Matteo (Berti e Tongiorgi 1981, 15–27). Le analisi tipologiche hanno messo in evidenza la prevalenza di ceramiche invetriate islamiche importate, in particolare di produzione maghrebina e siculo-africana, accanto a manufatti locali realizzati in imitazione dei modelli orientali (Gelichi 1998, 201–210). Le cromie predominanti — verde, turchese e manganese — delineano una tavolozza mediterranea condivisa, in cui il contrasto tra l'impasto chiaro e la brillantezza della vetrina genera un effetto visivo di marcata evidenza. Tale uso architettonico dei bacini ceramici precede di alcuni decenni lo sviluppo di una produzione smaltata locale: fino alla metà del XIII secolo, la ceramica d'uso comune pisana è infatti costituita da stoviglie acrome. Solo a partire dalla seconda metà del XIII secolo si registra una svolta cruciale, con l'avvio della produzione di maiolica arcaica. Le prime forme attestate sono boccali da mescita, seguite da catini e bacini, segnando il passaggio da una ceramica funzionale a una ceramica decorata e lucente. Questo cambiamento riflette una duplice trasformazione: da un lato, l'introduzione di tecniche di invetriatura, smaltatura e pigmentazione nei laboratori locali; dall'altro, un mutamento del gusto e delle pratiche di consumo, che si orientano verso la valorizzazione cromatica e visiva dell'oggetto.

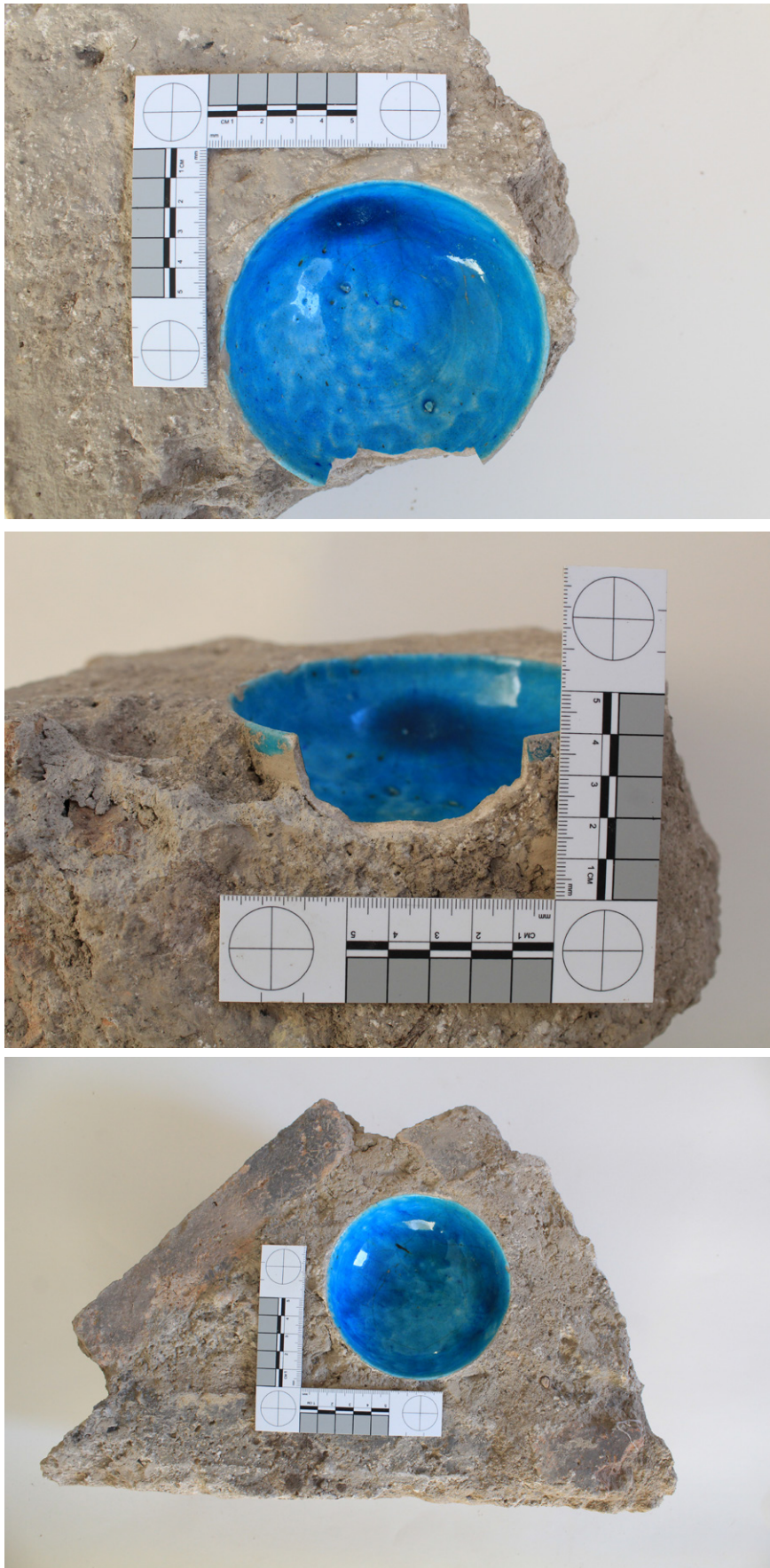


Figura 5. Particolare delle ciotole in fritware utilizzate come decorazione architettonica a Dvin (XI-XIII secolo).

La questione dei canali di trasmissione tecnologica rimane aperta. Le ipotesi più accreditate collegano la nascita della maiolica arcaica pisana alla lunga esposizione della città a modelli islamici importati — attraverso i bacini decorativi montati sulle facciate — e successivamente alla presenza di tali oggetti nei contesti d'uso. In questa prospettiva, l'esperienza visiva e materiale dei bacini islamici avrebbe costituito un laboratorio di trasferimento tecnologico e percettivo, favorendo l'apprendimento di tecniche di invetriatura e la loro reinterpretazione in chiave locale. Il fenomeno trova riscontro concreto nell'impiego, dalla fine del XIII e nel XIV secolo, di bacini in maiolica arcaica come elementi architettonici, ad esempio nella chiesa di San Martino, dove il reimpiego si rinnova in chiave "autarchica", traducendo in materiale pisano una pratica originariamente importata.

Dal punto di vista ottico e percettivo, la resa visiva dei bacini è fortemente influenzata dall'orientamento architettonico e dalle condizioni di illuminazione. In generale, prescindendo dall'orientamento, la luminanza delle superfici ceramiche invetriate risulta senz'altro superiore a quella della pietra circostante, come verificabile anche in osservazioni dirette, indicando una funzione visiva intenzionale di segnalazione nel paesaggio urbano e portuale. Come osserva Mathews (2014), tale contrasto non è puramente decorativo, ma parte di una strategia percettiva e comunicativa che contribuisce a definire l'identità visiva della città medievale. Sul piano simbolico, il reimpiego pisano non può essere interpretato nei termini di una semplice economia del riuso, ma come un atto comunicativo e politico nel senso più ampio del termine. In questa prospettiva, l'attenzione non si concentra tanto sulle modalità di acquisizione dei manufatti, quanto sulla loro collocazione in facciata e sull'intenzionalità — per quanto solo ipotizzabile — di attribuire alla materia una funzione significativa. Si potrebbe parlare di un processo di ri-significazione della materia: l'oggetto, estratto dal proprio contesto islamico d'origine e ricollocato in uno spazio diverso, non soltanto muta funzione, ma assume nuovi valori semantici, diventando emblema visivo di scambio, appropriazione e prestigio. In questa chiave, la ceramica architettonica pisana si configura come un dispositivo di visibilità mediterranea, in cui tecnica, luce e colore convergono nel costruire un linguaggio materiale capace di esprimere identità urbana e apertura culturale.

In sintesi, il caso pisano mostra come il reimpiego di ceramiche importate e la successiva nascita di una produzione locale invetriata abbiano trasformato la ceramica da oggetto funzionale a medium architettonico e culturale, capace di generare nuovi significati visivi e sociali. L'esperienza di Pisa, maturata nel dialogo costante tra appropriazione materiale e innovazione

tecnica, rappresenta così il punto di partenza per osservare in prospettiva comparata altri modelli di relazione tra ceramica e architettura.

### *Dvin: luce, colore e identità del costruire*

Il caso di Dvin, antica capitale armena posta in posizione strategica lungo le direttrici che collegano Anatolia, Iran e Caucaso, costituisce un osservatorio privilegiato per analizzare le dinamiche di lunga durata di una città situata a un crocevia di culture, tecniche e scambi commerciali del Medioevo. Per la continuità di occupazione e per la ricchezza dei suoi contesti ceramici, Dvin rappresenta anche un punto di riferimento essenziale per comprendere i processi di diffusione, appropriazione e rielaborazione delle pratiche decorative in ceramica in ambito caucasico e transiranico. Gli scavi condotti nel sito a partire dagli anni Cinquanta sono stati sintetizzati da Aram Kalantaryan (1996), che ha delineato la sequenza insediativa e la complessa stratigrafia urbana del sito. Le ricerche sono state riavviate dalla Missione archeologica armena-italiana, attiva dal 2021 sotto la direzione della Cattedra di Archeologia medievale dell'Università di Firenze, i cui risultati preliminari sono stati presentati sino ad ora nei report pubblicati sulla rivista online Armeniaca.

Limitatamente al tema trattato in questo articolo, si farà riferimento alla presenza, nel cosiddetto edificio nuovo, di un insieme coerente di ciotole in fritware turchese, databili all'età selgiuchide (XII-XIII secolo), inserite nei paramenti interni assieme a un piatto di maggiori dimensioni, anch'esso in fritware e decorato in blu cobalto. Questi manufatti, attribuibili a produzioni iraniche di alta qualità (cfr. Mason 2004), non sembrano derivare da una manifattura locale: sebbene nel sito siano attestate fornaci per la produzione di ceramiche invetriate, non si conoscono evidenze di ceramiche a impasto siliceo. Si tratta dunque di materiali di importazione, acquisiti e messi in opera secondo una scelta intenzionale, all'interno di un contesto tecnico e simbolico comune al mondo iranico e caucasico. L'aspetto più significativo di questo insieme risiede nel fatto che la disposizione e la collocazione in ambienti interni indicano una volontà di controllo della visibilità, dell'incidenza luminosa e del valore simbolico del colore. Parallelamente, gli strati abitativi e di scarico del sito hanno restituito una ricca presenza di ceramiche invetriate monocrome e policrome d'uso domestico, testimonianza della diffusione delle tecniche vetrose anche nella sfera quotidiana. La compresenza di contesti d'uso e applicazioni architettoniche colloca Dvin all'interno di un circuito tecnico condiviso con l'Iran e l'Asia centrale, in cui la fritware si configura come materiale d'élite, espressione di conoscenza tecnologica e di contatto commerciale, mentre la



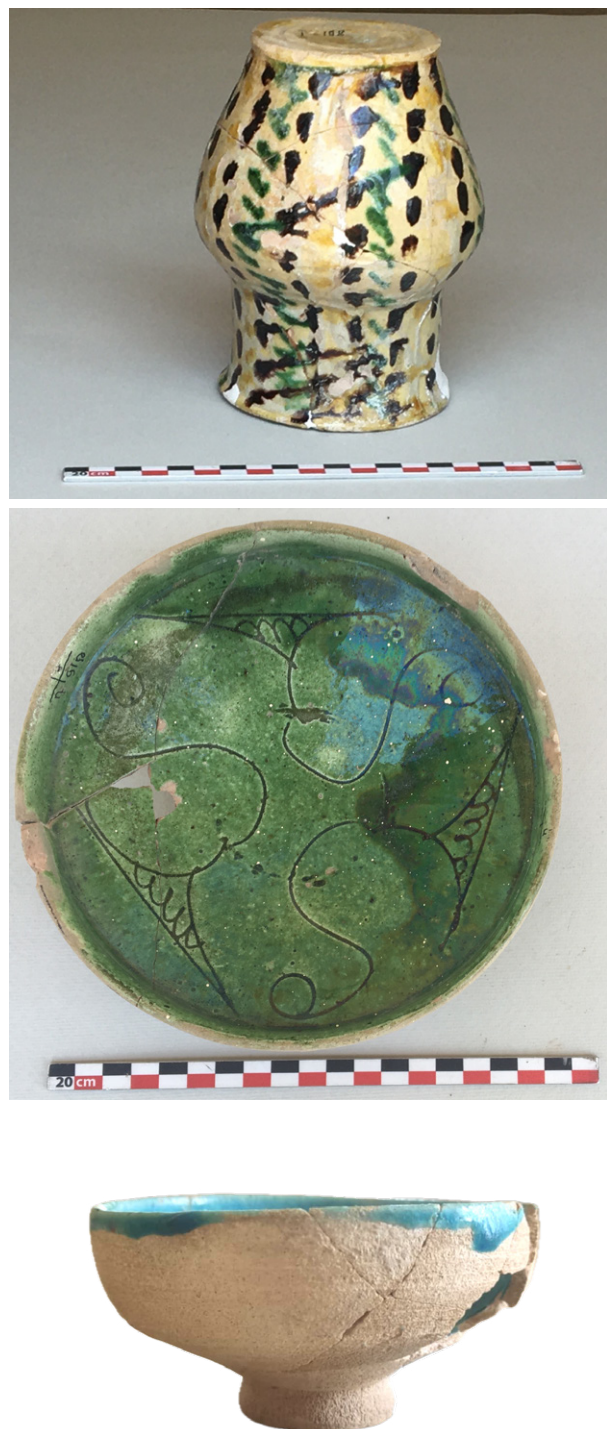


Figura 6. Esempi di ceramica da contesti a Dvin (dal IX al XII secolo).

ceramica invetriata a base argillosa rappresenta una produzione più comune e ampiamente diffusa.

Un elemento di continuità con questo orizzonte è offerto dal vicino sito fortificato di Tiknuni, databile al XIII secolo, probabilmente successivo alla penetrazione

mongola (Petrosyan *et al.* c.s.). Gli scavi, seppur limitati, hanno restituito frammenti di mattonelle invetriate e fritware, testimonianza di un uso architettonico della ceramica analogo a quello attestato in ambito iranico e centroasiatico. A oggi non è possibile stabilire con certezza se tali rivestimenti fossero destinati a spazi interni, esterni o a entrambi: l'assenza di dati stratigrafici conclusivi impedisce di definirne con precisione la collocazione originaria. Tuttavia, per analogia con le tradizioni costruttive del mondo asiatico — come attestano numerosi esempi di epoca timuride e post-timuride in Uzbekistan, Iran e Anatolia — si può ipotizzare un impiego duale, tanto per superfici interne quanto per facciate esterne, coerente con una concezione unitaria della decorazione architettonica come strumento di visibilità e di prestigio.

Questa incertezza tipologica, lungi dall'essere un limite, apre piuttosto la possibilità di una lettura comparativa di carattere ipotetico, utile per mettere in relazione differenti modalità di uso della ceramica architettonica. Nei casi pisani, i bacini ceramici risultano sempre collocati all'esterno, come dichiarazione visiva pubblica e segno di identità urbana. A Dvin, invece, le ciotole in fritware attualmente documentate provengono da ambienti interni, dove la luce controllata contribuisce a valorizzare le qualità ottiche e simboliche del materiale. Nel caso di Tiknuni, infine, l'assenza di dati certi non consente di determinare con certezza se le mattonelle invetriate fossero destinate a spazi interni, esterni o a entrambi; tuttavia, per analogia con le tradizioni asiatiche, in cui la decorazione ceramica si estende con continuità tra interno ed esterno, si può ragionevolmente ipotizzare una funzione ibrida. In questa prospettiva, il Caucaso medievale appare come un ambito di sperimentazione e mediazione, dove pratiche tecniche, sensibilità visive e modelli simbolici provenienti da Mediterraneo e Asia si intrecciano, dando forma a un linguaggio architettonico trans-culturale.

In questa prospettiva, Dvin non appare come un semplice terminale di importazione, ma come un nodo attivo di circolazione, selezione e appropriazione culturale. La ceramica — probabilmente impiegata nelle architetture per la sua lucentezza e per la forza cromatica dei turchesi e dei blu cobalto — si configura come segno visivo di prestigio e di appartenenza, un mezzo attraverso cui la materia comunica valori e identità. Il suo impiego all'interno dell'architettura, non più come oggetto d'uso ma come superficie visiva e luminosa, riflette una concezione condivisa della materia come veicolo di luce e significato: una logica tecnica e percettiva che si può ipotizzare unisse il Caucaso, l'Iran e il Mediterraneo medievale in una medesima cultura della visibilità.

***Dalla materia alla luce: il colore come dispositivo tecnico e percettivo***

Il colore può essere inteso come il punto d'incontro — e di possibile interazione — tra tecnica, percezione e teologia visiva nel Medioevo. Nelle ceramiche invetriate e smaltate, la materia sembra essere plasmata non soltanto per assolvere una funzione di rivestimento, ma per modulare la luce, regolarne l'incidenza e l'effetto percettivo. È plausibile ipotizzare che la decoratività non derivi unicamente da esigenze ornamentali, ma da un controllo empirico della luminosità, consapevolmente perseguito attraverso la scelta dei materiali, dei pigmenti e delle tecniche di cottura. Tale ipotesi suggerisce che le botteghe medievali — pur senza una formalizzazione teorica — possedessero una conoscenza sperimentale della luce, maturata nell'osservazione diretta dei processi di fusione e rifrazione. In questa prospettiva, il colore non è più soltanto qualità sensibile, ma strumento tecnico e cognitivo: un linguaggio attraverso il quale la materia stessa partecipa alla costruzione del visibile. La chimica del fuoco e la fenomenologia dello sguardo si incontrano così in una pratica condivisa, dove la fabbricazione diviene, al tempo stesso, un atto di conoscenza e di percezione.

Le ricerche archeometriche più recenti (Pradell *et al.* 2008; Matin 2019; Freestone 2023) hanno chiarito come le qualità ottiche delle ceramiche medievali derivino da un equilibrio preciso tra composizione, microstruttura e trattamento della superficie. Gli opacizzanti a base di ossido di stagno ( $\text{SnO}_2$ ) diffondono la luce incidente, generando bianchi ad alta riflettanza e accentuando la saturazione dei pigmenti sovrapposti. I cromofori metallici — cobalto, rame, manganese — modulano la lunghezza d'onda riflessa, producendo gamme cromatiche che spaziano dal turchese al blu profondo. I lustri metallici, infine, ottenuti con riduzioni controllate di rame e argento, creano una riflessione speculare che conferisce alla superficie una brillantezza quasi metallica. Queste scelte tecniche non rispondono solo a criteri estetici: esse mirano a governare la luce, trasformando la ceramica in una superficie attiva, capace di interagire con l'ambiente visivo.

A titolo esemplificativo, alcuni contesti storici consentono di ipotizzare strategie di controllo ottico e cromatico coerenti con i dati archeometrici finora noti. Gli studi già ampiamente citati di Berti e Tongiorgi hanno documentato la presenza di ceramiche islamiche importate — tunisine, ispano-moresche e nordafricane — caratterizzate da vetrine piombiche e da coloranti a rame ( $\text{Cu}^{2+}$ ) e cobalto ( $\text{Co}^{2+}$ ). Analisi successive e confronti con campioni da Qayrawān e Susa (Mathews 2014) confermano impieghi coerenti di ossido di cobalto per i blu, di rame per i verdi, e di

$\text{SnO}_2$  come opacizzante, soprattutto nelle produzioni post-fatimidi. La combinazione Co-Cu-Sn, ampiamente attestata nella letteratura archeometrica (Freestone 2023; Pradell 2008), caratterizza ceramiche di alta qualità, destinate a circolazioni commerciali ampie. Da un punto di vista ottico, la riflettanza dei vetri piombici (0,65–0,80 in media) supera nettamente quella delle pietre calcaree locali (0,35–0,45), creando un contrasto visivo elevato, percepibile anche a distanza. In questa prospettiva, l'uso dei bacini nelle facciate pisane può essere interpretato come un dispositivo di visibilità urbana e marittima, in linea con quanto suggerito da Mathews (2014): una forma di display mediterraneo, dove la luce e il colore traducono in immagine la dimensione mercantile e cosmopolita della città. Dati comparabili emergono dagli studi sulle piastrelle architettoniche selgiuchidi di Konya, Kubadabad, Beyşehir e Kayseri (Öztürk *et al.* 2022; Matin 2019). Le analisi archeometriche rivelano vetrine alcaline o alcalino-piombiche, con elevate concentrazioni di rame ( $\text{Cu}^{2+}$ ) responsabili delle tonalità turchesi, quantità moderate di stagno ( $\text{SnO}_2$ ) utilizzato come opacizzante, e in alcuni casi tracce di lustri metallici a base di argento e rame nei rivestimenti architettonici. Le microanalisi evidenziano una produzione altamente standardizzata: moduli geometrici regolari, pigmenti applicati su superfici accuratamente preparate e spessori controllati, a garanzia di uniformità cromatica e coerenza ottica. Come osservano Porter (1995) e Blair (1995), il colore turchese-blu non risponde a un semplice gusto ornamentale, ma traduce un'intenzionalità ottica e simbolica: le superfici invetriate sono concepite per interagire con la luce radente, mantenendo leggibilità visiva e valore semantico a distanza, specialmente su cupole e portali. Studi sulla microstruttura e sulla riflessione dei lustri metallici (Pradell *et al.* 2008; Sciau 2012) chiariscono inoltre come la brillantezza percepita dipenda dalla disposizione dei cristalli metallici, che potenziano la specularità in condizioni di illuminazione diretta o radente. Pertanto i dati archeometrici e le considerazioni ottiche convergono nell'indicare una gestione consapevole della luce come componente integrante del linguaggio ceramico. Le combinazioni chimiche (Co-Cu-Sn), i pattern geometrici e le scelte di collocazione architettonica suggeriscono una logica percettiva e comunicativa atta a trasformare la superficie ceramica in un medium visivo attivo, capace di tradurre la luce in segno culturale e identitario.

Nel pensiero medievale la luce non è soltanto un fenomeno fisico, ma un principio conoscitivo e simbolico. Le teorie della visione formulate da Ibn al-Haytham (Alhazen) nel Kitāb al-Manāẓir (ca. 965–1040), conosciute in Occidente attraverso le traduzioni latine dal XII secolo, la definiscono come un processo attivo fondato sull'interazione tra radiazione luminosa, occhio e superficie riflettente. La ricezione occidentale di

queste idee — in particolare attraverso Ruggero Bacone (ca. 1214–1292) e il suo *De multiplicatione specierum* — elabora il concetto di “specie” luminosa come veicolo materiale della percezione visiva, enfatizzando la reciprocità tra luce e materia (Lindberg 1976). In continuità con la tradizione neoplatonica mediata dal mondo bizantino e trasmessa all'Occidente attraverso il corpus pseudo-dionisiano, la riflessione teologica e architettonica di Suger di Saint-Denis (1081–1151) attribuisce alla luce un valore metafisico: essa non soltanto illumina lo spazio architettonico, ma rende percepibile l'intelligibile, traducendo la presenza divina in esperienza sensibile. In questa prospettiva, la luce diviene strumento conoscitivo e teologico, secondo una concezione che affonda le sue radici nel pensiero di Dionigi l'Areopagita. Seguendo gli studi di Panofsky (1946) su Suger nella sua lettura della lux intelligibilis, successivamente Eco (1986) nell'interpretazione estetica medievale della claritas e dello splendor e poi, più recentemente Virdis (2023) vorrei affermare che le arti del vetro, dello smalto e, per estensione, della ceramica invetriata, potrebbero essere comprese come mediazioni materiali del sacro. In questa prospettiva, la superficie lucente non riflette soltanto la luce fisica, ma veicola un significato teologico e percettivo: essa partecipa a una semantica della visibilità in cui la materia diventa linguaggio, rendendo percepibile il rapporto tra il visibile e l'intelligibile. In questa cornice concettuale anche la ceramica invetriata partecipa pienamente alla semantica medievale della luce. Le sue superfici non si limitano a riflettere la luminosità, ma la modulano e la significano, agendo come veri e propri strumenti di percezione e di conoscenza visiva. Le tecniche ottiche — opacizzazione, rifrazione, lustro — diventano così parte di un linguaggio simbolico condiviso, che connette il gesto del ceramista alla speculazione teologica e all'esperienza percettiva del fedele. Anche i colori rispondono a una logica gerarchica di valore e di status. Il blu cobalto e il turchese, pigmenti costosi e complessi da produrre, evocano la trascendenza e l'autorità: colori “celesti” e “regali” riservati a oggetti e rivestimenti di prestigio, sia d'uso liturgico che monumentale. Il bianco stannifero, ottenuto mediante opacizzanti a base di ossido di stagno, opera invece come campo visivo neutro e riflettente, simbolo di purezza ma anche di apertura luminosa: una superficie che non solo cattura la luce, ma la diffonde e la trasfigura. In questa prospettiva, il colore emerge come un vero e proprio dispositivo tecnico e teologico, una soglia fra materia e percezione, fra fisica e metafisica. Nella ceramica architettonica medievale esso non adempie una funzione meramente decorativa, ma forse contribuisce a trasformare l'edificio in un organismo ottico, dove la luce diviene insieme esperienza sensoriale e metafora della rivelazione. Le superfici invetriate — dai bacini policromi delle chiese pisane ai turchesi delle piastrelle selgiuchidi — si configurano così come forme materiali

di pensiero visivo, in cui la materia, disciplinata dal fuoco e dalla tecnica, diventa veicolo di conoscenza e di presenza simbolica.

### **Riflessioni conclusive**

La ceramica invetriata medievale — dalle superfici lucenti delle chiese pisane ai rivestimenti architettonici caucasici e iranici — può essere un ulteriore settore di ricerca per indagare se il colore possa essere considerato non solo come attributo estetico, ma come vettore di significato, prodotto da un sapere tecnico condiviso e da una sensibilità percettiva comune. Dal punto di vista metodologico, l'analisi di questi manufatti impone un approccio integrato, capace di tenere insieme dati archeometrici, fenomenologia visiva e storia delle idee. Le scelte di composizione e di resa ottica — l'uso di ossidi metallici, di smalti stanniferi o di lustri riflettenti — non rispondono unicamente a criteri funzionali o ornamentali, ma possono rimandare anche a strategie comunicative che mettono in dialogo la scienza della luce e la simbolica della materia. La ceramica può essere intesa come un medium transculturale, capace di attraversare confini religiosi, politici e linguistici, trasmettendo non solo forme e motivi, ma anche tecniche, materiali e valori estetici (Flood 2009). In questa prospettiva, il colore si configura come una testimonianza materiale dell'incontro, segno tangibile della connettività euro-asiatica nel lungo periodo medievale. Le variazioni tonali del blu cobalto o del turchese e del verde non sono soltanto scelte stilistiche, ma indicatori di scambio, appropriazione e adattamento tecnologico. Le prospettive future di ricerca dovrebbero muoversi lungo due direttrici complementari. Da un lato, la modellazione digitale della resa cromatica e dell'interazione luce-superficie potrebbe consentire di restituire sperimentalmente gli effetti percettivi originari delle architetture ceramiche. Dall'altro, un ampliamento delle analisi archeometriche comparative — condotte su campioni provenienti da contesti mediterranei, iranici e caucasici — permetterebbe di definire con maggiore precisione i circuiti tecnici e commerciali della produzione invetriata.

In conclusione, il colore, lungi dall'essere un semplice attributo visivo, emerge come luogo d'incontro tra materia e pensiero, tra tecnica e teologia: un linguaggio della luce che, nel Medioevo, unisce l'esperienza sensibile alla costruzione del significato.

### **Bibliografia**

- AA.VV. (2020) *Storie [di] Ceramiche 7. Bacini ceramici*. Pisa: All'Insegna del Giglio.  
 Berti, G. e Giorgi, M. 2010. *Ceramiche con coperture vetrificate usate come “bacini”. Importazioni a Pisa e in altri*



- centri della Toscana tra fine X e XIII secolo. Firenze: All'Insegna del Giglio.
- Berti, G. e Tongiorgi, L. 1981. *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*. Pisa: Pacini. Academia
- Blair, S. & Bloom, J. 1995. *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*. New Haven: Yale University Press.
- Brilliant, R. & Kinney, D. (eds) (2011) *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Farnham: Ashgate.
- Djindjian, F. 2024. Us et abus du concept de ‘chaîne opératoire’ en archéologie’ in S. Krausz et al. (eds), *L'âge du Fer en Europe. Mélanges offerts à Olivier Buchsenschutz*. Pessac: Ausonius: 93–107.
- Eco, U. 1986. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press.
- Flood, F.B. 2009. *Objects of Translation: Material Culture and Medieval ‘Hindu-Muslim’ Encounter*. Princeton: Princeton University Press.
- Freestone, I.C. 2023. ‘Archaeometric approaches to medieval glazed ceramics’, *Archaeological and Anthropological Sciences* 15: 1–17.
- Gelichi, S. 1998. *Ceramiche e commerci nel Medioevo italiano*. Venezia: Marsilio.
- Kalantaryan, A. 1996. *Dvin, capitale de l'Arménie médiévale*. Erevan: Academy of Sciences of Armenia.
- Kinney, D. 1997. ‘Spolia: Damnatio and renovatio memoriae’, *Memoirs of the American Academy in Rome* 42: 117–148.
- Kinney, D. 2006. Rape or Restitution of the Past? Interpreting Spolia, in R. Brilliant & D. Kinney (eds), *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*. Farnham: Ashgate: 52–67.
- Knappett, C. 2011. *An Archaeology of Interaction: Network Perspectives on Material Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Lemonnier, P. 1992. *Elements for an Anthropology of Technology*. Ann Arbor: Museum of Anthropology. University of Michigan.
- Leroi-Gourhan, A. 1964. *Le geste et la parole. I: Technique et langage*. Paris: Albin Michel.
- Lindberg, D.C. 1976. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mason, R.B. 2004. *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*. Costa Mesa: Mazda Publishers.
- Mathews, K.R. 2014. Ceramic spolia and the display of identity in medieval Pisa, *Gesta* 53(2): 145–160.
- Matin, M. 2019. Tin-based opacifiers in archaeological glass and ceramic glazes: a review and new perspectives. *Archaeological and Anthropological Sciences*. 11. 10.1007/s12520-018-0735-2.
- Molera, J., Pradell, T. & Vendrell-Saz, M. 2001. Chemical and textural characterization of lead glazes in Islamic and Hispano-Moresque ceramics, in *Journal of the American Ceramic Society*. 84 (5): 1120–1126.
- Öztürk, F., Şimşek, H. & Öztürk, M. 2022. Seljuk tile production and architectural ornamentation in Konya, *Heritage Science* 10:145–168.
- Panofsky, E. 1946. *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and Its Art Treasures*. Princeton: Princeton University Press.
- Petrosyan, H. et al. 2025. The Armenian-Italian Joint Expedition to Dvin Report of 2024 Activities. *Armeniaca*, no. 1 (12 December 2025). <https://doi.org/10.30687/arm/2974-6051/2025/01/006>.
- Porter, V. 1995. *Islamic Tiles*. London: British Museum Press.
- Pradell, T., Molera, J. & Vendrell-Saz, M. (2008) Technology of Islamic and Hispano-Moresque lustre decoration: transmission of knowledge and innovation, *Journal of Cultural Heritage*, 9:1, 123–128.
- Roux, V. 2019. *Ceramics and Society: A Technological Approach to Archaeological Assemblages*. Cham: Springer.
- Tongiorgi, L. 1990. *Bacini ceramici e rapporti mediterranei*. Pisa: Pacini.
- Vannini, G., Pruno, E. 2015. Problemi di funzionalità nella ceramica medievale, in F.R. Stasolla & G.M. Annoscia. *La ceramica di Roma e del Lazio in età medievale e moderna*, in *La polifunzionalità della ceramica medievale*, a cura di Roma: : 7–30.
- Van Oyen, A. 2016. *How Things Make History: The Roman Empire and Its Terra Sigillata Pottery*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Viridis, A. 2023. *Colors in Medieval Art. Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100–1250)*. Roma: Viella Editrice.
- Watson, O. 2004. *Ceramics from Islamic Lands*. London: Thames and Hudson / Al-Sabah Collection.

# Il valore di superficie: enfatizzare, correggere, replicare i laterizi con la pittura. Alcuni casi dal medioevo ambrosiano

Fabio Scirea

Università degli studi di Milano

## Abstract

Nel corso del Medioevo, i paramenti in laterizi costituiscono non soltanto una soluzione tecnico-strutturale, ma sono anche l'occasione per esprimere una varietà di valori di superficie, legati alla forma, alla disposizione, alla finitura e al cromatismo dei mattoni. Le superfici laterizie medievali non appaiono mai monotoni pattern seriali; al contrario, esse costituiscono una 'pelle' vibrante di forma, luce e colore. Si tratta di un fenomeno noto. Ciò che invece ha polarizzato solo di recente l'attenzione è l'incidenza della pittura nell'enfatizzare, correggere, replicare l'effetto del vero mattone. Su tale aspetto si concentra il contributo, analizzando alcuni casi esemplari del medioevo ambrosiano.

During the Middle Ages, brick masonry served not only as a technical and structural solution, but also as an opportunity to express a variety of surface qualities related to the shape, arrangement, finish, and chromatic nuances of the bricks. Medieval brick surfaces never appear as monotonous serial patterns; on the contrary, they constitute a vibrant skin of shape, light, and colour. This phenomenon is well known. What has attracted scholarly attention only more recently, however, is the role of painted decoration in emphasizing, correcting, or replicating the effect of actual brickwork. This contribution focuses on this aspect, examining some exemplary cases from the Ambrosian Middle Ages.

**Key words:** Laterizi, Medioevo Ambrosiano, architettura Romanica, policromia, pittura murale.

Medieval Brickwork, Ambrosian Middle Ages, Romanesque Architecture, Polychromy, Wall Paintings.

Nel corso del medioevo, i paramenti in laterizi costituiscono non soltanto una soluzione tecnico-strutturale, ma sono anche l'occasione per esprimere una varietà di valori di superficie, legati alla disposizione, alle dimensioni, alle forme, alla finitura e al cromatismo dei mattoni e dei giunti di malta. Le superfici laterizie medievali non appaiono mai monotoni pattern seriali; al contrario, esse costituiscono una 'pelle' vibrante di forma, luce e colore, a volte giocando sulla diffusa irregolarità, altre sulla varietà di pattern e configurazioni, altre ancora sulla qualità di superficie di tessiture regolarissime e giunti tanto sottili quanto luminosi. Ciò che invece solo di recente ha polarizzato l'attenzione, nonostante i pionieristici studi di Hans Peter Autenrieth negli anni Ottanta e

Novanta del XX secolo (1984; 1987; 1988; 1991; 1994; 1997; 2002), è l'incidenza della malta, dello stucco, della pittura nel potenziare, correggere, o replicare l'effetto del vero mattone.<sup>1</sup> Autenrieth, che raccoglieva e metteva a frutto una tradizione di studi alimentata da architetti del XIX secolo,<sup>2</sup> ci ha insegnato a osservare da un'angolazione nuova le superfici e la policromia dell'architettura medievale, ad apprezzare i raffinati effetti tanto dei materiali a vista quanto dell'intonaco, anche quale allusione di altri materiali, soffermandosi su dettagli dai più trascurati. Mi riferisco, tra gli altri, ad un contributo del 1987 tratto dalla comunicazione per il convegno di Italia Nostra *Il colore a Pavia. Intonaci e superfici murarie*, e dal titolo *Aspetti della policromia romanica in Lombardia e a Pavia*. Si tratta di un testo illuminante, che evidenzia un'acuta maturità di studioso e un'impressionante conoscenza dei contesti territoriali lombardi, ma che purtroppo è stato poco valorizzato e studiato per via di una sede di pubblicazione, gli *Annali di storia pavese*, certo prestigiosa ma di diffusione limitata. Capillari sopralluoghi in giro per la Lombardia consentirono ad Autenrieth di constatare che l'edificio di culto medievale poteva fare a meno dell'intonaco, o servirsene in varia misura e a vario livello, dovendo sempre verificare caso per caso: possono sembrare parole scontate, ma non lo erano nel quadro storiografico di allora, e in parte non lo sono tuttora. Di conseguenza, l'analisi accurata delle superfici murarie, anche di quelle meno visibili e perciò meno interessate da rifacimenti e/o restauri, si rivela lo strumento più efficace per restituire la consistenza policroma dell'architettura medievale, articolata dai valori di superficie del materiale a vista – che fosse pietra, mattone, intonaco – oppure dall'intonaco dipinto allusivo di tali materiali, o ancora da una via di mezzo, con la pittura che satura e all'occorrenza corregge i materiali, per un effetto più *allusivo* che *illusivo*, come ammoniva Autenrieth (1987: 24). In questo quadro, il tratto più innovativo della ricerca di Autenrieth riguardava la policromia del mattone, il suo

<sup>1</sup> Sulla questione, per le fondamentali sperimentazioni di ambito cistercense, di recente: Carminati, Rondona 2009; Beltramo, Papa 2022; Schiavi 2023. Sul mattone in quanto finitura, per un approccio tecnico-estetico non limitato al medioevo: Rossi 2000. Sulle diverse vie alla policromia dei prospetti esterni medievali: Fachechi 2017.

<sup>2</sup> Fra gli altri: Stiehl 1898; Ottolini, Lose 1867; Mothes 1884.

rapporto dualistico con la pietra, in un territorio, quello lombardo, in cui nella metà sud si costruiva con il mattone, in quella nord con la pietra. Fra i suoi studi, oltre a quelli sul Duomo di Cremona, sul Duomo di Aosta, sulla Collegiata di Monza, sul Sant'Abbondio a Como, eclatante è il rilievo degli intonaci dipinti del Duomo di Modena, con quelli di fase campionesa che ricoprirono paradossalmente una cortina laterizia ottimamente apparecchiata per poi simulare i mattoni di archi, ghiere, cornici e salienti. Da tale punto intendo ripartire, presentando una selezione di casi analoghi – ma ben più modesti – di area ambrosiana, soprattutto contesti in cui il laterizio risulta rafforzato e regolarizzato da pigmenti; ciò anche laddove, per l'odierna sensibilità strutturale e cromatica, l'apparecchiatura appaia già perfettamente adeguata a restare a vista. Alcuni di questi casi furono accennati da Autenrieth quasi quarant'anni fa, altri sono tratti da un *corpus* che sto aggregando da diversi anni a margine di ricerche su contesti monumentali del nord Italia. Per illustrare i termini della questione ritengo utile partire da due estremi. Villa Adriana, Tivoli, inizio del II secolo: la muraglia del grande cortile porticato, il cosiddetto Pecile, mostra lo stato dell'arte dell'apparecchiatura laterizia imperiale, un *opus reticulatum* che al netto delle ingiurie del tempo e dell'uomo appare agli occhi del XXI secolo perfetto per restare a vista, ma che in origine era intonacato. Milano, 1936: osservando il Palazzo delle Milizie, magistrale realizzazione dell'ingegnere comunale Luigi Lorenzo Secchi, emerge tutta la qualità dell'apparecchiatura di klinker a corsi sfalsati in profondità, per una *texture* di scanalature orizzontali. Tra i due estremi, nell'evo di mezzo il mattone è un microcosmo multiforme e multicolore, particolarmente nella fascia pianeggiante del nord Italia. In un arco dell'atrio di Sant'Ambrogio a Milano, ormai ben ancorato al quarto o quinto decennio del XII secolo,<sup>3</sup> l'apparecchiatura laterizia è articolata dai corsi a spinapesce, dalle diverse cromie e dimensioni dei mattoni di reimpiego, dagli elementi sagomati tra gli archetti, dagli inserti lapidei nell'arco, tanto da produrre un valore di superficie autonomo e policromo, di là da eventuali inserti di intonaco perduti. Discorso analogo per una campata del fianco sud di San Bassiano a Lodivecchio, dove l'apparecchiatura di XI secolo, di nuovo articolata da spinapesce, misure e cromie varie, emerge rispetto alla più regolare e desaturata tessitura trecentesca (Scirea 2011a). In una monofora del rudere absidale di San Giovanni in Conca, o in quella analoga dell'edera nord di San Lorenzo Maggiore, entrambe risalenti alla Milano di pieno XII secolo, la dualità mattone / pietra raggiunge esiti assai raffinati, pur restando asimmetrici per ritmo e cromie.<sup>4</sup> La selezione



Figura 1. Lomello (Pavia), aula battesimale della pieve di Santa Maria Maggiore, vasca battesimale, dettaglio del pozzetto di scolo, con la Croce inquadrata da arcata laterizio-lapidea.

di casi di trattamento cromatico su laterizio, o di pittura che vi allude, entro i territori dell'arcidiocesi ambrosiana, parte dall'aula battesimale di Lomello, la cui corrente datazione al tardo VII secolo della parte inferiore solleva più di un dubbio (Schiavi 2012). Quanto al decoro dipinto, i resti del velario perimetrale, con foglie stilizzate entro dischi e losanghe, suggeriscono cronologie ben più tarde (Scirea 2012a: 144–145. Strada 2012). La vasca battesimale, esagonale e in laterizi come l'intero edificio, è ricoperta da intonaco idraulico dipinto, che allude all'*opus sectile* con prevalenza di cornici a losanga e a triangolo isoscele su fondo bianco. Nel pozzetto di scarico, aggiunto in seconda fase (taglia le losanghe), il sottile intonaco dipinto mostra la Croce sul Golgota inquadrata da un'arcata di pietra entro muro laterizio con oculi nei rinfilanchi (Figura 1). La tessitura laterizia è regolarissima, con corsi lievemente sfalsati e sottili fughe bianche, mentre per i due oculi sono simulati mattoni sagomati e modanati. A Milano, in San Nazaro la cappella a sud del presbiterio è tradizionalmente riferita al vescovo Arderico (936–948), e reca pochi resti di un decoro dipinto esteso almeno all'abside (Rossi 2011: 14–16). Lungo lo stipite destro, una colonnina dipinta con base gemmata e capitello a cespito di acanto sostiene idealmente l'arco absidale, in cui veri laterizi ben apparecchiati erano ricoperti e

<sup>3</sup> Per la cronologia della parte più occidentale della navata, cui si addossa il quadriportico: Schiavi 2018.

<sup>4</sup> Per San Lorenzo: Casati 2004, ma con insostenibile datazione al X secolo.





Figura 2. Acquanegra sul Chiese (Mantova), ex chiesa abbaziale di San Tommaso, navata, setto sud: sotto l'intonaco di XII secolo emerge la primitiva finitura delle ghiera laterizie.

replicati da un sottile intonaco rosato con fini giunti bianchi. Di tale cortina dipinta si conserva un solo lacerto, proprio sopra la colonnina, e a sorprendere è la bordura che marca l'angolo con la voltina a botte: con lo stesso pigmento alla calce dei giunti, ma con fondo di un rosso più cupo, essa delinea una sequenza di fusarole ed astragali, dall'incerto rapporto con i finti mattoni. Anche la cronologia di tale intervento allusivo è da lasciare in sospeso, perché nulla resta della figurazione dell'emiciclo e manca continuità stratigrafica con la colonnina, ma anche perché l'imitazione di una ghiera laterizia absidale costituirebbe un'anomalia nel computo della pittura proto-romantica. Nella chiesa abbaziale di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese, nell'alto Mantovano ma già in diocesi di Brescia, le arcate del setto di navata sud, dove è caduto l'intonaco dipinto di inizio XII secolo, mostrano una prima finitura del cantiere di metà XI secolo: fra i laterizi delle ghiera, disposti in maniera non impeccabile, gli alti letti di malta furono regolarizzati raso mattone da giunti plastici tono su tono, poi solcati da stilature o da sorte di stelle filanti a linea continua bianca (Autenrieth 1987: 29; Scirea 2012b: 194; Figura 2). Si tratta di un caso, già segnalato da Autenrieth, che a mia conoscenza non trova confronti diretti, e il cui carattere estemporaneo è suggerito anche dalla mancanza di

continuità nelle arcate del setto opposto. Un interessante esperimento di interazione fra laterizio a vista e sua allusione si riscontra sempre nel Mantovano, a Nuvolato, nella chiesa di San Fiorentino, già *capella* della pieve di Coriano (Piva 2011; Piva 2013). Seguendo la tradizione costruttiva del territorio, l'edificio è interamente in laterizi, qui in gran parte di reimpiego e di piccolo formato, con molti pezzi frammentari e apparecchiatura a tratti disordinata, ad eccezione delle ghiera di archi e monofore, e della *Bauplastik* esterna, per una presumibile datazione fra tardo XI e inizio XII secolo. Il grosso delle superfici sembrerebbe perciò concepito per essere intonacato, ma d'altro canto le tracce di tale intonaco scarseggiano, forse complici i restauri di primo Novecento. Non escluderei perciò l'eventualità che tale *varietas* di superficie, tanto nella *texture* quanto nei valori cromatici, costituisse una finitura con un proprio valore estetico, ritenuto adeguato al *decorum* dell'edificio, almeno per alcune parti. Certamente intonacate erano e restano le semiconche determinate dalle profonde strombature delle monofore. All'interno, nelle monofore dei setti (quella gemina di facciata è un'invenzione di restauro) tali intonacature sono scialbate e danno rilievo all'arco laterizio di attenta fattura, ma non è facile stabilire se l'intonaco proseguisse sugli sganci. All'esterno, nella



Figura 3. Nuvolato (Mantova), San Fiorentino, abside, monofora con semiconca intonacata e dipinta.

monofora sud absidale, troviamo sorprendentemente la situazione più conservata<sup>5</sup> (Figura 3). Il sottile intonaco della semiconca, che copriva anche l'arco ma non il bardellone, fu pigmentato con cocchiopesto e accolse un'inaspettata composizione grafica: quattro cerchi che includono bipedi dalla coda ritorta, disposti in modo da formare con la feritoia una croce, e quattro globi terraquei (?) in quadrato. Si tratta forse di un'allusione cristologica e/o cosmologica, ma quel che qui preme sottolineare è la piena coerenza con l'apparecchiatura laterizia, e il fatto che l'intonaco pigmentato proseguisse almeno sui primi corsi degli sganci, regolarizzando con finti giunti i corsi dei mattoni, e forse andando a 'sfinire' a metà sgancio. Per Nuvolato, come per altrove, dobbiamo perciò risintonizzarci su di un effetto policromo variegato, che nello stesso edificio giocava sulla compresenza tanto del mattone grezzo quanto di mattoni e/o giunti pigmentati, o ancora di intonaco coprente imitante i corsi, il tutto a contrasto con parti intonacate con malta chiara. La chiesa di San Giacomo al Mella, presso l'omonimo torrente alle porte ovest di Brescia, era il fulcro di uno xenodochio (*hospitalis romeorum*) documentato dal 1224 (Scirea 2011b). Alla splendida abside in conci squadrati di medolo e smagliante botticino, che orienta alla fine del secolo XII, fa riscontro

una navata in ciottoli stilati con cantonali e aperture in pietra e mattone, di morfologia che invece pare già di XIII. L'edificio è stato variamente manomesso, da ultimo con un intervento neomedievale: un auspicabile intervento di restauro, esteso alla corte, permetterebbe di valutare le superfici murarie per evidenziare eventuali fasi costruttive. In ogni caso, la compresenza di tre soluzioni tecnico-costruttivo-estetiche assicurava un articolato effetto tricromo, affinato dalla pittura. Nel prospetto occidentale l'apparecchiatura in ciottoli è interrotta da isole laterizie in corrispondenza del rosone, della soprastante apertura a croce, delle due monofore, della lunetta del portale lapideo, tanto da far presumere che la facciata fosse intonacata, ad eccezione delle membrature. L'arco della lunetta (Figura 4), al pari di quello del portale nord su via Milano, è ottimamente apparecchiato con mattoni trapezoidali di argilla ben depurata, fittamente graffiati prima della cottura (i graffi sono al vivo sui lati lunghi) e poi spianati per garantire un piano omogeneo, marcato da sottili giunti plastici bianchi e incorniciato da un largo bardellone di mattoni arcuati. Che tale arco fosse stato concepito per restare a vista è suggerito anche dall'apparecchiatura meno ordinata dei mattoni dei rinfianchi, posati contestualmente (identiche sono l'argilla, la graffiatura, la malta) ma per essere coperti dall'intonaco. Tale perizia nel trattamento del laterizio a vista, che avrà lunga fortuna nelle terre viscontee, è quasi certamente il frutto delle esperienze maturate in ambito cistercense, cui si accennerà a breve.<sup>6</sup> Tornando nella lapidea Brescia, probabilmente a cavallo dei secoli XIII e XIV la lunetta fu scialbata per dipingervi un'elaborata croce rossa con rote esafoliate e sovraimpresso un santo chierico con vessillo. In tale occasione anche l'arco fu ricoperto da un sottile strato di intonaco, pigmentato per imitare gli stessi laterizi ma con il ritmo delle fughe meno serrato e il bardellone più stretto. Evidentemente, secondo un'estetica attestata anche in altri cantieri, agli occhi della committenza e delle maestranze tardoromaniche era preferibile un'allusione satura e regolarissima piuttosto che un pur pregevolissimo pattern strutturale con le sue piccole irregolarità. La ghiera laterizia dipinta conosce la sua massima fortuna, quanto meno nei territori dell'arcidiocesi ambrosiana, fra il tardo XIII secolo e l'inizio del successivo, con soluzioni calibrate sullo specifico contesto. Nell'ex chiesa di Santa Maria della Vittoria a Milano, documentata dal 1221, già fulcro di un cenobio agostiniano e ora parte degli uffici della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Milano, per gli arconi delle tre cappelle presbiteriali fu prevista un'accurata apparecchiatura, con l'arco centrale a doppia ghiera e doppio bardellone (Caporusso 1989; Scirea 2012a: 110–

<sup>5</sup> Cenni in Scirea 2012a: 95, fig. 40.

<sup>6</sup> La bibliografia sulla perizia tecnico-costruttivo-estetica dei cantieri laterizi Cistercensi è ormai cospicua. Sulla questione specifica mi limito al recente Beltramo, Papa 2022.





Figura 4. Brescia, San Giacomo al Mella, facciata, lunetta del portale occidentale, con la ghiera laterizia già a vista e la sua imitazione dipinta.



Figura 5. Milano, Santa Maria della Vittoria, dettaglio della ghiera dell'arcata centrale del presbiterio.

111; Figura 5). Ora il *triforium* è tamponato e intercettato da una soletta, che consente di osservare la superficie da vicino. Come in San Giacomo al Mella, i rinfianchi allineano corsi di mattoni grezzi su alti letti di malta, concepiti per essere ricoperti dall'intonaco scialbato che in alcune parti ancora sussiste e che contornava le ghiera. Queste ultime, concepite per restare a vista a

filo con l'intonaco, furono di conseguenza posate in lieve sporgenza rispetto ai rinfianchi. Sul finire del XIII secolo la chiesa fu ristrutturata e il *triforium* ricevette un nuovo decoro policromo, che bordava le ghiera con *pattern* geometrici, tralci e sorte di acroteri. In tale occasione, le ghiera furono ricoperte da una plastica pellicola rosso brillante, salvo ripassare i giunti con





Figura 6. Milano, San Lorenzo Maggiore, cappella della Vergine (patronato Cittadini), abside, ghiera laterizia dipinta.



Figura 7. Milano, località Crescenzago, Santa Maria Rossa, setto di navata, sottarco dipinto.

precisi tracciati bianchi, e pigmentare di bianco o di nero alcuni mattoni dei bardelloni, così da configurare un'alternanza tricroma in mancanza di veri conci lapidei. Con questo intervento, che a differenza del caso bresciano rispettò la scansione ritmica dei veri mattoni, la correzione pittorica dei laterizi più che allusiva si fece illusiva, complice l'originaria altezza da terra (l'arcone centrale in chiave misurava 7,20m). Nel caso della cappella della torre sudest di San Lorenzo Maggiore a Milano, conosciuta per il patronato Cittadini dalla metà del XV secolo ma già intitolata alla Vergine, la struttura di V secolo fu ricostruita in laterizi dal tardo

XI secolo a seguito di crollo.<sup>7</sup> Del relativo decoro dipinto restano il velario figurato, tracce di un meandro policromo e della schiera degli apostoli, il tralcio dello sguancio della monofora sud (Scirea cds.). Di quella prima fase pittorica nulla è rimasto nella semiconca absidale e nei rinfianchi, ma sulla base degli innumerevoli decori analoghi dei secoli XI-XII è improbabile che la pur pregevole ghiera laterizia fosse stata lasciata a vista o allusa dalla pittura. Alla fine del

<sup>7</sup> Cecchi 2018: 263–265, invece, ritiene che il crollo sia avvenuto a seguito del terremoto del 1117.



Figura 8. Morimondo (Milano), cosiddetto *Scriptorium* dell'ex monastero cistercense, policromia dipinta direttamente sull'apparecchiatura laterizia.

XIII secolo, in occasione di un ulteriore dissesto che ha lasciato traccia nella manomessa muratura esterna, la parte alta dell'abside fu interamente rintonacata, dipingendo la *Maestas Domini* nella semiconca, arbusti nei rinfianchi, e la ghiera laterizia dell'arco, nel rispetto delle misure dei mattoni (come emerge dalle lacune nello spesso intonaco) e con una cromia credibile, per un effetto che di nuovo – almeno agli occhi meno esperti – poteva e può ancora farsi illusivo e non solamente allusivo (Figura 6). In Santa Maria Rossa a Crescenzago, nel quadrante nordest di Milano, la basilica dell'ex canonica lateranense conserva ancora buona parte della sua spettacolare policromia dipinta di fine XIII secolo, che si alterna alla regolarissima apparecchiatura laterizia a vista con giunti plastici tono su tono e fughe tracciate in bianco di calce, in linea con la pratica cistercense. La pittura si sviluppa soprattutto su volte e sottarchi, dispiegando un ampio repertorio geometrico-vegetale di qualità (Scirea 2011c). Nei sottarchi, i *pattern* ornamentali dialogano con sottili ghiera laterizie a vista, di nuovo seguendo pratiche cistercensi (Chiaravalle, Cerreto, Morimondo). In almeno un caso, però, per esigenze compositive le due ghiera del sottarco furono raddoppiate, ma non a risparmio eliminando due strisce di intonaco, bensì estendendo quest'ultimo fino al bordo del sottarco per poi delineare mattoni probabilmente quadrati oppure a due file non sfalsate (la verifica è impedita dalla perdita dell'intonaco per tutta la lunghezza delle ghiera), in ogni caso rispettando la sequenza dei giunti reali (Figura 7). Parlando di contesti cistercensi, quello di Morimondo si è giovato di un recente intervento di restauro degli spazi monastici, occasione per efficaci studi sulle strutture e sulle superfici (Carminati,

Rondena 2009). Nell'ala sud-orientale del complesso, al piano superiore si trova il cosiddetto *scriptorium*, lunga sala con setto di spina su arcate e pilastri cilindrici, già con superficie laterizia a vista. Intorno alla fine del XIII secolo l'ambiente fu frazionato in quattro stanze (almeno in parte adibite all'istruzione), per poi ricevere un decoro policromo su fondo bianco, che dispiega un repertorio ornamentale largamente attestato in ambito ambrosiano e non solo (Chiaravalle, Monluè, Viboldone, Santa Maria della Vittoria, Santa Maria di Brera, Crescenzago, ecc.).<sup>8</sup> Ciò che qui più interessa è che lo strato di calce su cui dipingere tralci, bande, stelle, losanghe ecc. fu steso direttamente sulle cortine laterizie, lasciando percepire nitidamente la tessitura dei corsi e dei giunti (Figura 8). La medesima soluzione si riscontra, forse alcuni decenni prima, in Santa Maria del Gradaro a Mantova, sulla parete destra della cappella maggiore e nella prima parte della navata, per il decoro di prima fase (forse parte del precedente edificio), con stilature bianche che raddoppiano le misure dei veri mattoni, quadranti marmorei e banda floreale sommitale, banda a quadrettatura di semicerchi opposti (Scirea 2012a: 90–91; Guarnieri 2016: 103–105; Sartorelli 2017: 10–13). Tale pratica non fu isolata, attestandosi ad esempio nella navata di Viboldone (dove l'intonachino c'è ma è così sottile da non colmare i dislivelli dei giunti), nel San Giovanni di Monza, con una scacchiera policroma di losanghe in un vano sopra la sacrestia (Autenrieth 1988: 122 e tav. III), e sopra le arcate del prospetto orientale del broletto di Cremona. In tutti i casi si trattò di fare economia di tempi, di materiali e di maestranze specializzate, potendo fare a meno

<sup>8</sup> Da ultimo: Schiavi 2023.





Figura 9. Milano, località Monluè, aula comune dell'ex convento degli Umiliati, resti dell'originaria monofora dipinta.

dell'intonaco in presenza di cortine laterizie di buona o ottima fattura; nondimeno, facendo di vizio virtù, fu ottenuto un peculiare valore di superficie, che non nega la struttura laterizia ma si limita a renderla policroma, inconsapevolmente surrogando l'effetto di *texture* delle superfici in ceramica smaltata. Sempre nel tardo XIII secolo, nella sala comune dell'ex grangia umiliata di Monluè (sud Milano) (Scirea 2012a: 118–120; Rossi 2010) ricorre esemplarmente il triplice livello di finitura laterizia già incontrato. Nelle arcate del setto di spina, i rinfianchi e le pareti perimetrali sono apparecchiati in corsi regolari di mattoni ocre non spianati e fra alti letti di malta, destinati a ricevere l'intonaco livellante. Le ghiera, a vista, sono composte da mattoni ben spianati e pigmentati, sottili giunti plastici tono su tono e tracciato di fughe bianche, e risvoltano nel sottarco bordando stupendi tralci policromi su intonaco scuro. Il terzo grado di finitura caratterizzava invece le monofore perimetrali a sesto ribassato, ormai testimoniate da un solo stipite con parte dell'arco e l'attacco della banda con tralcio policromo che percorreva l'intera stanza (Figura 9). Da notare è come dai veri mattoni pigmentati della ghiera dell'arco si passi quasi impercettibilmente

alla pittura illusiva su intonaco dello stipite, simulando il profilo a dentelli. Lo stesso tipo di monofora e con identica finitura pittorica, compresa la banda a tralcio perimetrale, ricorre lungo i cleristori di San Francesco e di San Marco a Brescia, con la sola differenza che in San Marco la struttura è lapidea e perciò anche la ghiera dell'arco ribassato è soltanto dipinta (Scirea 2012a: 29–32). La sola cornice che dai veri mattoni passa ai dentelli dipinti è comune anche ai cantieri di Santa Maria di Brera, di Chiaravalle e di San Giovanni in Conca, limitandosi a Milano. Proprio a Chiaravalle milanese la saturazione dei mattoni unita a giunti plastici tono su tono e luminose fughe bianche, che si è rivelata una prassi dei cantieri ambrosiani di XIII secolo, trova un esempio significativo nei piani alti dei bracci di transetto (Schiavi 2023). Tali luminosi vani furono ricavati sopraelevando i bracci di metà XII secolo, e furono dotati di sei altari (ricordati nel 1592), di volte con costoloni laterizi e di una policromia a elementi geometrico-vegetale su fondo bianco, di nuovo secondo gli stilemi del periodo. Il vano sud è accessibile dallo scalone, ma resta ancora in gran parte scialbato e ad uso magazzino; quello nord, con l'arcata centrale già più ampia di quelle laterali, è oggi raggiungibile solo mediante scala a pioli o trabattello, ma è lì che la policromia dipinta è ben visibile, come ho potuto documentare fotograficamente dal basso nel 2006 (Scirea 2012a: 115–118; figura 10). Nel 2019 Luigi Schiavi è riuscito ad accedere al vano nord e ad osservare da presso i *pattern* dipinti, ma resta da compiere uno studio analitico dei due vani, completo di misurazioni e campagna fotografica, anche per risalire all'originaria modalità di accesso e di utilizzo. Sarebbe inoltre utile capire se – come sembra – le membrature laterizie siano state *corrette* contestualmente alla stesura del sottile intonaco, e l'insieme costituisca la prima e unica finitura delle cappelle alte (pertanto costruite verso la fine del XIII secolo), oppure se resta traccia di una finitura primitiva con le sole cortine laterizie. Concludo con un accenno ad un cantiere non ambrosiano ma di fondamentale importanza per la diffusione di soluzioni tecnico-estetiche legate al laterizio, in parallelo con l'elaborazione cistercense: il Sant'Andrea di Vercelli, avviato per volontà di Guala Bicchieri nel 1219, dedicato nel 1227 e concluso pochi anni dopo, dove si dispiega la più esuberante policromia gotica del nord Italia, ancora in buono stato di conservazione nonostante non ben documentate integrazioni di restauro.<sup>9</sup> Qui il laterizio si mostra in tutte le sue possibili configurazioni (Beltramo, Papa 2022: 381–384): dal ruolo strutturale che si fa *design*, per via dell'accuratissima apparecchiatura esterna e interna (al livello di quella dello xenodochio di San Lazzaro a Pavia), a quello di contrappunto rispetto alle bande policrome con tralci che bordano le membrature strutturali delle volte, delle arcate,

<sup>9</sup> Sulla basilica da ultimo Lomartire 2026.





Figura 10. Milano, località Chiaravalle, chiesa abbaziale di Santa Maria, braccio di transetto nord, cappella superiore, volta costolonata con policromia dipinta.

dell'incrocio; dal costituire una finitura con il solo ausilio di saturazione superficiale, giunti plastici e fughe bianche, su superficie piatta o complessa, all'essere alluso con la pittura sull'intonaco; dal fingere di essere pietra candida (o il contrario) nell'alternanza bicroma dei costoloni, al divenire *pattern* geometrico attorno alle monofore (profilo a dentelli lungo gli stipiti, ad arcatelle lungo le ghiera degli archi); dal costituire un blocco di colore compatto e saturo in controfacciata, nella testata orientale, nell'incrocio, all'essere trasfigurato in *negativo*, cioè in bianco con fughe rosse, nelle trombe della cupola.

## Bibliografia

- Autenrieth, H.P. 1984. Il colore dell'architettura, in Lanfranco e Wiligelmo. *Il Duomo di Modena*: 241–263. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Autenrieth, H.P. 1987. Aspetti della policromia romanica in Lombardia e a Pavia. *Annali di storia pavese* 14–15: 15–34 [comunicazione al convegno di Italia Nostra 'Il colore a Pavia. Intonaci e superfici murarie'. Pavia, 5 ottobre 1984].
- Autenrieth, H.P. 1988. Osservazioni su policromia, intonaci e pittura decorativa nel Duomo di Monza, in R. Cassanelli (ed.) *Monza anno 1300. La basilica di San Giovanni Battista e la sua facciata*: 118–127. Comune di Monza.
- Autenrieth, H.P. 1991. Architettura dipinta, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* 2: 380–397. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Autenrieth, H.P. 1994. Die Farbfassung in der Architektur des Mittelalters. Zum Stand der Forschung, in A.M. Romanini and A. Cadei (eds) *L'architettura medievale in Sicilia. La cattedrale di Palermo*: 205–240. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Autenrieth, H.P. 1997. Structures ornamentales et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane, in J. Ottaway (ed.) *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*: 57–72. Poitiers: CESC.
- Autenrieth, H.P. 2002. Raumfassung des Mittelalters in Oberitalien und ihre Restaurierung im 19. und 20. Jahrhunderts, in M. Exner und U. Schädler-Saub (eds) *Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS*: 13–33. München: Lipp.
- Autenrieth, H.P. and B. 1988. Struttura, policromia e pittura murale nel Duomo di Cremona medioevale. *Cremona. Rassegna trimestrale della Camera di Commercio XVIII/2*: 25–35.
- Beltramo S., Papa I. 2022. Le finiture delle murature in laterizio nei cantieri religiosi del XII e XIII secolo. Ricerche in corso, in D. Esposito, F. Lembo Fazio, B. Tetti (eds) *Studi superficiali. Ricerche sulle malte tradizionali e sui sistemi di finitura medievali e moderni*: 377–388. Firenze: Nardini Editore.
- Caporusso, D. (ed.) 1989. *Il monastero delle "Signore bianche". Scavi archeologici in S. Maria della Vittoria a Milano*. Milano: Soprintendenza Archeologica della Lombardia.

- Carminati, G., Rondena, A. (eds) 2009. *I restauri del monastero di Morimondo*. Morimondo: Comune di Morimondo – Fondazione Sancte Marie de Morimundo
- Casati, M.L. 2004. Scultura medievale in tre finestre dell'edera settentrionale, in L. Fieni (ed.) *La costruzione della Basilica di San Lorenzo a Milano*: 117–133. Milano: Silvana Editoriale.
- Cecchi, R. 2018. Il terremoto del 1117 e gli effetti sul San Lorenzo Maggiore di Milano, in A. Calzona, G.M. Cantarella, G. Milanese (eds) *Terremoto in Val Padana. 1117, la terra sconvolse e sprofonda*: 263–280. Verona: Scripta edizioni.
- Fachechi, G.M. 2017. Senso del colore e assenza di colori nell'architettura sacra medievale e nelle sue 'rivisitazioni' in Italia: qualche considerazione sulla facies esterna. *Opus incertum* 2: 18–33.
- Guarnieri, C. 2016. Le pitture murali di Santa Maria del Gradaro a Mantova. *Intrecci d'Arte. Dossier*. D. Benati (ed.) *Come un involucro prezioso. Forme e funzioni della decorazione ad affresco in età gotica* 1: 82–105.
- Lomartire, S. (ed.) 2026. Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo all'inizio del Duecento. Vercelli: Edizioni Gallo.
- Mothes, O. 1884. *Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüte*. Iena: Hermann Costenoble.
- Ottolini, V., Lose, F. 1867. *The Terra-Cotta Architecture of North Italy (12th-15th centuries)*, ed. by L. Gruner. London: John Murray.
- Piva, P. 2011. La pieve di Coriano e le sue cappelle, in R. Cassanelli, P. Piva (eds) *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*: 277–280, 305. Milano: Jaca Book.
- Piva, P. 2013. La chiesa di San Fiorentino a Nuvolato (Mantova) e il problema dei 'cori murati' dell'XI secolo, in A. Segagni Malacart, L.C. Schiavi (eds) *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*: 91–97. Pisa: ETS.
- Rossi, M. 2010. Affreschi inediti a Monluè, in M.G. Albertini Ottolenghi, M. Rossi (eds) *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*: 59–63. Milano: Vita&Pensiero.
- Rossi, M. 2011. *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*. Milano: Scalpendi.
- Rossi, M. 2000. I colori del mattone: policromia, monotonia ed effetto colore, *Materia e geometria* 8, 2000: 83–88.
- Sartorelli, E. 2017. Gli affreschi duecenteschi in Santa Maria del Gradaro, in R. Golinelli Berto (ed.) *Chiese medievali* (Quaderni di San Lorenzo 15): 7–31.
- Schiavi, L.C. 2012. Il complesso plebano di Santa Maria Maggiore a Lomello, dall'alto medioevo al *premier art roman*. *Viglevanum* XII: 36–57.
- Schiavi, L.C. 2018. Una data per il romanico lombardo. Il terremoto del 1117 e la ricostruzione della basilica di Sant'Ambrogio a Milano, in A. Calzona, G.M. Cantarella, G. Milanese (eds) *Terremoto in Val Padana. 1117, la terra sconvolse e sprofonda*: 299–320. Verona: Scripta edizioni.
- Schiavi, L.C. 2023. Finiture e sistemi decorativi in contesti cistercensi lombardi. Le pitture dello "scriptorium" di Morimondo e delle Cappelle Superiori del transetto di Chiaravalle Milanese, in G. Cariboni, C. Ciccopiedi e N. D'Acunto (eds) *L'abbazia di Morimondo nei secoli XII e XIII: prospettive interdisciplinari* (atti della giornata di studi, Morimondo, 5 ottobre 2019): 353–373. Spoleto: CISAM.
- Scirea, F. (ed.) 2015. *San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese. Storia, architettura e contesto figurativo di una chiesa abbaziale romanica*. Mantova: SAP.
- Scirea, F. 2011a. San Bassiano a Lodivecchio, in R. Cassanelli, P. Piva (eds) *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*: 145–146, 297. Milano: Jaca Book.
- Scirea, F. 2011b. San Giacomo al Mella a Brescia, in R. Cassanelli, P. Piva (eds) *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*: 225–226, 302. Milano: Jaca Book.
- Scirea, F. 2011c. Santa Maria la Rossa a Crescenago, in R. Cassanelli, P. Piva (eds) *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*: 48–49, 293. Milano: Jaca Book.
- Scirea, F. 2012a. *Pittura ornamentale del medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*. Milano: Jaca Book.
- Scirea, F. 2012b. La prima fase del decoro dipinto di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese (secolo XI), in G.M. Cantarella, A. Calzona (eds) *La Reliquia del Sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*: 193–204. Verona: Scripta edizioni.
- Scirea, F. cds. Il genio romanico nella basilica di San Lorenzo a Milano: la cappella absidata della torre sudest, in C. Mancho (ed.) *1123-2023. Taüll i la pintura romànica*. Barcelona 2026 (corso di stampa).
- Stiehl, O. 1898. *Der Backsteinbau romanischer Zeit, besonders in Oberitalien und Norddeutschland. Eine technisch-kritische Untersuchung*. Leipzig: Baumgärtner's Buchhandlung.
- Strada, P. 2012. Lomello, battistero. Dipinti parietali. *Viglevanum* XXII: 62–69.





**Architettura, scultura, decoro: casi studio**



# Le tarsie della Basilica di Giunio Basso a Roma. Storia, tecnica e materiali

Anna Patera, Francesca Toso

Ministero della Cultura, Opificio delle Pietre Dure

## Abstract

Il contributo esamina le celebri tarsie marmoree in *opus sectile* della Basilica romana di Giunio Basso, console nel 331. L'edificio fu commissionato per iniziativa personale del magistrato, quale manifestazione di prestigio e di autocelebrazione. Attraverso l'analisi congiunta delle fonti antiche e moderne e dei restauri novecenteschi, lo studio intende restituire la complessità tecnica, materiale e visiva di questo straordinario apparato decorativo, sottolineando l'uso del colore e delle paste vitree come parte integrante del linguaggio artistico tardoantico. La tecnica dell'*opus sectile*, che impiegava elementi di varie dimensioni e forme complesse, è interpretata come un sofisticato artificio per comunicare ricchezza, *status* sociale e gusto del committente.

The paper examines the celebrated marble *opus sectile* panels from the Roman Basilica of Junius Bassus, consul in AD 331. The building was commissioned on the magistrate's personal initiative as a display of prestige and self-celebration. Through the combined analysis of ancient and modern sources and of twentieth-century restorations, the study seeks to reconstruct the technical, material, and visual complexity of this extraordinary decorative ensemble, highlighting the use of colour and glass pastes as integral components of the Late Antique artistic language. The *opus sectile* technique, employing elements of varying sizes and intricate shapes, is interpreted as a refined device to convey the patron's wealth, social standing, and aesthetic taste.

**Key words:** Giunio Basso, *opus sectile*, colore, tarda antichità, policromia, simulazione, restauro, Opificio delle Pietre Dure (OPD)

**Junius Bassus**, *opus sectile*, colour, late antiquity, polychromy, simulation, restoration, Opificio delle Pietre Dure (OPD)

## Introduzione

Le tarsie della Basilica di Giunio Basso costituiscono uno dei più significativi esempi di *opus sectile* figurato dell'età tardoantica, si legano in maniera peculiare alla storia dell'Opificio delle Pietre Dure, erede della Manifattura granducale fondata nel 1588 e specializzata nella creazione di opere in commesso in pietre dure, la cui tecnica esecutiva deriva da quella antica dell'*opus sectile* utilizzata per i pannelli della Basilica. Nel Novecento l'Opificio ha curato il restauro dei due esemplari esportati illecitamente e poi recuperati da

Rodolfo Siviero, mentre nel 2015 è stato condotto un intervento conservativo su una copia semplificata del pannello con *Hylas*, oggi esposto presso il Museo Casa Siviero a Firenze (cfr. *infra*). Ben consapevoli della complessità dell'argomento proposto e dell'indiscussa fama delle tarsie, si intendono qui presentare alcune riflessioni coerenti con il tema del volume sulla base di un approccio rivolto anche all'analisi dei materiali e alle tecniche di esecuzione.

## La Basilica di Giunio Basso

L'edificio, ora non più esistente, si ergeva a Roma sul colle Esquilino.<sup>1</sup> Con molta probabilità fu commissionato da Giunio Basso, console nel 331 e membro di spicco dell'aristocrazia, il cui nome è noto da un'iscrizione perduta ma tramandata dalla tradizione antiquaria (CIL VI, 1737). La funzione originaria dell'aula è stata oggetto nel tempo di ipotesi contrastanti. Si trattava verosimilmente di uno spazio di rappresentanza pubblica all'interno di una ricca residenza privata concepito per celebrare le virtù aristocratiche del proprietario.<sup>2</sup> Nella seconda metà del V secolo, la proprietà passò a un generale goto di nome Valila e successivamente, per donazione, a Papa Simplicio (pontificato 468-483) che convertì la Basilica in chiesa cristiana dedicata a S. Andrea in Catabarbara (Kalas 2013). Dopo successive trasformazioni nell'area fu fondato un monastero e successivamente una chiesa più grande, Sant'Antonio Abate, a cui venne annessa la Basilica che divenne così parte integrante del complesso. A partire da questo momento, il nome e la memoria della Basilica caddero lentamente verso il degrado e l'oblio.<sup>3</sup> I resti dell'edificio e delle tarsie furono oggetto di una nuova fase d'interesse a partire dal XIX secolo, con gli studi pionieristici di Giovanni Battista De Rossi (1871) e di Orazio Marucchi (1893). Nel

<sup>1</sup> \*Le autrici ringraziano gli organizzatori del Convegno per l'opportunità e le colleghe L. Ceravolo, L. Donati, S. A. Hagan, A. Pergola E. J. Shepherd, L. Ungaro per i preziosi consigli e la disponibilità. Sulla storia e sulle successive trasformazioni della Basilica, qui sinteticamente esposte, cfr.: Becatti 1969: 181-215; Cima and Rubolino 2000; Guidone 2012; Hagan 2018: 351 e ss.; Lugli 1932; Pomponi 1996; Sapelli 2000; Whitehouse 2001: 138-165; Kalas 2013: 281 e ss.

<sup>2</sup> Guidobaldi 1986: 184-186; Hagan 2018: 137 e ss. non condivide 'The Domus Theory'; Kalas 2013: 283-284; Sapelli 2000: 139.

<sup>3</sup> Hagan 2018: 351-376 con bibliografia precedente.



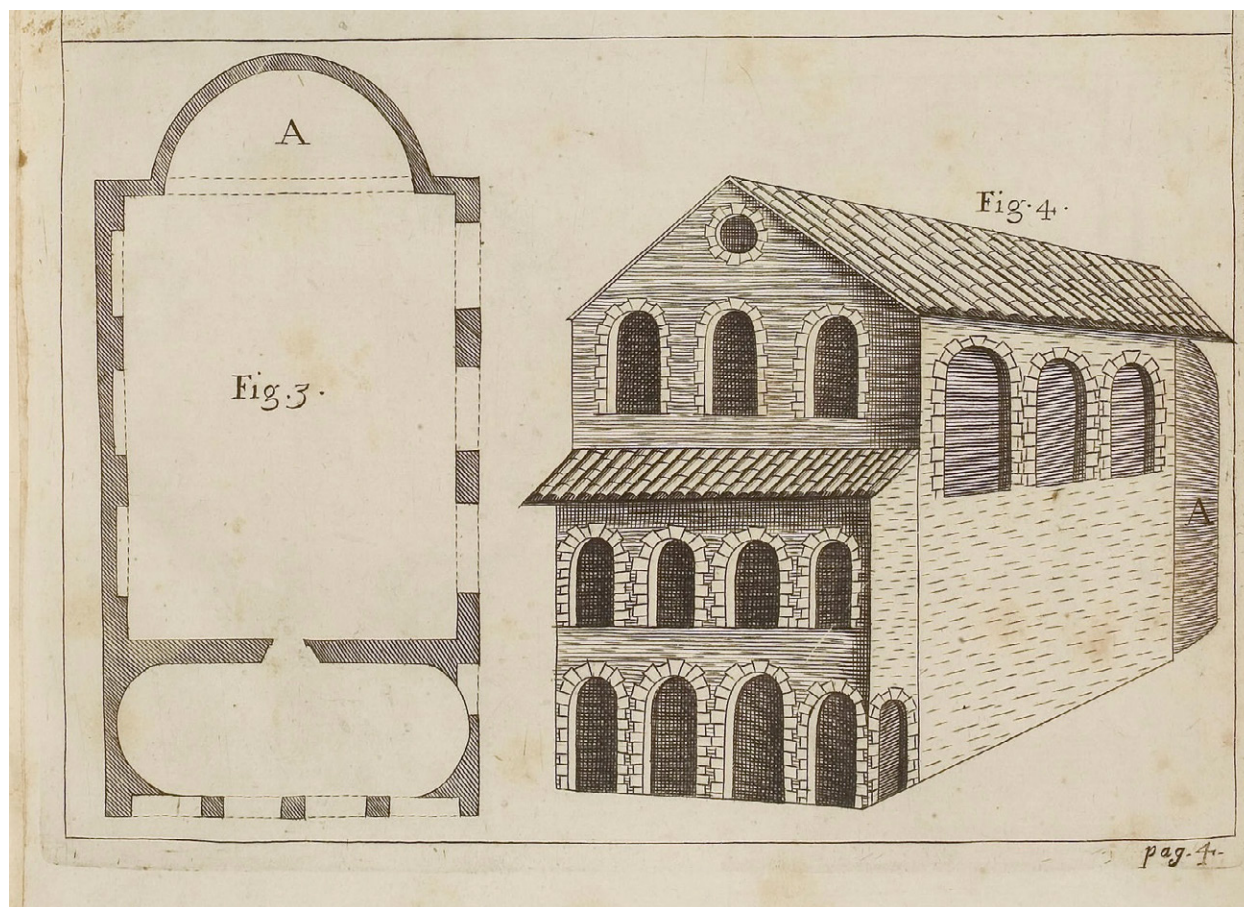


Figura 1. Giovanni Giustino Ciampini (1633-1698), Pianta e prospetto della chiesa di Sant'Andrea Catabarbara, *Vetera Monumenta* 1690, Tav. 1, figg. 3-4. Credit: Universitätsbibliothek Heidelberg, Digital Collections, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ciampini1690bd1>.

1929 i resti, prima della definitiva demolizione, furono indagati, documentati e pubblicati da Giuseppe Lugli (1932).

### La fortuna visiva dell'apparato decorativo

La ricostruzione del perduto apparato decorativo si basa su numerose fonti scritte e iconografiche. Fin dal Rinascimento, artisti e studiosi hanno visitato il sito e i loro resoconti testuali e grafici costituiscono le principali fonti di conoscenza dell'aspetto originario dell'edificio e delle successive trasformazioni. Queste opere si basavano sia sull'osservazione diretta dei resti (quando ancora consistenti) sia sullo studio di documenti e disegni precedenti.<sup>4</sup> Di indubbia rilevanza i disegni di Giuliano da Sangallo risalenti alla fine del XV secolo rappresentano la più antica testimonianza grafica delle pareti interne dell'edificio, ormai in stato

di evidente degrado: 'una chiesetta nel cortile di Sancto Antonio meza scoperta che se n'è facto pollaio, fasciate le mura di belle tavole di marmi et con belle tarsie et fogliami di marmi et musaichi et altre gentileze'.<sup>5</sup> Tra le fonti iconografiche più significative spiccano il *Museum Chartaceum* di Cassiano dal Pozzo che includeva nove disegni della Basilica di Giunio Basso commissionati negli anni trenta del XVII secolo. Altre importanti documentazioni visive provengono dall'attività di Pietro Santi Bartoli, di Raymond Lafage e di Giovanni Giustino Ciampini che nel suo *Vetera Monumenta*, pubblicato tra 1693-1699, riporta planimetrie, prospetti (Figura 1) e immagini dei pannelli.<sup>6</sup> Queste riproduzioni ampiamente diffuse, anche all'estero, hanno contribuito in maniera significativa alla conoscenza del complesso perduto. È importante tuttavia notare il diverso grado della loro affidabilità per il cui esame è indispensabile un approccio critico e comparativo, che tenga conto delle differenti prospettive, delle possibili interpretazioni

<sup>4</sup> Per l'elenco e l'analisi critica delle varie testimonianze grafiche citate nel testo si rimanda a: Becatti 1969: 186 e ss.; Cima and Rubolino 2000; De Rossi 1871: 6 e ss.; Hagan 2018: 79-136; Modolo 2016; Sapelli 2000; Shepherd 1984.

<sup>5</sup> Cima and Rubolino 2000: p. 77; dallo Zibaldone quaresimale di Giovanni Rucellai per il Giubileo del 1450.

<sup>6</sup> Per i riferimenti bibliografici si rimanda alla nota 8.





© fotografia di Luciano Pedicini

Figura 2. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Pannello in *opus sectile* con tigre che assale un vitello (inv. S 1222). Credit: Roma, Musei Capitolini - Archivio Fotografico dei Musei Capitolini © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.



Figura 3. Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Pannello in *opus sectile* con tigre che assale un vitello (inv. S 1226). Credit: Roma, Musei Capitolini - Archivio Fotografico dei Musei Capitolini © Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

e delle limitazioni di ciascuna fonte. Nonostante ciò, è proprio grazie a queste testimonianze che possiamo ricostruire, seppur parzialmente, la ricchezza e la complessità di una delle più rappresentative attestazioni di periodo tardo antico.

#### I quattro pannelli superstiti

Dell'eccezionale apparato decorativo della Basilica si sono salvati solo quattro pannelli, ampiamente noti in letteratura, conservati in due sedi museali

differenti. Le due lastre con scene di combattimento tra animali (Figure 2-3) sono attualmente esposte a Roma presso i Musei Capitolini (Palazzo Conservatori), trasferite nell'attuale sede nel 1903 dopo che, per un certo periodo, erano state sistemate nella chiesa di S. Antonio.<sup>7</sup> Le altre due lastre che raffigurano il ratto di *Hylas* (Figura 7) e un console (probabilmente Giunio Basso) in *pompa circensis* (Figura 4), sono conservate presso il Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo) a Roma.<sup>8</sup> Tra il 1660 e il 1667, questi due pannelli furono rimossi dalla Basilica e trasferiti nella collezione del Cardinale Massimo presso il Palazzo delle Quattro Fontane, murati a parete nella "loggia" (*Hylas*) e 'nella stanza ultima dei musaici' (Giunio Basso) (Pomponi 1996: 76-77). Successivamente passarono, insieme al palazzo che li conteneva, nelle proprietà della famiglia Nerli, Albani e infine Del Drago. Intorno alla metà del XX secolo i pannelli, insieme ad altre opere, furono esportati illecitamente in Svizzera e recuperati nel 1958 grazie all'azione di Rodolfo Siviero. Sono stati acquisiti dallo Stato italiano nel 1965.<sup>9</sup> Subito dopo il rientro in Italia i preziosi manufatti furono restaurati presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (1958-1961) dato l'accertato 'pessimo stato di conservazione' con elementi 'completamente scollati' e con il supporto di lavagna spezzato a causa del trasporto.<sup>10</sup> L'intervento, realizzato sotto la direzione di Lando Bartoli all'epoca Soprintendente dell'Opificio, fu seguito da figure di spicco dell'archeologia italiana come Giovanni Becatti e Ranuccio Bianchi Bandinelli (Martinelli 2008: 311-312). Soprattutto Becatti dimostrò una particolare partecipazione: infatti in quel periodo stava studiando i mosaici di Porta marina ad Ostia (Becatti 1969). Siviero, sempre molto coinvolto nel restauro delle opere recuperate, scelse l'Istituto fiorentino quale esecutore dell'intervento conservativo, per la rinomata esperienza nella tecnica del commesso in pietre dure e, probabilmente, anche per un interesse personale dato che la sua collezione di opere d'arte comprendeva un piccolo pannello in *opus sectile*, ora conservato a Firenze presso il Museo Casa Siviero, riproduzione di una parte del celebre originale con *Hylas*. La versione fiorentina, fedele in ogni minimo dettaglio, si differenzia solo per l'assenza delle ninfe e di altri elementi narrativi del mito (Patera *et al.* 2020). Dalle annotazioni presenti sul retro del pannello e sulla cornice di legno, attribuite alla mano dello stesso Siviero, si apprende che l'opera fu acquistata a Roma nel 1955 e la provenienza è stata ricollegata all'antica collezione Barberini (Martinelli

2008: 307-308; Paolucci 2003: 109; Patera *et al.* 2020: 60 e ss.; Vlad Borrelli 2016: 118, nota 73).

### **Pannelli con scene di combattimento fra animali (Figure 2-3)**

Molto simili nelle dimensioni (124x184cm e 124x183cm) e nei soggetti rappresentati (tigri che attaccano vitelli indifesi) i pannelli sono speculari tra loro. Diversi i significati attribuiti nel tempo ai soggetti raffigurati: dalla mera documentazione di spettacoli di animali (con qualche iniziale errata identificazione) a complesse allegorie sulla morte e l'anima, fino ad essere interpretati quali strumenti per l'auto-rappresentazione del committente che, in questo modo, poteva mettere in mostra la sua capacità di finanziare spettacoli di questo genere e la sua munificenza.<sup>11</sup> Recentemente lo schema compositivo dell'attacco è stato messo in relazione a modelli dell'antica Persia achemenide, il cui richiamo non era determinato solo da esigenze narrative, ma rispondeva alla volontà di esprimere autorità e supremazia culturale (Hagan 2023). Il tema con animali in assalto è assai simile a quello riprodotto nelle altrettanto note testimonianze di Ostia accomunabili per composizione, materiali, dettagli di esecuzione e dimensioni tanto che, come notato, a prima vista non si sospetterebbe di una differenza cronologica di quasi due generazioni tra di essi (Kiilerich 2014: 49; Kiilerich 2016: 178 e 187). Diversamente dagli esemplari conservati presso il Museo Nazionale, di cui si riferirà a breve, in queste creazioni sono stati usati solo materiali lapidei. Come per gli altri pannelli superstiti, il fondo delle due lastre è formato dall'accostamento di sezioni di Porfido verde antico, impiegato anche per le striature scure dei manti della tigre, a contrasto con l'intenso Giallo antico. Per rendere il terreno e il tronco dell'albero del pannello: di cui alla figura 2, è stato scelto l'Alabastro fiorito con foglie di Palombino, mentre per l'altro Broccatello di Spagna per il terreno e Portasanta per il tronco dell'albero con foglie di Marmo bianco. Il candore del vello dei vitelli, le foglie degli alberi e le mammelle delle fiere sono restituiti con diverse varietà di Marmo bianco mentre per le unghie, bulbi oculari e denti è stato scelto il Palombino. In entrambi i pannelli si evidenziano alcune *crustae* grigie riferibili a restauri antichi. Nel pannello in fig. 3, il rosso del sangue sulla bocca della tigre è reso con piccole sezioni di Rosso antico.<sup>12</sup> Dallo studio molto accurato effettuato durante il restauro del 2000 è stato confermato che 'le due tarsie furono eseguite sulla base di un comune cartone di riferimento: moltissime sono infatti le similitudini nelle dimensioni, nell'impostazione grafica e nella scelta dei materiali' (Cima *et al.* 2002: 465). È stata anche notata

<sup>7</sup> Per la storia delle opere cfr. Cima and Rubolino 2000.

<sup>8</sup> Nell'ambito della vastissima bibliografia sui due pannelli ora conservati a Palazzo Massimo si segnalano in particolare: Basile 1992; Gasparini 2022: 179 e ss.; Hagan 2018: 206-290; Kiilerich 2014; Kiilerich 2016; Paris 1990a; Paris 1990b; Guidone 2012; Shepherd 1984.

<sup>9</sup> Per il recupero di Rodolfo Siviero: Martinelli 2008; Paris 1990; Paris 1991; Patera *et al.* 2020: 62-63; Shepherd 1984.

<sup>10</sup> Stralci significativi del fascicolo, conservato presso l'Archivio dei restauri in OPD, sono stati pubblicati in Martinelli 2008.

<sup>11</sup> Sull'origine dei soggetti e sui significati ad essi attribuiti cfr. Hagan 2018: 318 e ss. con ampi riferimenti bibliografici.

<sup>12</sup> Il riconoscimento dei materiali è stato effettuato da documentazione fotografica ad alta risoluzione. Cfr. inoltre Cima *et al.* 2002: 465-466.





Figura 4. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Pannello in *opus sectile* con scena di *pompa circensis* (inv. 375831). Credit: su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano (Foto F. Toso).

‘la differenza di esecuzione tra il fondo, eseguito con lastrine di forme e grandezze irregolari ed interstizio di maggiori dimensioni, e la raffigurazione degli animali, realizzati in maniera più accurata con *crustae* ben sagomate perfettamente aderenti le une alle altre, in modo da ottenere una maggiore raffinatezza nella resa naturalistica dell’anatomia’ (Cima *et al.* 2002: 465). Diverse testimonianze letterarie sembrano indicare che nella Basilica vi fossero altri pannelli con scene di assalto, ora dispersi, ma originariamente inseriti in un più ampio e coerente programma decorativo (Hagan 2018: 96 ss.). Sebbene le fonti storiche riportino notizie imprecise, a volte non coerenti tra loro, il fatto che tali scene siano state costantemente descritte da diversi osservatori ne sottolinea la rilevanza all’interno del programma decorativo della Basilica.

#### Pannello con scena di *pompa circensis* (Figura 4)

Da più testimonianze visive del passato è noto che entrambe le tarsie attualmente esposte al Museo Nazionale Romano dovevano essere completate dalla rappresentazione di un elegante drappo di tessuto con balza figurata e pieghe laterali, attualmente conservato solo in parte nella lastra con *Hylas*. Il pannello con la biga (73x111cm) è quello che ha subito maggiori danni durante i vari trasferimenti e l’immagine attuale non è sicuramente completa. Nelle rappresentazioni

storiche<sup>13</sup> sono riportate parti figurate non più esistenti (Figura 5) e i notevoli restauri integrativi del passato possono forse spiegare alcune incertezze e incongruenze iconografiche evidenziate dagli studiosi. Altre integrazioni, soprattutto per il fondo, sono state eseguite durante il restauro dell’Opificio: Verde di Prato e Gabbro dell’Impruneta al posto del Porfido verde antico. Il console, di cui è ormai accettata l’identificazione con Giunio Basso, è vestito della ricca toga [*picta*] cerimoniale. È rappresentato su una biga tirata da due cavalli e ai suoi fianchi, in secondo piano, quattro aurighi a cavallo che indossano casacche colorate. Nella resa esecutiva sono da apprezzare il tronco dei due cavalli bianchi e alcuni dettagli dei cavalieri resi per mezzo dell’incisione. Il fronte della biga presenta segni indistinti di figure umane. I materiali impiegati nel pannello sono di diversa natura: lapidea e vitrea.<sup>14</sup> Si riscontra un largo uso del Giallo antico di varia tonalità dal tenue al giallo più intenso, per restituire la biga, i quattro cavalli in secondo piano, i volti e le mani dei protagonisti oltre alcune sezioni della toga. Il Palombino invece è stato scelto per i due cavalli in primo piano, la fascia

<sup>13</sup> Sul disegno in figura 5 cfr. Modolo 2016: 62-63; Paris and Basile 1991: 93-95, fig. 16; Pomponi 1996: 76-78.

<sup>14</sup> Il riconoscimento dei materiali è frutto di un’indagine visiva effettuata presso il Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo. Per raffronti ulteriori cfr. la bibliografia già riportata alla nota precedente.



Figura 5. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Disegno del pannello con scena di *pompa circensis* (f. CXXVI, 7905, n. 260). Credit: Su concessione del Ministero della Cultura - Gallerie degli Uffizi (Foto F. Toso).

superiore che delimita la biga, le *fasciae* e gli oggetti nelle mani dei cavalieri; mentre di Rosso antico sono le briglie. Pochi inserti di Madreperla per le borchie delle bardature dei cavalli. Il vetro monocromo appare accostato ai materiali lapidei nelle vesti, mentre la toga del console è riccamente decorata con gioielli incastonati e fili d'oro resi tramite elementi in vetro con foglia d'oro oppure vetro monocromo di vari colori: rosso, blu, turchese, verde. La possibilità di visionare il retro del pannello durante il restauro effettuato in Opificio<sup>15</sup> e poi in quello successivo eseguito a Roma (Figura 6) ha messo in evidenza l'uso di frammenti di vetro cammeo, chiaramente di riutilizzo, disposti con

la decorazione verso l'interno (Basile 1992; Paris 1990a; Paris 1990b; Paris and Basile 1991).

#### Pannello con *Hylas* (Figura 7)

La scena raffigurata nel pannello (altezza 137cm; lunghezza 130cm) rappresenta il momento culminante del mito di *Hylas*, il giovane eroe rapito dalle Ninfe mentre attinge acqua ad una fonte simboleggiata dal liquido versato dai vasi, in un ambiente roccioso richiamato dagli elementi schematicamente raffigurati. Il viso dell'eroe mostra sorpresa e agitazione nel vano tentativo di opporre resistenza. Il drappo verde, sospeso sotto la scena e ricadente ai lati, presenta una balza figurata decorata con piccole e vivaci figurine: offerenti e divinità o re seduti su troni, tra candelabri, stendardi, tavole di offerte e due imbarcazioni alle estremità della fascia curvilinea. Anche per questo pannello i materiali

<sup>15</sup> Martinelli 2008: 311 e ss. Per la documentazione d'archivio: OPD, Postunitario, Lavori artistici e di restauro, scatola 15, pos. O<sup>2</sup>, fasc. 82, 'Roma - Restauro Mosaico Romano proveniente dalla Basilica Giunio Basso'.





Figura 6. Retro del pannello con scena di *pompa circensis* durante l'intervento di restauro eseguito presso il Museo Nazionale Romano. Credit: su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano (Foto R. D'Agostini).

impiegati per la scena del rapimento sono di differente natura sia lapidea che vitrea. Per il fondo sono state giustapposte numerose sezioni di Porfido verde antico di diverse varietà apprezzabili per la forma, dimensione e colori dei cristalli e della matrice di fondo. Il Giallo antico in differenti gradazioni tonali dal chiaro più tenue al giallo più intenso, è stato selezionato per la resa del corpo nudo del giovane, delle parti scoperte delle ninfe e di due vasi. Ad accrescere la resa volumetrica dell'anatomia soprattutto dei pettorali e addominali del giovane, il materiale è stato sottoposto a calore in particolare lungo i bordi delle sezioni così da ottenere artificialmente un tono rossastro. Per quanto riguarda gli altri materiali lapidei utilizzati, il Palombino è stato scelto per il mantello della ninfa di sinistra, per le erbe palustri che fanno da corona alle ninfe e per le cornee, mentre per le capigliature si riconoscono sezioni di Alberese (calcare marnoso). Le rocce sono state realizzate con *crustae* di Alabastro fiorito e in particolare quella su cui poggia il ginocchio di *Hylas* è un frammento di riuso recante una modanatura architettonica. Un drappo rosso-arancio restituito con sezioni di paste vitree monocrome accostate, sventola dietro le spalle del fanciullo. In particolare tre sono i colori scelti e alternati per rendere le pieghe mosse dal vento: rosso, rosso scuro e arancio. Ad una sola analisi visiva è possibile ipotizzare anche la presenza di qualche sezione di Rosso antico forse di integrazione. Sempre

vetro monocromo è stato scelto per altre parti: giallo e blu oltremare per le vesti delle ninfe, mentre sempre blu oltremare e turchese per rendere le acque. *Hylas* stringe nella mano destra una brocca realizzata con la madreperla, materiale utilizzato anche per i bracciali e le collane delle ninfe. Sotto la scena del rapimento, compare il drappo verde con la fascia figurata il cui fondo è stato realizzato con sezioni di pasta vitrea bianca. La decorazione figurata egittizzante è ottenuta con piccoli frammenti, irregolari e di differenti dimensioni, di paste vitree monocrome (gialle, arancio, rosse, blu, verdi) e policrome (millefiori e figurate). Le pieghe più larghe del drappaggio sottostante sono di Porfido verde antico intervallate da fasce più strette di pietra Alberese (calcare marnoso). È stato notato (Shepherd 1984: 54) che questa fascia, realizzata in vetro con qualche inserto lapideo, forse di restauro, presenta una diversa tecnica di composizione, che solo in parte dipende dalle dimensioni ridotte dei personaggi: non si cerca più una giustapposizione disegnativa, quanto piuttosto un accostamento di macchie di colore vivace.

#### Note sulla tecnica esecutiva

I quattro pannelli sono stati realizzati con la tecnica dell'*opus sectile* tramite l'utilizzo di diverse tipologie di pietre di varia provenienza nonché, in alcuni casi, di vetro e madreperla. Questa tecnica permetteva di





Figura 7. Roma, Museo Nazionale romano, Palazzo Massimo, Pannello in *opus sectile* con *Hylas* rapito dalle ninfe (inv. 375830). Credit: su concessione del Ministero della Cultura - Museo Nazionale Romano (Foto F. Toso).

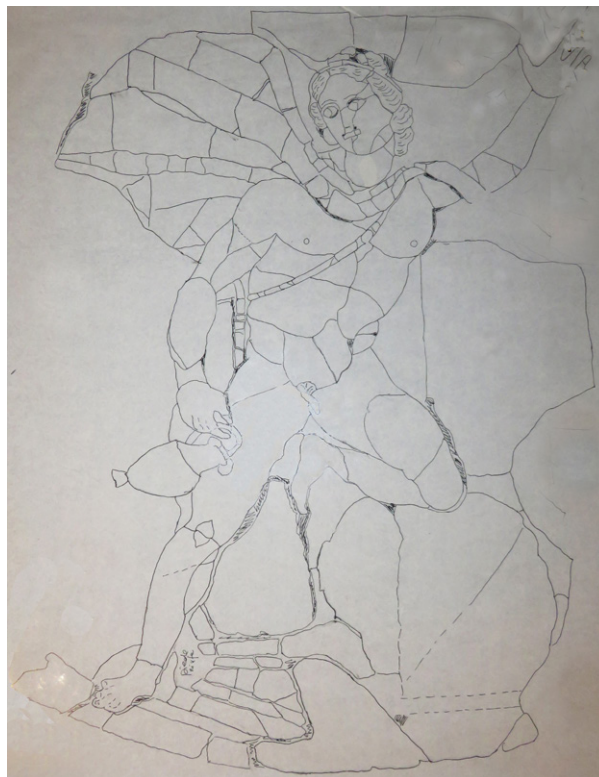


Figura 8. Lucido a contatto 1:1 del pannello con *Hylas* del Museo Nazionale Romano con individuazione delle singole sezioni lapidee (Rilievo F. Toso).

creare figure eterogenee e policrome distinguendosi dal tradizionale mosaico a tessere per l'uso di elementi di varie dimensioni e di forme più articolate, che consentivano una maggiore resa pittorica e illusionistica. Nella pratica esecutiva il lavoro era scandito da una serie di passaggi standardizzati. Si partiva dal disegno del soggetto da realizzare che veniva diviso in sezioni e, per ognuna di esse, veniva individuato il materiale (e di conseguenza) il colore più adatto in relazione all'immagine da rappresentare e all'effetto finale che si voleva ottenere. Maggiori erano le sezioni e maggiori erano le potenzialità espressive dell'opera. Nella sola figura del pannello con *Hylas* sono presenti circa 120 sezioni (Figura 8). Le linee di taglio dei diversi elementi erano funzionali sia a definire le linee di contorno delle singole figure sia a marcare i dettagli disegnativi della scena per conferire movimento e realismo ai soggetti raffigurati che altrimenti sarebbero risultati piatti e 'ingessati'. La buona riuscita della resa finale, soprattutto per le composizioni più complesse, era legata all'abilità tecnica di accostare i vari pezzi lapidei o di altro materiale, mimetizzando il più possibile le giunzioni, e al gusto dell'artefice di selezionare e abbinare le diverse cromie sfruttando le innumerevoli venature e variazioni cromatiche delle pietre e le potenzialità offerte da un materiale lucido e dalle molte sfumature come il vetro.

Relativamente alla posa in opera dei pannelli, Giovanni Becatti, osservandoli durante il restauro in Opificio, ha immaginato che questi potessero essere stati realizzati con la tecnica cosiddetta indiretta, aspetto sul quale concordiamo.<sup>16</sup> Probabilmente le *crustae* marmoree e le sezioni vitree venivano appoggiate a faccia in giù su un disegno preparatorio che già riportava graficamente le sezioni giustapposte. Una volta completato l'accostamento degli elementi lapidei e vitrei, veniva applicata sul retro dell'opera una malta o uno stucco di natura organica destinato a supportare e tenere unite le parti. Quando questo strato di allettamento si era solidificato, il pannello, così composto, veniva trasferito e montato a parete. La scelta fra i due metodi, la cui differenza fondamentale risiede nell'ordine di assemblaggio, dipendeva da diversi fattori tra cui la complessità del disegno, le dimensioni del pannello o particolari esigenze tecniche. Becatti notava inoltre la considerevole presenza di resina sul retro dei nostri pannelli a differenza delle testimonianze ostiensi che invece non ne mostravano traccia (Figura 9). In relazione a questo lo studioso, pur non potendo

<sup>16</sup> Becatti 1969: 184. La stessa tecnica fu utilizzata per i pannelli dei Musei Capitolini; cfr. Cima et al. 2002: 465. Sui due differenti metodi di posa in opera cfr. inoltre Neri 2016: 86-87.

escludere all'epoca la circostanza che tale materiale fosse inserito durante un restauro settecentesco, riteneva che potesse trattarsi di materiale originale riflettendo anche sul fatto che i monaci del vicino Ospedale di Sant'Antonio operarono una sistematica rimozione delle tarsie proprio per recuperare questa resina ritenuta miracolosa come medicamento (Becatti 1969: 184). Le analisi successive condotti sui pannelli con gli animali dei Musei Capitolini hanno confermato che la matrice adesiva era costituita da materiale organico, a volte mescolato con polvere di marmo.<sup>17</sup>

### Impatto visivo e policromia

Pur nella frammentarietà dei dati disponibili, qui brevemente esposti, è possibile mettere a fuoco alcuni elementi significativi, utili per la discussione del tema in esame. Le possibili ricostruzioni visive dell'aula di Giunio Basso sono basate su disegni che, seppur preziosi, mostrano discrepanze e potenziali interpretazioni fantasiose. Le ipotesi di studio si fondano su una sintesi di dati archeologici ricavati dagli scavi del Lugli, dall'analisi critica della documentazione visiva e dalle caratteristiche dei pannelli in *opus sectile* superstiti.<sup>18</sup> I quattro pannelli ancora esistenti erano sistemati sulla parete sud-occidentale dell'aula, posizionati a diverse altezze (Figura 10): le tarsie con la biga e con il ratto di *Hylas* erano collocate tra i 10 e i 12 metri dal suolo, entrambe sormontanti un fregio raffigurante un drappeggio egittizzante, mentre i due pannelli delle tigri, speculari l'uno all'altro e presumibilmente situati alle estremità opposte della parete, raggiungevano un'altezza di quasi 15 metri.<sup>19</sup> Le lastre con soggetto narrativo, pur portatrici di un significato primario, occupavano solo una parte limitata di un più ampio programma decorativo; basti pensare che il drappo sottostante alle due lunette figurate riempiva più del doppio dello spazio riservato alle scene figurate (Kiilerich 2016: 42-44). Le informazioni disponibili, combinate tra loro, confermano l'immagine di un ambiente di grande impatto visivo caratterizzato da un uso ricco e variegato del colore nella decorazione parietale. L'effetto cromatico, percepibile anche a distanza, costituiva parte integrante della costruzione visiva dell'ambiente, dove la luce naturale esaltava i riflessi dei materiali e la lucentezza delle superfici. La



Figura 9. Retro del pannello con *Hylas* durante l'intervento di restauro eseguito presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (OPD\_P3\_007). Credit: su concessione del Ministero della Cultura - Opificio delle Pietre Dure, Archivio fotografico e dei restauri.

presenza di sontuosi tendaggi, realizzati in *opus sectile*, contribuiva a creare una scenografia teatrale con effetti illusionistici propri della cultura figurativa tardoantica in cui la percezione della materia e del colore era spesso legata a un processo di *simulation*, attraverso il quale la resa visiva delle superfici evocava una dimensione ambigua tra realtà e illusione (Kiilerich 2014: 147-148). Anche le tarsie della Basilica di Giunio Basso sembrano riflettere questa poetica della luce e della materia, dove il colore e la brillantezza dei materiali diventano parte integrante della costruzione sensoriale e simbolica dell'immagine connessa a un preciso intento di comunicare l'elevato *status* sociale del fondatore. Una volontà di ostentazione che trova conferma nelle parole dell'aristocratico Simmaco, vissuto qualche

<sup>17</sup> Cima *et al.* 2002: 460 e ss.; per gli adesivi cfr. inoltre: Turchiano and Volpe 2021: 286.

<sup>18</sup> I pannelli presentano dimensioni diverse fra loro, particolare non sempre individuabile dalle immagini disponibili nelle pubblicazioni: quelli con le scene figurate non sono particolarmente grandi, soprattutto se messi in confronto con quelli raffiguranti gli animali, di maggiori dimensioni.

<sup>19</sup> Hagan 2018: nel capitolo 3 l'autrice esamina criticamente il materiale visivo superstite della Basilica e fornisce una ipotetica ricostruzione digitale degli elevati presentata nel 2018 alla Conferenza Annuale della College Art Association (CAA). Si ringraziano Stephanie Hagan e Natasha Sanjaya per averne permesso la pubblicazione in questa sede (Figura. 10).





Figura 10. Ipotetica ricostruzione della Basilica di Giunio Basso realizzata da Stephanie A. Hagan e Natasha Sanjaya, 2017.

decennio più tardi, che si definisce affetto dal *morbus fabricatoris*, costantemente alla ricerca di novità e di effetti esclusivi per abbellire le proprie residenze urbane e rurali (Turchiano and Volpe 2021: 280).<sup>20</sup> Un aspetto significativo da evidenziare è l'utilizzo del vetro nell'apparato decorativo con l'intento di dare maggiore risalto e luminosità alle scene narrative. Sono state formulate varie ipotesi rispetto all'uso più o meno esteso di elementi vitrei in combinazione con materiali lapidei nei *sectilia* tardo antichi.<sup>21</sup> La prima ragione può essere stata quella di ampliare la tavolozza dei colori disponibili offrendo un supplemento cromatico: il vetro consentiva, ad esempio, un rosso scuro diverso dal Porfido e dal Rosso antico e la possibilità di ottenere il blu, colore non disponibile nel materiale lapideo, se non usando il preziosissimo Lapis. A questo si univa il desiderio di effetti particolari per creare accostamenti inusuali generando un contrasto fra la natura opaca dei litotipi e l'intrinseca lucentezza del vetro oppure per simulare varietà di pietre rare e materiali preziosi come, ad esempio, l'oro. Non ultime le valutazioni economiche e pratiche in quanto il vetro era ritenuto più vantaggioso rispetto ai materiali lapidei, anche se una mera lettura in chiave economica potrebbe risultare fuorviante. Sebbene il marmo rappresentasse indubbiamente il paradigma del lusso, il valore del vetro

non deve essere sminuito nonostante il suo presunto costo inferiore. L'uso di questo materiale, in particolare quando impiegato in modo indipendente, poteva creare effetti del tutto particolari, che lo rendevano ancora più prezioso del marmo. La fragilità della materia diventava un valore come riportano le parole di Plinio che dichiarava: “queste era considerata la prova della ricchezza, il vero trionfo del lusso: possedere ciò che può essere totalmente distrutto in un istante” (Plin. HN 33.5). Ciò suggerisce che proprio l'effimera natura del vetro amplificasse la percezione di pregio (Gasparini 2022: 170). La tecnica dell'*opus sectile* non era solo una forma di decorazione, ma un sofisticato artificio per comunicare ricchezza, status sociale e gusto. La scelta di marmi pregiati, la complessità dei disegni e la precisione dell'esecuzione riflettevano l'alto livello raggiunto dalle maestranze e la disponibilità economica del committente che poteva ingaggiarle.

### Bibliografia

- Basile, A. 1992. Restauro delle tarsie di Giunio Basso, in A.M. Iannucci, C. Fiori and C. Muscolino (eds) *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*. Atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali (Ravenna, 1-3 ottobre 1990): 45-58. Ravenna: Angelo Longo editore.
- Becatti, G. 1969. *Edificio con opus sectile fuori Porta Marina* (Scavi di Ostia VI). Roma.
- Ciampini, G.G. 1690. *Vetera Monumenta. In quibus praecipuae urbis Romae antiquitatum partes*. Roma: ex typographia Antonii de Rubeis. Accessibile on

<sup>20</sup> In tali contesti, l'aspetto importante delle opere in *opus sectile* non è solo ciò che viene rappresentato (*what*), ma il mezzo (*medium*) in cui è rappresentato, cioè il materiale costoso e prestigioso (Kiilerich 2016: 44).

<sup>21</sup> Turchiano and Volpe 2021: si sottolinea come ‘i *sectilia* vitrei chiamino in gioco maestranze specializzate attive al servizio di una committenza attratta da manufatti indicativi del proprio status elevato’.



- line: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ciampini1690ga>
- Cima, M., M. Baldan, M.P. Rubolino and P. De Girolami 2002. Restauro di tre mosaici di un pavimento in opus sectile dagli Horti Lamiani e delle tarsie marmoree dalla basilica di Giunio Basso, in G. Biscontin and G. Driussi (eds) *I mosaici: cultura, tecnologia, conservazione*. Atti del convegno di studi (Bressanone, 2-5 luglio 2002): 459-468. Scienza e beni culturali 18. Marghera-Venezia: Arcadia ricerche.
- Cima, M. and M.P. Rubolino 2000. Giunius Basso: la 'basilica' scomparsa. Il restauro delle tarsie dei Musei Capitolini. *Bollettino dei Musei Comunali di Roma* 14: 69-86.
- De Rossi, G.B. 1871. La basilica profana di Giunio Basso sull'Esquilino: dedicata poi a S. Andrea ed appellata catabarbara patricia. *Bollettino di Archeologia Cristiana* 2: 4-41. Disponibile online: <https://doi.org/10.11588/diglit.18573.1>
- Gasparini, E. 2022. Old and new evidence for glass in opera sectilia: visual dialogues between appearance and reality. *Journal of Roman Archaeology* 35: 139-176.
- Guidobaldi, F. 1986. L'edilizia abitativa unifamiliare nella Roma tardo-antica, in A. Giardina (ed.) *Società romana e impero tardoantico*. Roma: politica, economia, paesaggio urbano 2: 165-237.
- Guidone, S. 2012. Le tarsie della Basilica di Giunio Basso all'Esquilino, in R. Paris and M.T. Di Sarcina (eds) *Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme. I mosaici*: 196-199. Milano: Electa.
- Hagan, S.A. 2018. 'Marble and Munificence: Reassessing the Basilica of Junius Bassus at Rome'. PhD dissertation, University of Pennsylvania. Accessibile online: <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/fae68171-6bfc-4b29-91f1f3b3ade59f59/content>
- Hagan, S.A. 2023. Reverberations of Persepolis: Persianist Readings of Late Roman Wall Decoration. *Arts* 12, (3), 102. Accessibile online: <https://www.mdpi.com/2076-0752/12/3/102>
- Kalas, G. 2013. Architecture and Elite Identity in Late Antique Rome: Appropriating the Past at Sant'Andrea Catabarbara. *Papers of the British School at Rome* 81: 279-302.
- Kiilerich, B. 2014. The opus sectile from Porta Marina at Ostia and the aesthetics of interior decoration, in I. Jacobs (ed.) *Production and Prosperity in the Theodosian Period*. Proceedings of ROCT 2010. Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion 14: 169-187. Leuven: Peeters.
- Kiilerich, B. 2016. Subtlety and simulation in late antique opus sectile, in P.A. Andreuccetti and D. Bindani (eds), *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*: 41-59. Collana di studi sul colore 5. Istituto Storico Lucchese. Lucca.
- Lugli, G. 1932. La basilica di Giunio Basso sull'Esquilino. *Rivista di Archeologia Cristiana* 9: 221-255.
- Marucchi, O. 1893. I lavori ad intarsio della Basilica di Giunio Basso sull'Esquilino. *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 21 (Serie quarta): 89-104.
- Martinelli, M. 2008. Cronaca di un restauro dimenticato: i pannelli in opus sectile della Basilica di Giunio Basso all'Opificio delle Pietre Dure. *OPD Restauro* 20: 307-326.
- Modolo, M. 2016. Opus sectile della basilica di Giunio Basso (chiesa S. Andrea Catabarbara) [schede 62-63], in E. Gentile Ortona and M. Modolo (eds) *Caylus e la riscoperta della pittura antica. Attraverso gli acquerelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV. Genesi del primo libro di storia dell'arte a colori*: 257-261. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Neri, E. 2016. *Tessellata vitrea tardoantichi e altomedievali: produzione dei materiali e loro messa in opera. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi. Bibliothèque de l'Antiquité Tardive*. 32. Turnhout: Brepols.
- Paolucci, F. 2003. *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. La raccolta archeologica*. Toscana Musei 3, Firenze: L.S. Olschki.
- Paris, R. 1990a. Il pannello con Hylas e le Ninfe dalla Basilica di Giunio Basso. *Bollettino di archeologia* 6: 194-202.
- Paris, R. 1990b. Le tarsie di Giunio Basso, in M.R. Di Mino and M. Bertinetti (eds) *Archeologia a Roma. La materia e la tecnica nell'arte antica*, catalogo della mostra: 147-150. Roma: De Luca
- Paris, R. and A. Basile 1991. I pannelli in opus sectile dalla Basilica di Giunio Basso: osservazioni sul pannello con biga e fazioni del circo. *Bollettino di Archeologia* 7: 91-97.
- Patera, A., A. Cagnini, E. Cantisani, O. Caruso, F. Fratini, M. Galeotti, C. Martinelli, A. Santacesarea, A. Santagostino Barbone, E.J. Shepherd and F. Toso 2020. Un pannello in opus sectile del Museo di Casa Siviero, in C. Innocenti, A. Patera, L. Speranza (eds) *Studi e restauri per il Museo di Casa Siviero realizzati dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze*: 61-98. Firenze: Nardini editore.
- Pomponi, M. 1996. Schedatura dei disegni del taccuino, in M. Pomponi (ed.) *Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*. Xenia Antiqua, Monografie 3: 73-87. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Sapelli, M. 2000. La Basilica di Giunio Basso, in S. Ensoli and E. La Rocca (eds) *Aurea Roma: dalla città pagana*

- alla città cristiana*: 137–139, 534–536; cat. nn. 174–178. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Shepherd, E.J. 1984. Pannello in *opus sectile* con Hylas rapito dalle Ninfe (cat. n. 3); Pannello in *opus sectile* con *Pompa Circensis* (cat. n. 3), in *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*: 53–57. Firenze: Cantini, Ed. d'Arte.
- Turchiano, M. and G. Volpe 2021. Il novum musivi genus di Simmaco e i pannelli in *opus sectile*. *Studi classici e orientali* LXVII (tomo II): 279–297.
- Whitehouse, H. 2001. *Ancient mosaics and wallpaintings*. London: Harvey Miller.
- Vlad Borrelli, L. 2016. *Musivaria: mosaico e opus sectile in età antica: storia, tecniche, conservazione*. Roma: Viella.

# Spunti di riflessione dalle indagini analitiche sull'applicazione della policromia nell'arte delle catacombe romane

Barbara Mazzei

Pontificia Commissione di Archeologia Sacra

## Abstract

Thanks to numerous conservation restoration campaigns, supported by analytical investigations, we are now able to evaluate the technical and artistic methods used by ancient artisans in the production of their works, as seen in the artistic expressions produced and preserved in Christian catacombs. In particular, the colour choices and the application of polychromy shed light on the evolution of catacomb artistic language. While the oldest decorative evidence, dating back to the first half of the 3rd century, shows a simplicity of pictorial touch and a limited colour range, the following centuries saw a gradual expansion of coloured surfaces. Furthermore, the use of certain pigments, considered precious and of high economic value, can easily be linked to the type of clientele which, from the late 4th century onwards, was mainly identified with the ruling class of Roman society, which transferred the sumptuousness of the decorative forms of contemporary above-ground mausoleums to the underground environment.

Grazie alle numerose campagne di restauro conservativo, supportate da indagini analitiche, è oggi possibile valutare le tecniche operative e le scelte artistiche adottate dagli artigiani antichi nella realizzazione delle loro opere, come attestato dalle espressioni figurative prodotte e conservate nelle catacombe cristiane. In particolare, le scelte cromatiche e le modalità di applicazione della policromia consentono di chiarire l'evoluzione del linguaggio artistico catacombale.

Le più antiche testimonianze decorative, databili alla prima metà del III secolo, sono caratterizzate da una marcata semplicità del tratto pittorico e da una gamma cromatica limitata; nei secoli successivi si osserva invece un progressivo ampliamento delle superfici dipinte. Inoltre, l'impiego di alcuni pigmenti, considerati preziosi e di elevato valore economico, può essere facilmente messo in relazione con il tipo di committenza che, a partire dalla fine del IV secolo, si identifica prevalentemente con le classi dirigenti della società romana, le quali trasferirono nell'ambiente ipogeo la sontuosità delle forme decorative proprie dei mausolei contemporanei in superficie.

**Key words:** Catacomb, frescoes, *opus sectile*, sarcophagi, polychromy

Catacombe, affreschi, *opus sectile*, sarcofagi, policromia

Lo studio dell'arte delle catacombe nasce, purtroppo, con un vizio di impostazione che ne ha limitato l'apprezzamento e la conoscenza. L'archeologia cristiana, infatti, prende tradizionalmente avvio il 31 maggio del 1578, quando si ebbe il casuale rinvenimento della catacomba anonima di via Anapo (all'epoca ritenuta di Priscilla) (Fiocchi Nicolai 1991: 3-5 con bibl.); la scoperta accese l'interesse degli studiosi soprattutto sulle numerose pitture che la catacomba conserva: la loro esistenza, infatti, comprovava la pratica del culto dei santi e l'ammissione dell'uso delle immagini nel cristianesimo primitivo, due dei temi più dibattuti nell'ambito del Concilio di Trento. L'archeologia cristiana, quindi, divenne disciplina ausiliaria della Storia ecclesiastica, nella temperie culturale delle controversie tra Riforma e Controriforma (Deichmann 1993: 32-36).

È solo con il XIX secolo che gli studi di antichità cristiana subiscono un profondo mutamento metodologico, permettendo l'avvio verso l'affrancamento dalla precedente condizione di disciplina ausiliaria. Fondamentale per il rinnovamento della disciplina fu l'incessante attività di Giovanni Battista de Rossi, il quale, per circa cinquant'anni, fu l'artefice di nuove scoperte archeologiche (Baruffa 1994; Fiocchi Nicolai 1998); parallelamente, Joseph Wilpert si occupò della raccolta, catalogazione e sistematizzazione delle opere d'arte cristiana; sintomatica delle posizioni del Wilpert è certamente la scelta di occuparsi, per quanto riguarda l'espressione pittorica, esclusivamente degli affreschi delle catacombe romane; in tal modo si pose quale strenuo sostenitore dell'idea di Roma quale centro creativo e propulsore dell'arte cristiana (Ferrua 1938; Sörries 1998). Contemporaneamente, in altri ambienti e in altre discipline, si procedeva ad un approfondimento dell'arte figurativa orientale, evidenziandone le potenzialità inventive. Il risvolto positivo dell'accesa discussione che si propagò negli ambienti scientifici dell'epoca, mai del tutto sopita, fu una generale riconsiderazione del fenomeno dell'ellenismo, di cui si intravede il perpetuarsi nelle manifestazioni artistiche successive, fino ad elaborare la teoria dell'ellenismo perenne (Kitzinger 1989).





Figura 1. Roma, catacomba di Pretestato. Parte d'ingresso del cubicolo della *coronatio* (prima metà III secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).



Figura 2. Roma, ipogeo degli Aureli in viale Manzoni. Volta del secondo ambiente ipogeo (metà III secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).

L'espandersi dei confini cronologici dell'ellenismo ed il parallelo assorbimento dell'arte delle catacombe nel comune sviluppo dell'arte tardoantica è però un'acquisizione recente e dall'enorme portata scientifica. L'attardamento dipende, anche qui, da un vizio di forma: come si diceva, l'impostazione apologetica ha portato, inizialmente, a considerare le testimonianze pittoriche delle catacombe come risalenti all'età apostolica. Questa determinazione cronologica ha avuto quale riflesso l'estraniamento della produzione pittorica catacombale dalla parallela evoluzione dell'arte romana.

Soltanto allo scadere del XIX secolo si intraprese una profonda revisione sulle concezioni sino allora elaborate in merito al periodo "tardoantico"; l'esame venne avviato nella storia dell'arte, in particolare, dalla scuola viennese e Alois Riegl si fece promotore di una rivalutazione dell'arte "tardoromana" (Riegl 1959: in particolare 4-16). Inserita di diritto nel processo evolutivo generale della storia dell'arte tardoantica, e liberata quindi dal suo irrealistico isolamento, l'arte paleocristiana poté, finalmente, essere messa a confronto con le testimonianze artistiche coeve.

I confronti si fecero sempre più puntuali e si concentrarono soprattutto sulla concezione organizzativa della decorazione pittorica, elemento che permetteva i più efficaci confronti, ad esempio, con la decorazione delle *domus* sia ostiensi sia romane di tarda età antonina e severiana (Wirth 1934; De Bruyne 1968).

La consonanza rilevata nelle scelte decorative degli ambienti domestici e funerari permise agli studiosi di procedere ad una revisione cronologica delle pitture delle catacombe, i cui primi esiti vennero fissati al maturo periodo severiano (Bisconti 1998). Fissato il punto di partenza, si procedette all'organizzazione interna dei materiali pittorici, cercando di stabilire dei validi criteri di datazione non più basati soltanto sul concetto di progressiva "decadenza".

Ancora di recente, nei più diffusi manuali di archeologia romana, non ultimo il volume di Ranuccio Bianchi Bandinelli: *Roma, la fine dell'arte antica*, l'arte catacombale fa la sua comparsa, ma rimane limitata alle testimonianze più antiche (di III secolo), e viene "liquidata" con la sintetica definizione di "pittura compendiaria" o "a macchia" (Bianchi Bandinelli 1976: 86-88).





Figura 3. Roma, ipogeo degli Aureli in viale Manzoni. Parete orientale del primo ambiente ipogeo:  
a) prima del restauro; b) dopo il restauro (metà III secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).

Si deve a Pasquale Testini, negli anni 60 del '900, una nuova classificazione cronologica delle pitture catacombali, fondata su un'analisi prettamente stilistica, basata sull'organizzazione spaziale, sulla resa degli elementi ornamentali, sulla cromia e sul *ductus* pittorico, individuando quattro fasce cronologiche che coprono il periodo che va dall'età dei Severi alla fine del IV secolo, più una quinta fascia che comprende le cosiddette "pitture tarde" delle catacombe (Testini 1966: 285-309).

A questa nuova classificazione corrisponde, in parte, la selezione della gamma cromatica. Ad esempio, il

trattamento decorativo degli ambienti di III secolo presenta, in prevalenza, la scansione lineare delle superfici nota come "linearità rosso-verde", ottenuta con pigmenti in unica stesura, composti da ocre e terre (Bisconti and Ferri 2021) (Figura 1).

Ma già in un monumento sicuramente anteriore al 270, ma di natura privata e non comunitaria, quale è l'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni, assistiamo ad un primo esempio di articolazione cromatica dove il blu egizio – da sempre considerato indice di disponibilità economica da parte della committenza – non solo viene impiegato nella griglia geometrica in forma pura,

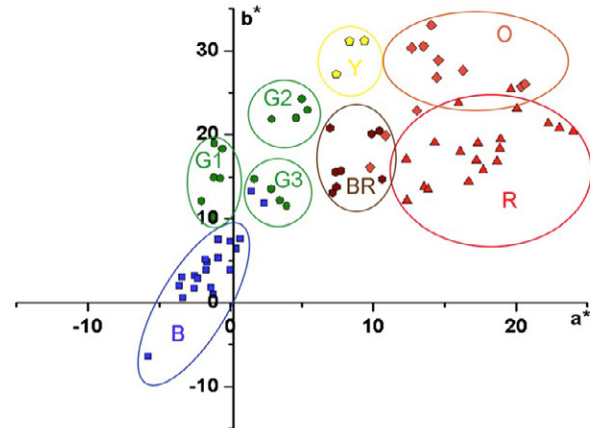
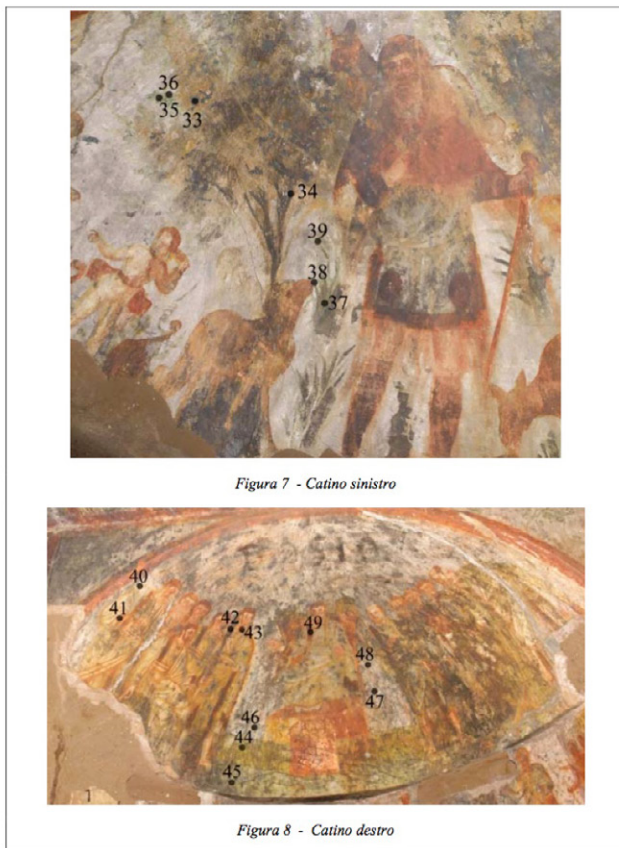


Figura 4. Roma, catacomba di Domitilla. Cubicolo dei Fornai. Coordinate colorimetriche delle diverse aree analizzate (seconda metà IV secolo) (da Bartolozzi *et al.* 2021).

ma anche utilizzato, sottomesso ad uno strato di ocra gialla, per aumentare il ventaglio delle sfumature di colore (Mazzei 2004) (Figura 2).

Gli ambienti dell'ipogeo sono stati sottoposti a due campagne di restauro distanziate di circa dieci anni. Nel corso della prima campagna alcune scene, ricoperte da uno spesso strato concrezionale, non erano state pulite completamente per non compromettere lo strato pittorico originale. Con l'avvento dell'ablazione laser si è tornati a completare l'intervento, ma ci si è resi conto che alcuni colori, ritenuti ocra rossa in base alle indagini analitiche condotte dieci anni prima, reagivano in maniera anomala all'irraggiamento. Le indagini in EDXRF condotte appositamente sulla cosiddetta scena omerica ci hanno così rivelato l'impiego di una differente gamma cromatica in cui, ad esempio, il verde è ottenuto da un pigmento a base di rame e uno a base di ferro; ma l'esito più significativo è rappresentato dall'abbondante presenza di cinabro, impiegato sia puro sia in composizione con un'ocra (Mazzei 2011) (Figura 3a-b).

Nell'avanzato IV secolo, la sottile griglia lineare viene progressivamente sostituita da ben più ampie fasce a contorno delle partiture architettoniche e anche le figure e le scene si dispongono più estesamente negli spazi a loro riservati; iniziano anche a diffondersi, nella fascia inferiore delle pareti, l'imitazione dei pannelli ad incrostazione marmorea, come possiamo vedere nel cubicolo “dei Fornai” della catacomba di Domitilla (Mazzei 2016). Si tratta di uno dei più ampi e architettonicamente articolati cubicoli della catacomba, scavato in una regione secondaria del complesso, appositamente realizzata proprio per dare spazio ad una committenza particolarmente abbiente e volitiva. In questo monumento è stato impostato il cantiere pilota in cui è stata sperimentata per la prima volta la pulitura laser per rimuovere la spessa concrezione carboniosa che occulta generalmente le pitture delle catacombe, per cui era necessario verificare la compatibilità e l'efficacia della tecnologia laser in ambiente ipogeo (Patrizi *et al.* 2011).





Figura 5. Roma, catacomba di Domitilla. Arcosolio con Buon Pastore e oranti (seconda metà IV secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).



Figura 6. Roma, catacomba di Commodilla. Cubicolo di Leone, particolare della volta con il busto di Cristo barbato (fine IV secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).

Sono state eseguite 73 misure su ogni tipo di colore impiegando vari metodi analitici quali FORS e XRF, oltre alla microscopia digitale. La VIL è stata impiegata a conferma e come valutazione complessiva della presenza del blu egizio (Bracci *et al.* 2013; Bartolozzi *et al.* 2021).

La vasta e approfondita campagna diagnostica ci ha permesso di comprendere la tecnica esecutiva impiegata dagli *artifices* per la realizzazione del

complesso decorativo. Tramite la colorimetria sono stati individuati quattro gruppi principali di tonalità di colore, suddivisi in vari sottogruppi in base alle sfumature di tono. I colori base sono risultati essere: per il verde un pigmento a base di ferro; le aree gialle e rosse sono risultate fondamentalmente delle ocre, ma la varietà delle sfumature apprezzabili anche ad occhio nudo sono attribuibili o all'impiego del minio o a diverse miscele di ocre e biacca, con stesure sovrapposte realizzate "a secco" (Figura 4). È proprio tramite la



Figura 7a-b. Roma, catacomba di Commodilla. Cubicolo di Leone, particolare della figura del martire Felice: a) immagine tal quale; b) immagine VIL (Visible-Induced Luminescence) (fine IV secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).

rifinitura a secco che si è ampliata notevolmente la tavolozza dei colori. Questo particolare espediente è stato utilizzato esclusivamente nelle megalografie dipinte nelle due calotte; la differenza di tecnica esecutiva e conseguente qualità pittorica ci ha portato a individuare la presenza in cantiere di almeno due differenti pittori.

L'azzurro è risultato essere, come di consueto, blu egizio, ma l'indagine VIL è stata particolarmente utile anche per l'interpretazione dell'iconografia, come nel caso della scena del miracolo della fonte. In passato, questa immagine veniva interpretata come “una figura che sostiene un pane nella mano destra” ma, grazie all'analisi VIL effettuata prima della pulitura laser, è stata accertata la presenza di blu per indicare lo scorrere dell'acqua sulla roccia, consentendo una corretta interpretazione della scena e una più consapevole azione di pulitura laser (Senserrich-Espuñes *et al.* 2014).

In un cantiere di restauro successivo che ha coinvolto una serie di arcosoli sempre della regione dei Fornai

a Domitilla, troviamo un ulteriore sviluppo dal punto di vista dell'accresciuta sensibilità cromatica (Mazzei 2015). Qui, le superfici di sfondo alle scene rappresentate non sono più semplicemente bianche, ma si colorano di rosaceo e di giallo (Figura 5). Ai colori standard si aggiunge il massicot e il litargirio. Altra particolarità riscontrata dalle indagini analitiche è l'uso pressoché ordinario della biacca, sia in combinazione con ocre e terre, sia esclusivo per le stesure bianche. Alcuni elementi vegetali raffigurati sul lato destro della scena centrale della lunetta dell'arcosolio, realizzati a biacca, essendo stati sottoposti alla corrente d'aria proveniente dal lucernario, hanno subito il noto processo di annerimento tipico di questo pigmento a base di piombo, risultando poco distinguibili dalla concrezione carbonatica nera che li ricopriva. Grazie alla notevole selettività del laser impiegato nel corso dell'intervento di restauro, le pennellate annerite sono state completamente recuperate (Brunetto *et al.* 2017).

Per quanto riguarda la pittura murale catacombale, vorrei ancora portare all'attenzione le osservazioni





Figura 8. Roma, catacomba di San Callisto. Cubicolo di papa Eusebio, ricostruzione virtuale della decorazione ad *opus sectile* (seconda metà IV secolo) (©Archivio Fotografico PCAS).

scaturite nel corso di un intervento di restauro appena concluso.

Si tratta del cubicolo di Leone nella catacomba di Commodilla. Pure in questo caso ci troviamo in presenza di un cubicolo particolare, anche dal punto di vista architettonico, voluto da un committente, Leone ufficiale dell'Annona – come si legge nell'iscrizione dipinta sull'arco d'ingresso – che ha dato avvio, allo scadere del IV secolo, ad un'intera regione della catacomba dedicata ai martiri Felice e Adauto (Bisconti 2018).

La disponibilità economica del committente è indubbia, ma la qualità della tecnica d'esecuzione delle pitture non si attesta al medesimo livello: la stesura degli intonaci è piuttosto sommaria, con alcune zone sono dipinte direttamente sulla roccia senza intonaco a supporto; molte parti della decorazione risultano essere state stese “a secco” e il ripensamento che ha portato alla realizzazione della celebre immagine del Cristo barbato tra alfa e omega, al centro della volta, risulta essere stato dipinto su un sottilissimo strato di

scialbo che lascia trasparire il cassettonato sottostante (Figura 6).

A fronte di questa scarsa cura esecutiva, i temi iconografici selezionati sono spesso innovativi, anche dal punto di vista della composizione delle scene, ma l'aspetto più singolare è rappresentato dall'uso davvero abbondante del blu egizio, a cui sono affidati tutti gli sfondi architettonici, ma che serve anche per distinguere il bianco del fondo delle scene dal candore delle tuniche indossate dai personaggi (Figura 7a-b), così come, difficilmente apprezzabile ad occhio nudo, il piumaggio delle colombe e il vello degli ovini. È quasi solo in questa abbondanza che si rispecchia il tenore economico messo a disposizione degli *artifices* da Leone, ufficiale dell'Annona.<sup>1</sup>

L'arte delle catacombe non si esaurisce nella pittura murale, ma, soprattutto a partire dalla seconda metà

<sup>1</sup> Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Archivio restauri, V. Romè, *Relazione tecnica finale, intervento di restauro del cubicolo di Leone in Commodilla*, 2025.





Figura 9. Roma, catacomba di S. Sebastiano. Sarcofago di Lot, dopo il restauro (©Archivio Fotografico PCAS).

del IV secolo, quando, su iniziativa del papa Damaso (366–384), si monumentalizzarono le più importanti sepolture martiriali, la scelta ipogea divenne la prevalente anche per l'élite romana, che trasferì nel sottosuolo le modalità ornamentali tipiche dei grandi mausolei del sopraterra (Spera 1994). Alla decorazione pittorica si associarono così le tecniche del mosaico e dell'*opus sectile*. Purtroppo, entrambe le tecniche si sono rivelate poco adatte alle condizioni microclimatiche delle catacombe e la qualità dei marmi impiegati ha certamente favorito la spoliazione di quelli più pregiati.

In un cantiere di restauro appena terminato, quello che ha coinvolto le superfici del cubicolo di papa Eusebio a S. Callisto siamo riusciti, grazie alle impronte lasciate sulle pareti e al rinvenimento di numerosi frammenti di marmo nelle terre di scavo, a ricostruire il partito decorativo in *opus sectile*, composto da due registri di maggiori dimensioni, intervallati da tre fasce. La composizione cromatica dell'apparato marmoreo è ottenuta da una alternanza di rosso antico, porfido rosso, pavonazzetto, ardesia, marmo africano e marmo bianco, che conferiscono all'insieme un'aura di lusso e monumentalità, andandosi a combinare con la decorazione geometrica del soffitto, realizzata in pittura in una fase precedente (De Prezzo, Prestipino and Mazzei 2025) (Figura 8).

Nell'arte delle catacombe non mancano esempi di opere scultoree policrome, alcune delle quali già indagate nel

recente passato (Iannaccone *et al.* 2018). Ma oggi vale la pena soffermarci su un esemplare davvero eccezionale per il suo stato di conservazione: il sarcophago di Lot nelle catacombe di S. Sebastiano (Mazzei and Di Gaetano 2019) (Figura 9).

Si tratta di un sarcophago monumentale, bisomo, con alzata di coperchio istoriata e *tabula anepigrafe* centrale; cassa a doppio registro e clipeo centrale con i ritratti dei defunti. La particolarità del manufatto consiste nel suo *status* di progressivo non finito, con parti soltanto abbozzate e altre completamente rifinite. Le tracce di policromia sono particolarmente abbondanti.

A fronte di tale copiosità, la tavolozza dei colori è piuttosto scarna, ma i pochi pigmenti sono stati combinati insieme in modo da creare una gamma più ampia di sfumature ed applicati secondo criteri espressivi (Bracci *et al.* 2020).

I rossi sono composti da ocre rossa applicata direttamente sulla pietra; è impiegata pura per la capigliatura di alcuni personaggi, per i peli del cinghiale e per le fiamme della città di Sodoma; in combinazione con il cinabro la si ritrova, ad esempio, sui polsini delle vesti di alcuni personaggi. Anche il cinabro è steso direttamente sulla pietra per sottolineare i dettagli anatomici, i bordi delle vesti e i profili dei dettagli architettonici, o mescolato a biacca per le sfumature più chiare.



Figura 10. Roma, catacomba di S. Sebastiano. Sarcofago di Lot, ricostruzione virtuale della policromia (©Archivio Fotografico PCAS).

Non comune è l'uso della lacca rossa (colorante organico a mordente). È usata da sola nelle pieghe delle vesti dei cacciatori, in mescolanza con ocre rosse nelle linee che inquadravano le scene, con il blu egizio sul laticlavio di Dio Padre. È stato riscontrato poi l'impiego di ocre gialla. Il tono va dal giallo molto chiaro (armille degli eroti), al giallo dorato (capelli di Cristo e dei putti) al giallo arancione (piumaggio del gallo e veste della defunta). Spesso è utilizzato solo o in combinazione con terra d'ombra naturale o rosso per ottenere tonalità più intense. La Terra d'ombra naturale ha tonalità che vanno dal bruno molto scuro a toni più rossastri. Usato sempre per sottolineare i profili dei personaggi, enfatizzare le ombre delle pieghe, disegnare particolari.

Il blu egizio ha un aspetto molto granuloso per cui risulta di una tonalità piuttosto intesa. È utilizzato da solo per alcuni particolari o in mescolanza col giallo per formare il verde o con il rosso per formare il viola. Quest'ultima tonalità, laddove presente, ha una consistenza diversa dagli altri colori. La stessa miscela, ma con un quantitativo inferiore di blu egizio, è riscontrabile su quasi tutti gli incarnati, assegnandogli un colorito rosaceo. Per tutti gli altri pigmenti, tranne il viola e il rosa, è stato ipotizzato l'uso di un legante proteico che, per la presenza di Calcio e Fosforo, è stato identificato in via ipotetica come caseato di calcio.

Come detto inizialmente, il sarcofago era quasi tutto policromo, con parti interamente campite e altre invece in cui la cromia era resa dall'alternanza di pennellate di

diversi colori. Per la decorazione delle vesti, ad esempio, le pennellate venivano date in modo ravvicinato. Inoltre, il colore non solo arricchiva e impreziosiva il lavoro scultoreo, ma in certi casi lo completava, andando ad integrarsi ad esso. Ad esempio nel *cursor* che apre la scena di caccia la parte interna dei capelli biondi, non è incisa ma i riccioli sono dipinti sul fondo liscio; stessa cosa per alcune foglie dell'albero nelle scene di rientro dalla battuta di caccia. Altre volte con la pittura si andava ad ultimare parti non completamente finite a livello scultoreo, come ad esempio la barba di Abramo, o si definivano i particolari delle calzature.

Anche per le cornici della *tabula* e dei registri figurati erano previste delle decorazioni, le quali, solitamente realizzate a bassorilievo, sono qui ottenute soltanto tramite policromia, il cui disegno è stato recuperato grazie all'osservazione con lampada di Wood e immagini VII.

La scrupolosa ispezione al microscopio portatile dell'intera superficie scultorea del sarcofago ha permesso di registrare su apposite tavole la presenza delle tracce policrome dalle quali si è giunti ad elaborare una verosimile ipotesi di ricostruzione dell'aspetto originario del sarcofago di Lot, aspetto particolarmente vivace e articolato (Figura 10). È interessante notare che il lavoro è stato realizzato ad uso esclusivo dei defunti qui deposti visto che il sarcofago era destinato ad essere interrato sotto il pavimento di uno dei mausolei addossati alla basilica *apostolorum*.



Con questo breve *excursus* spero di aver contribuito a suggerire quanto il buio delle catacombe nasconda, in realtà, un mondo a colori.

## Bibliografia

- Bartolozzi, G., S. Bracci, B. Sacchi, M. Realini and B. Mazzei 2021. Mural paintings of the cubicle “dei fornai” in Domitilla catacombs in Rome: a study via non-invasive techniques (Springer. Archaeological and Anthropological Sciences 13): DOI: 10.1007/s12520-021-01447-5.
- Baruffa, A. 1994. *Giovanni Battista de Rossi. L'archeologo esploratore delle catacombe*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana.
- Bianchi Bandinelli, R. 1976. *Roma. La fine dell'arte antica*. Milano: Rizzoli.
- Bisconti, F. 1998. La decorazione delle catacombe romane, in V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti and D. Mazzoleni (eds) *Le catacombe cristiane di Roma. Origini, sviluppo, apparati decorativi, documentazione epigrafica*: 71–144. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Bisconti, F. 2018. La decorazione pittorica del cubicolo di Leone, in F. Bisconti and G. Ferri (eds) *La strada di Paolo. La via Ostiense dalle origini alla cristianizzazione*: 151–163. Padova: Esedra.
- Bisconti, F. and Ferri, G. 2021. Motivi geometrici ed aniconici nella pittura delle catacombe romane: dai cosiddetti “stili pompeiani” alla linearità rosso-verde, in F. Marazzi and M. Cuomo (eds) *La pittura parietale aniconica e decorativa fra Tarda Antichità e Alto Medioevo*: 55–75. Cerro al Volturno: Volturnia Edizioni.
- Bracci, S., M. Realini, B. Sacchi, G. Bartolozzi, M. G. Patrizi, B. Mazzei and R. Senserrich Espugñes 2013. The cubicle “dei fornai” in Domitilla catacombs (Rome): Non-invasive analyses for the characterization of the materials, in G. Bisconti, G. Driussi (eds) *Conservazione e Valorizzazione dei Siti Archeologici. Approcci Scientifici e Problemi di Metodo, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 9-12 luglio 2013*: 1161–1172. Venezia Marghera: Arcadia Ricerche.
- Bracci, S., D. Magrini, R. Manganelli del Fà, O. A. Cuzman and B. Mazzei 2020. Brightly Colored to Stay in the Dark. Revealing of the Polychromy of the Lot Sarcophagus in the Catacomb of San Sebastiano in Rome. *Heritage* 3: 858–874.
- Brunetto, A., S. Ridolfi, I. Carocci, B. Mazzei 2017. Trattamento di rimozione laser dalle pitture murali di due arcosoli nella catacomba di Domitilla, in A. Brunetto (ed.) *Atti del 5° Convegno APLAR (Applicazioni laser nel restauro). Città del Vaticano, 18-20 settembre 2014*: 245–263. Firenze: Nardini Editore.
- De Bruyne, L. 1968. L'importanza degli scavi lateranensi per la cronologia delle prime pitture catacombali. *Rivista di Archeologia Cristiana* 44: 81–116.
- De Prezzo, L., G. Prestipino and B. Mazzei 2025. Il cubicolo di S. Eusebio nelle catacombe di S. Callisto. Materiali e tecniche antiche e recenti a confronto, in *Lo Stato dell'Arte 23, Atti del Congresso Nazionale IGIC (Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation), Aosta 9-11 ottobre 2025*: 265–272. Firenze: Nardini Editore.
- Deichmann, F. W. 1993. *Archeologia cristiana*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Ferrua A. 1938. Al servizio della scienza e della fede. Mons. Wilpert nel suo ottantesimo. *La Civiltà Cattolica* 2: 510–521.
- Fiocchi Nicolai, V. 1991. Storia e topografia della catacomba anonima di via Anapo, in J. G. Deckers, G. Mietke and A. Weiland (eds) *Die Katakomben “Anonima di via Anapo”. Repertorium der Malereien* (Roma Sotterranea Cristiana 9): 3–23. Münster – Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Fiocchi Nicolai, V. 1998. Giovanni Battista de Rossi e le catacombe romane (1894–1994), in N. Cambi and E. Marin (eds) *Acta XIII Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, I, Split-Porec, 25 settembre-1 ottobre 1994*: 205–222. Città del Vaticano-Split: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Iannaccone, R., S. Bracci, E. Cantisani and B. Mazzei 2015. An integrated multimethodological approach for characterizing the materials and pigments on a sarcophagus in St. Mark, Marcellian and Damasus catacombs. *Applied Physics A* 121, 3: 1235–1242.
- Kitzinger, E. 1989. *L'arte bizantina*. Milano: Il Saggiatore.
- Mazzei, B. 2004. Ipogeo degli Aureli: Indagini analitiche, intervento conservativo e qualche nota sulla tecnica d'esecuzione. *Rivista di Archeologia Cristiana* 80: 23–47.
- Mazzei, B. 2011. Le pitture dell'ipogeo degli Aureli e i vantaggi del “minimo intervento”, in F. Bisconti (ed.), *L'ipogeo degli Aureli in viale Manzoni. Restauri, tutela, valorizzazione e aggiornamenti interpretativi*: 51–70. Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
- Mazzei, B. 2015. «Il Buon Pastore chiama le sue pecore per nome» (Gv 10,3). A proposito di due arcosoli della regione dei *mensores* in Domitilla recentemente restaurati. *Rivista di Archeologia Cristiana* 91: 35–68.
- Mazzei, B. 2016. Il cubicolo “dei fornai” nelle catacombe di Domitilla a Roma alla luce dei recenti restauri, in O. Brandt and V. Fiocchi Nicolai (eds) *Costantino e i costantinidi. L'innovazione costantiniana, le sue radici e i suoi sviluppi, Atti del XVI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana: 1927–1942*. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Mazzei, B. and S. Di Gaetano 2019. Il sarcofago di Lot in S. Sebastiano a Roma. Nuove osservazioni e spunti di riflessione scaturiti dal recente restauro. *Rivista di Archeologia Cristiana* 95: 35–74.



- Patrizi, M. G., B. Mazzei, M. Mascalchi, and S. Siano 2011. Rimozione laser di pellicole scure su dipinti murali in ambiente ipogeo: il caso di studio del cubicolo "dei fornai" nelle catacombe di Domitilla a Roma, in A. Brunetto (ed.) *Il Laser e i Laser, Atti del 3° convegno APLAR (Applicazioni laser nel restauro), Bari 18-19 giugno 2010*: 73-83. Saonara (PD): il Prato.
- Riegl, A. 1959. *Arte tardoromana*. Torino: Einaudi.
- Senserrich-Espuñes, R., B. Mazzei, M. G. Patrizi, S. Bracci, M. Realini, B. Sacchi and G. Bartolozzi 2014. The mural execution technique of the "dei Fornai" cubicle revealed by laser cleaning, in C. Saiz-Jimenez (ed.) *The conservation of the subterranean cultural heritage*: 73-82. London: CRC Press.
- Sörries R. 1998. *Josef Wilpert (1857-1944). Ein Leben im Dienste der christlichen Archäologie*, Würzburg: Senfkorn Verlag.
- Spera, L. 1994. Interventi di papa Damaso nei santuari delle catacombe romane: il ruolo della committenza privata. *Bessarione* 11: 111-128.
- Testini, P. 1966. *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*. Bologna: Cappelli.
- Wirth, F. 1934. *Römische Wandmalerei von Untergang Pompejs bis Ende des Jahrhundert*. Berlin: Verlag für Kunstwissenschaft.

# Gestione degli spazi architettonici e cromatici tra tarda antichità e medioevo: il caso del santuario di S. Felice a Cimitile<sup>1</sup>

Carlo Ebanista

Università degli Studi del Molise

## Abstract

Il santuario di San Felice offre una preziosa opportunità per analizzare le problematiche legate all'architettura dipinta, in larga misura connesse agli interventi promossi dai vescovi di Nola per monumentalizzare la tomba venerata e creare chiese e spazi funerari. Sebbene i numerosi restauri effettuati tra la Tarda Antichità e il Medioevo rendano difficile la ricostruzione dei progetti decorativi del santuario, è tuttavia possibile individuare alcune differenze sostanziali tra gli interventi architettonici e decorativi, in funzione dell'impegno finanziario e degli obiettivi stabiliti dai committenti. L'evoluzione dello spazio cromatico e della sua percezione raggiunse il suo apice durante l'attività di Paolino di Nola tra la fine del IV e l'inizio del V secolo, quando il repertorio decorativo del santuario conobbe un progressivo raffinamento che, pur mantenendo un registro prevalentemente aniconico, includeva anche alcune scene figurative.

The sanctuary of St Felix offers a valuable opportunity to analyze the issues surrounding painted architecture, largely linked to the efforts promoted by the bishops of Nola to monumentalize the venerated tomb and create churches and funerary spaces. Although the numerous restorations conducted between Late Antiquity and the Middle Ages make it difficult to reconstruct the decorative projects of the sanctuary, we can nevertheless discern some substantial differences between the architectural and decorative undertakings, depending on the financial commitment and objectives set by the patrons. The evolution of chromatic space and its perception reached a peak during the activity of Paulinus of Nola between the late 4th and early 5th centuries, when the sanctuary's decorative repertoire underwent a progressive refinement that, while maintaining a predominantly aniconic register, included some figurative scenes.

**Key words:** Cimitile, Paulinus of Nola, painted architecture, mosaics, painted sculpture.

Cimitile, Paolino di Nola, architettura dipinta, mosaici, scultura dipinta.

## Il contesto

Il santuario martiriale di S. Felice alle porte di Nola, nell'attuale comune di Cimitile, costituisce un caso emblematico negli studi dedicati alla tarda Antichità e al Medioevo, poiché manifesto di una continuità d'uso che si estende attraverso i secoli. L'ininterrotta frequentazione del complesso – strettamente connessa alla presenza della tomba del santo, sepolto alla fine del III secolo in una piccola necropoli nel suburbio di Nola – ha fatto del santuario un contenitore architettonico privilegiato, nel quale raffinati palinsesti pittorici e musivi conferiscono valore cromatico alle strutture. Per questa ragione, permette di analizzare l'evoluzione dello spazio cromatico e della sua percezione in un lungo arco cronologico che dalla tarda Antichità giunge allo scorcio del Medioevo. Il filo conduttore dell'indagine è la tomba di S. Felice che consente di seguire le principali direttrici evolutive del complesso, a partire dal mausoleo funerario (Figura 1a) che accolse il venerato sepolcro per passare poi agli edifici di culto sorti tutt'intorno (Ebanista 2006). La conservazione in elevato di buona parte delle strutture, unitamente ai consistenti resti delle decorazioni scoperti nel corso delle indagini archeologiche degli ultimi novant'anni, rende possibile non solo la comprensione dell'evoluzione delle fabbriche, ma anche di predisporre delle affidabili ricostruzioni tridimensionali. Purtroppo, però, le modifiche intervenute nel corso dei secoli nonché gli scassi nelle murature e l'abbattimento di alcune strutture, operati durante i restauri eseguiti da Gino Chierici negli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, impediscono di ricostruire compiutamente tutte le fasi edilizie della chiesa.<sup>2</sup>

## Il mausoleo A (inizi IV secolo)

Nei primi anni del IV secolo, anteriormente alla pace religiosa determinata dall'editto di Costantino del 313 d.C., la tomba di S. Felice fu racchiusa – insieme alle due adiacenti, forse appartenenti ai vescovi di Nola Massimo e Quinto – in un piccolo edificio quadrato (mausoleo A) in *opus vittatum mixtum*, cui si accedeva

<sup>1</sup> \* Desidero ringraziare il prof. Matteo Braconi e la dott.ssa Federica Tagliatesta per i suggerimenti in merito alle decorazioni pittoriche e musive e l'arch. Rosario Claudio La Fata per aver realizzato le ricostruzioni tridimensionali e le restituzioni grafiche degli affreschi.

<sup>2</sup> L'edizione dei vecchi scavi, al momento in corso di ultimazione (Ebanista, Guglielmi c.s.), contribuirà di sicuro a chiarire i problemi rimasti irrisolti al termine delle indagini archeologiche del Novecento.

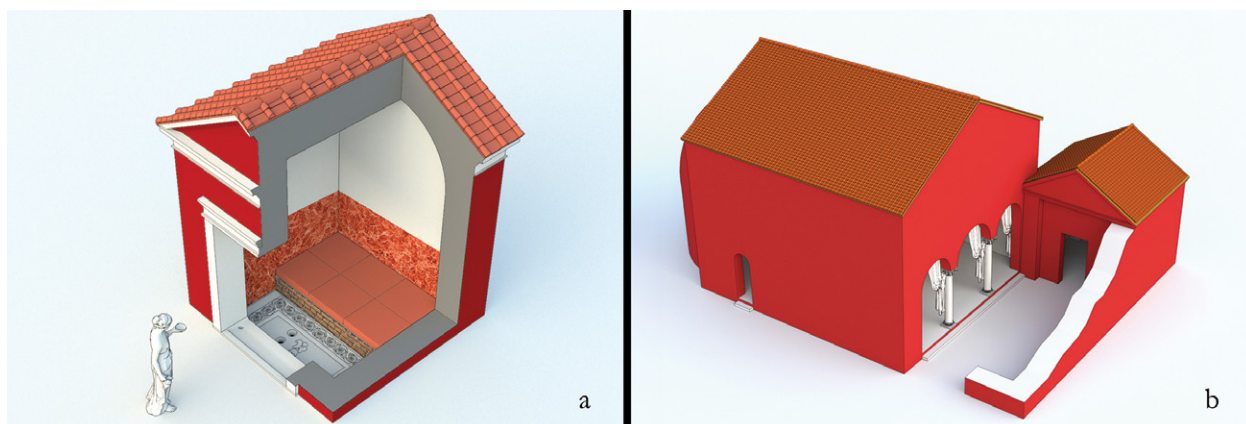


Figura 1. Cimitile: a) mausoleo A degli inizi del IV secolo; b) aula *ad corpus* della metà del IV secolo (ricostruzione 3D Rosario Claudio La Fata).

da sud in rapporto alla strada che giungeva da Nola (Figura 1a). All'interno le pareti dell'ambiente erano affrescate – come si riconosce tuttora nella parte bassa – con un motivo ad imitazione dell'*opus sectile*, mentre all'esterno erano ricoperte da un intonaco dipinto in rosso (Ebanista 2021a: 121, fig. 1a). Qualche tempo dopo la costruzione del mausoleo A, la tomba di S. Felice fu interessata da un intervento volto a consentire alla comunità cristiana una più adeguata venerazione (Ebanista 2006: 31-37, figg. 11-15). L'operazione comportò l'innalzamento del calpestio e la parziale distruzione dell'affresco: i due laterizi, che coprivano la parte occidentale della tomba, furono incavati e sfondati per sistemarvi un vaso marmoreo, sul quale, pressappoco in quota con la soglia del mausoleo A, venne sistemata una lastra marmorea di reimpiego che in origine doveva essere inquadrata, su almeno tre lati, da una cornice con fregio vegetale, da un listello e da un *kyma* lesbio. Nel campo centrale venne scolpita a rilievo l'immagine del Buon Pastore, mentre ad ovest furono praticati due fori circolari, funzionali alla creazione di reliquie per contatto, come si apprende dalla testimonianza di Paolino di Nola (*carm.* 18,38-39, 92-93). Il riutilizzo lascia intuire un discreto impegno finanziario da parte della comunità cristiana di Nola e nello specifico di quella *élite* colta, ma praticamente anonima, attiva in campo edilizio prima dell'arrivo di Paolino (Testini 1985: 365). L'uso del marmo, sia pure di reimpiego, indica una certa disponibilità economica e il desiderio di conferire pregio alla tomba di S. Felice, presso la quale la comunità nolana ambiva essere inumata. Già anteriormente alla pace religiosa, due sepolture *ad sanctos* furono impiantate nel mausoleo A, al di sopra rispettivamente delle tombe adiacenti quella di S. Felice, di cui conservarono l'orientamento (Figura 1a). Solo lo spazio occupato dal sepolcro del martire venne lasciato libero per il riguardo dovuto e per consentire le pratiche devozionali (Ebanista 2003a: 107). Ben più numerose furono le sepolture *ad sanctos*

sistematiche, agli inizi del IV secolo, nei mausolei B e C che prospettavano sul piazzale antistante l'edificio funerario A (Ebanista 2003a: 97-98, 558-559, fig. 23).

#### L'aula *ad corpus* (prima metà IV secolo)

Dopo la pace religiosa, l'intensificarsi del culto dei santi, con la nascita dei complessi cultuali, contribuì a modificare la struttura dei cimiteri e a trasformare la fisionomia del sito da città dei morti a città dei vivi. A Nola, fino ad un momento ancora non ben definito del IV secolo, la necropoli del suburbio nord fu utilizzata in ugual modo sia da pagani, sia da cristiani e la presenza dei mausolei funerari condizionò l'impianto degli edifici di culto (Ebanista 2024c: 399).

La ripresa del dibattito verificatosi dopo l'uscita della mia monografia del 2003 (Ebanista 2003a), grazie alla pubblicazione di ulteriori stralci dell'inedita documentazione di Chierici (Korol 2004), all'esecuzione di restituzioni tridimensionali e di nuovi rilievi grafici (Lehmann 2007: tav. C21a-g), mi consente in questa sede di ritornare sulla periodizzazione delle fasi dell'aula *ad corpus* databili tra la prima metà del IV secolo e la prima metà del VI secolo, riformulando la proposta ricostruttiva e la datazione di alcuni interventi da me avanzate vent'anni fa. Faccio, tuttavia, rilevare che solo il restauro delle stesure pittoriche e musive, unitamente all'analisi dei pigmenti, delle malte e delle tessere, potrà consentire di attribuire con certezza gli strati a una fase edilizia piuttosto che a un'altra.

La prima chiesa, nota come aula *ad corpus* (Figura 1b) perché eretta sulla tomba di S. Felice, fu costruita nel IV secolo, forse nella tarda età costantiniana (Ebanista 2003a: 118-158, figg. 36-43; 2006: 49-55, figg. 24-25; 2015: 85-86, fig. 6). In relazione alle preesistenze e allo spazio limitato, il venerato sepolcro – intorno al quale fu sistemato un recinto di transenne che Paolino menziona



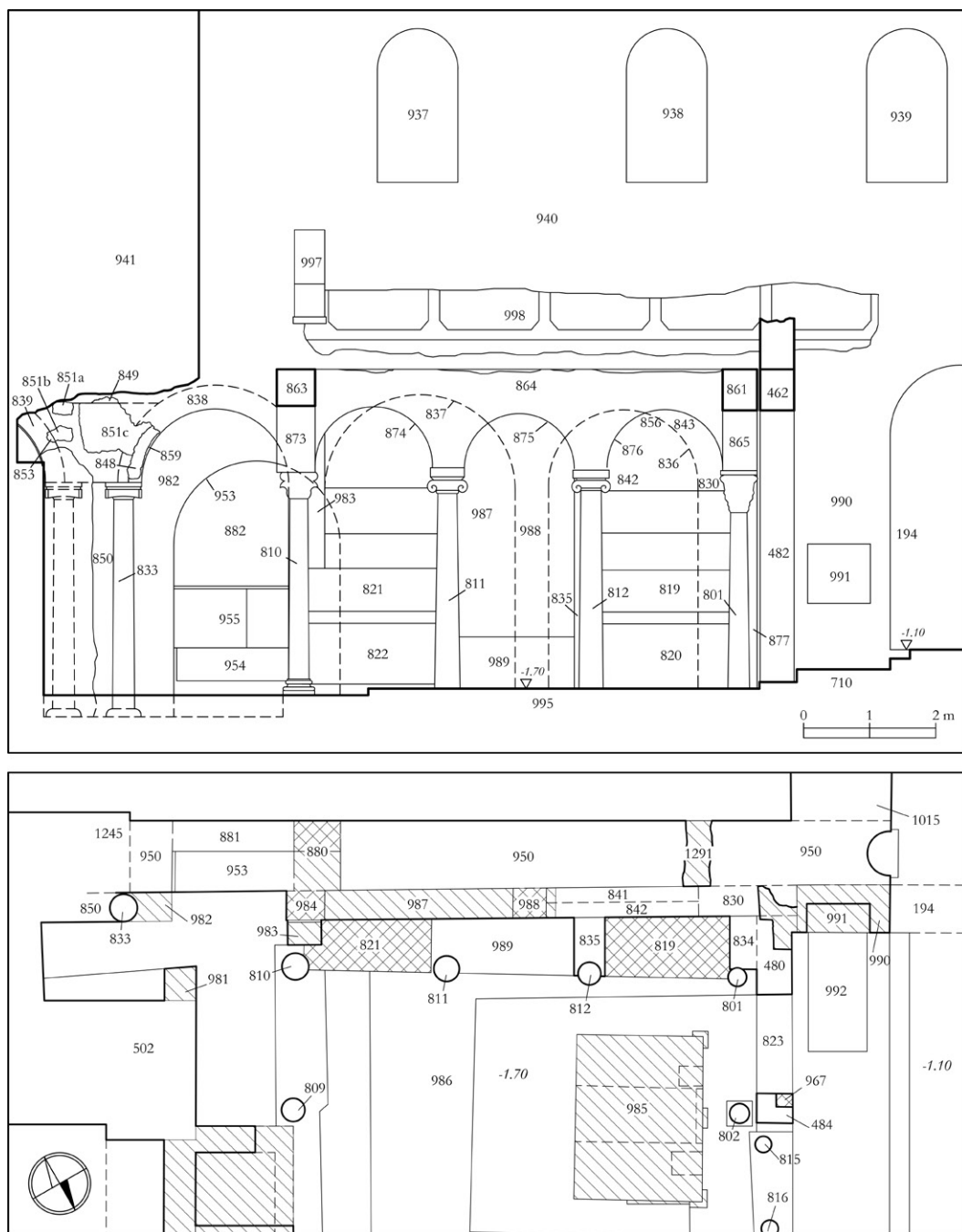


Figura 2. Cimitile, controfacciata dell'aula *ad corpus* con le strutture addossate della basilica orientale e dell'edicola mosaicata. Prospetto e pianta prima delle demolizioni effettuate negli anni 1933-34 e 1954-55; le strutture scomparse sono campite a righe oblique, mentre quelle ricostruite con il reticolo (disegno Rosario Claudio La Fata).

per la prima volta nel 401 (Ebanista 2012: 179-180, fig. 1) – venne a trovarsi in posizione eccentrica rispetto all'asse dell'aula e a breve distanza dall'ingresso e dalla parete ovest. Sebbene rimangano solo i resti dell'atrio, del *triforium* di ingresso, del perimetrale occidentale e della fondazione dell'abside, è possibile ricostruire l'impianto dell'edificio mononave (11 x 16 m circa) con

abside a nord e ingresso a sud. All'aula – realizzata con pareti in laterizi nell'angolo del piazzale delimitato dagli ambienti funerari, sfruttando lo spazio reso libero dalla distruzione dei mausolei A, B e C – si accedeva da sud attraverso un atrio, a pianta verosimilmente rettangolare, di cui si conserva un tratto dell'arcata occidentale (496); sul lato opposto si trovava l'ingresso



Figura 3. Cimitile, decorazione pittorica del *triforium* dell'aula *ad corpus*: a-b) sottarco (846); c) estradosso (825) e sottarco (846 e 859); d) lesena 997 (foto Carlo Ebanista, disegno Rosario Claudio La Fata).

al mausoleo funerario 15 (Figura 1b) che, a differenza degli altri tre (A, B, C), non era stato demolito.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Nonostante le mie precisazioni sulle stratigrafie, l'arco ovest dell'atrio (Ebanista 2003a: 126-128, fig. 33 n. 496) non è stato inserito nella planimetria edita da Lehmann 2007: tav. C17c.

Un *triforium* con archi in *sesquipedales*, il centrale più ampio dei laterali, immetteva dall'atrio all'aula *ad corpus*,<sup>4</sup> secondo quanto – tanto per rimanere nel

<sup>4</sup> Nell'arco 837 c'è una soglia con fori per cardini che potrebbe essere pertinente all'originaria sistemazione del *triforium* (Ebanista 2003a: 121, nota 60).

Napoletano – avveniva nella chiesa di S. Costanzo eretta a Capri intorno alla metà del V secolo (Arthur 2002: 75, 158, fig. 4: 13). Com'è noto, la polifora d'ingresso, elemento architettonico chiaramente ereditato dal settore dell'edilizia abitativa tardoantica, caratterizza numerose basiliche paleocristiane del IV secolo e dei primissimi anni del V secolo, nelle quali svolgeva la funzione di diaframma tra la cerimonia sacra e il pubblico dei catecumeni non ammessi nel tempio (Guidobaldi 2001: 171). Non a caso, come ricordava Paolino nel 397 (*car.* 14,97-98), l'ingresso era schermato da candidi veli. Le demolizioni operate durante i restauri degli anni Trenta e Cinquanta del secolo scorso non consentono di cogliere a pieno l'originaria configurazione del *triforium* dell'aula *ad corpus*, né tanto meno le successive trasformazioni. Avendo rinvenuto un *triforium* (Figura 2) sorretto a est da una colonna (833) e più ovest da tre pilastri (984, 988, 830), Chierici fece abbattere i due pilastri mediani (984, 988) che poggiavano su basi marmoree, realizzando al loro posto due fusti in muratura (831, 832), nella convinzione che il *triforium* fosse originariamente costituito al centro da archi su colonne (Ebanista 2003a: 121, figg. 34-35). Basandomi su alcune fotografie scattate anteriormente alla demolizione dei pilastri 984 e 988, un ventennio fa supposi che essi fossero in fase con i tre archi (836, 837, 838) e che, insieme al pilastro 830, appartenessero all'originario *triforium*, sorretto esclusivamente da supporti murari (Ebanista 2003a: 121-122, fig. 36). Sulla base di nuove osservazioni, ora ritengo, invece, più plausibile che le tre arcate poggiassero originariamente su due piedritti laterali in laterizi e su due colonne mediane (Figura 1b). La presenza delle due basi marmoree al di sotto dei due pilastri centrali distrutti da Chierici non può essere, infatti, giustificata dall'esigenza di creare un solido appoggio ai sostegni in laterizi, perché in quel caso le basi sarebbero rimaste in vista a una quota superiore alla soglia dell'aula. Allo stesso tempo, però, diversamente da quanto vorrebbe Dieter Korol, le fotografie d'epoca non attestano che «uno dei pilastri era murato accuratamente in laterizi», mentre l'altro era «stato costruito grossolanamente», né si può accogliere la sua ipotesi che le due colonne furono rimosse dopo la chiusura del *triforium* nel 484 e trasferite altrove per essere reimpiegate (Korol 2004: 155-156, nota 57), dal momento che la sostituzione dovette avvenire in due distinti momenti, cadenzati tra il 442 e il 484 (Lehmann 2007: tavv. C21c-d). Il pilastro orientale dell'arco 838, come si dirà, fu sostituito dalla colonna 833 (Figura 2) in occasione dei lavori eseguiti nel triennio 401-403, secondo quanto Paolino ricorda nei carmi 27 e 28 (Ebanista 2024a: 382.). Lo attesta, peraltro, la circostanza che la soglia dell'arco 838 è a livello con il calpestio della basilica orientale, sottoposto di 28 cm rispetto a quello dell'aula *ad corpus* che era in quota con le soglie dei due archi occidentali (836, 837) (Ebanista 2003a: 121-122).

La frammentarietà dei lacerti pittorici e musivi, distribuiti in maniera discontinua tra la controfacciata (Figura 2) e la parete occidentale dell'aula, rende difficoltosa la comprensione della sequenza stratigrafica degli intonaci e la ricostruzione del programma iconografico. La revisione ravvicinata delle stratigrafie mi ha consentito di attribuire alla primitiva fase dell'aula *ad corpus* i resti della decorazione pittorica presenti negli intradossi delle arcate (844, 845, 846, 878) e sulla faccia nord (825) del *triforium* che, in passato, avevo assegnato ai lavori promossi da Paolino alla fine del IV secolo, ritenendo che l'edificio di culto fosse originariamente decorato da mosaici (848).<sup>5</sup> Non si spiegherebbe, del resto, l'assenza di strati sottostanti gli affreschi che aderiscono ovunque direttamente alla struttura muraria in laterizi.

Gli intradossi (Figura 3a-b), delimitati all'esterno da due ampie fasce rosse che racchiudono il fondo ocra, sono decorati da due sinusoidi contrapposte rese con tratti di colore bianco e rosso, snodantesi ciascuna intorno a una linea verticale rossa, campite con tratti radiali in nero e inquadrare da puntini rossi; gli spazi centrali tra le sinusoidi sono occupati da fiononi rossi a otto petali, mentre quelli esterni da 'epsilon' rosse (Ebanista 2003a: 130-131, fig. 41 nn. 844, 845, 846; 2021a: 124, fig. 4a), entrambi delimitati da motivi a monticelli.<sup>6</sup> Il degrado della pellicola pittorica consente di riconoscere sull'intonaco le linee guida (sia quelle sinusoidali, sia quelle parallele che delimitano il campo centrale) tracciate prima della stesura del colore.<sup>7</sup> Sul piedritto ovest dell'arco occidentale (836) rimane un lacerto di intonaco bianco (878), nel quale si riconosce una macchia verde.

Alla stessa fase decorativa dei sottarchi (844, 845, 846, 878) appartiene, a mio avviso, il sottile strato di intonaco (825) che decora l'estradosso delle arcate (Figura 3c). Vi si riconosce una cornice costituita da una larga fascia rossa, in continuità con quella che delimita esternamente l'ornato del sottarco (Figura 3a-b), da una linea perlinata in bianco (alternanza di un tratto e di due puntini) e da una striscia nera più sottile. Nello spazio soprastante queste cornici, su fondo grigio

<sup>5</sup> Il mosaico è, in effetti, ricoperto in alcuni punti da un intonaco dipinto in rosso che non appartiene all'affresco 846 (Ebanista 2003a: 123, fig. 35 n. 848), ma allo strato 859.

<sup>6</sup> Analoghi motivi ad onde ricorrono, tanto per citare due ben noti esempi romani, nel sottarco del cubicolo di Ampliato nella catacomba di Domitilla e sul parapetto della parete di fondo del cubicolo 78 del cimitero dei Ss. Marcellino e Pietro (Hamarnah 2007: 199-200, figg. 4-5).

<sup>7</sup> Gli affreschi 845 e 846, presenti rispettivamente negli archi centrale e orientale, risultano completamente anneriti, mentre l'us 844 esistente nell'arco occidentale a est è scuro e a ovest conserva il fondo «giallo oro» descritto da Chierici; solo un esame chimico dei pigmenti di colore potrà appurare se queste differenze siano riconducibili ad un incendio connesso magari alla scorreria dei Goti nel 410 (Ebanista 2003a: 131).



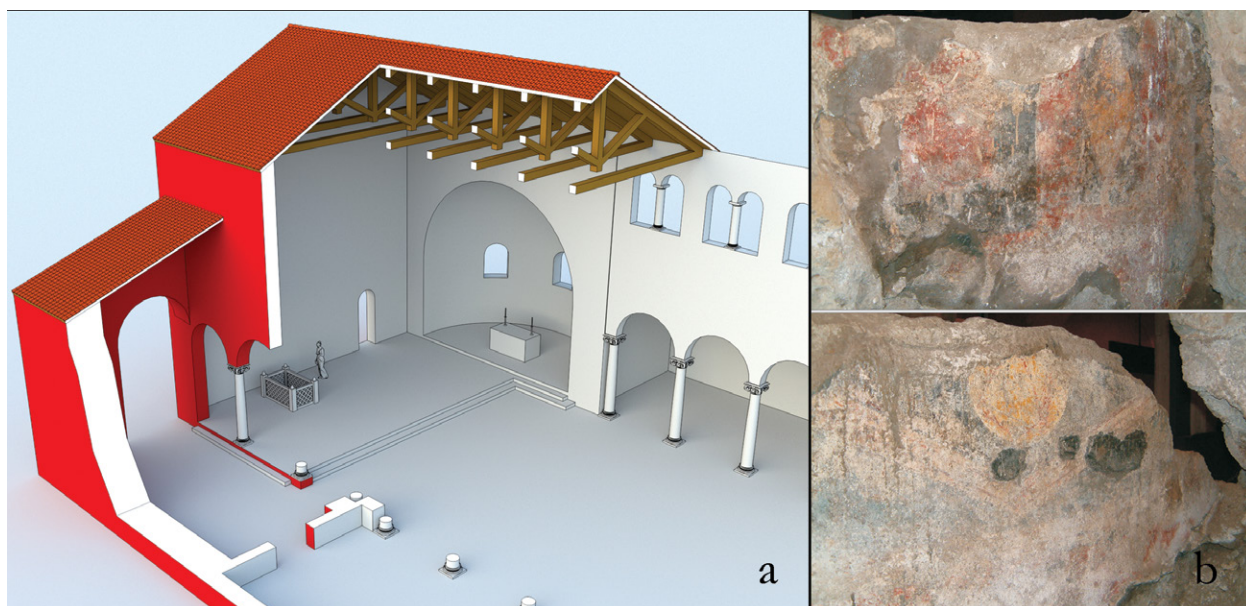


Figura 4. Cimitile, basilica orientale (metà del IV secolo): a) ricostruzione 3D (Rosario Claudio La Fata); b) affreschi ad imitazione dell'*opus sectile* sull'esterno dell'abside (foto Carlo Ebanista).

chiaro, si stagliavano dei motivi decorativi, come si intravede in corrispondenza della colonna che divideva l'arco orientale da quello centrale, dove si riconosce «un ambito rossiccio» (Korol 2004: 159, nota 73).

Analogamente a quanto si riscontrava nel mausoleo A, le pareti esterne dell'aula *ad corpus* furono rivestite da un intonaco rosso (Figura 1b), sul quale i pellegrini tra IV e V secolo tracciarono alcuni graffiti: oltre a frasi bene auguranti, sul pilastro posto all'angolo fra il perimetrale ovest e l'accesso all'atrio, sono leggibili formule acclamatorie, espressioni di scioglimento di voti e semplici nomi.<sup>8</sup>

#### La basilica orientale (metà IV secolo)

A est dell'aula *ad corpus*, intorno alla metà del IV secolo, fu eretta una basilica a tre navate (Figura 4a) con paramenti murari in *opus vittatum* che in origine erano separate da arcate su pilastri che, come già detto, Paolino sostituì con colonne (Ebanista 2024a: 382). I due edifici di culto, fusi in un unico complesso, sono menzionati dall'evergete con l'appellativo di basilica *vetus*,<sup>9</sup> per differenziarli dalla *nova* che egli fece costruire agli inizi del V secolo sul lato nord della primitiva chiesa (Ebanista 2024a). Per questa ragione, vent'anni fa proposi di denominare questo secondo edificio di culto con l'appellativo di basilica orientale, anziché

di *vetus*, secondo l'uso invalso dagli anni Ottanta del secolo scorso (Ebanista 2003a: 158).

A causa delle distruzioni operate alla fine del Settecento per far posto alla nuova parrocchiale (Ebanista 2003a: 430-433), della basilica orientale rimangono solo i resti dell'abside (537, 541) che chiudeva la navata centrale e uno spezzone dell'arcata ovest (839) del colonnato meridionale. In entrambi i casi, si conservano tracce della decorazione che consentono di pronunciarsi sul rapporto tra spazi architettonici e cromatici. Sull'estradosso dell'abside (Figura 4b) sono presenti, infatti, due lacerti di un'articolata sequenza di specchiature a imitazione dell'*opus sectile*, inquadrati in basso da una fascia rossa, secondo quanto si riscontra in vari contesti databili al IV secolo.<sup>10</sup>

Assai complicata risulta l'analisi dei resti della decorazione pittorica e musiva visibili nella zona in cui l'arcata ovest (839) del colonnato meridionale fu ammorsata da Paolino al piedritto orientale del *triforium* dell'aula *ad corpus* (Figura 5). Non essendo agevole accertare i rapporti stratigrafici tra i vari lacerti, si possono avanzare tre ipotesi in merito alla presenza degli elementi musivi e pittorici. La prima considera la possibilità che sin dall'inizio nel punto di contatto tra le due strutture fosse stata eseguita una decorazione mista, combinando affresco e mosaico, secondo quanto si riscontra, per esempio, in alcuni contesti funerari romani del IV secolo, a testimonianza

<sup>8</sup> I graffiti (Ferrua 1965) sono visibili sull'intonaco (478) che riveste il pilastro ovest del *triforium* dell'aula; poiché l'ingresso fu gradualmente murato tra il 442 e il 490, ne consegue che furono eseguiti nel periodo compreso tra la costruzione dell'aula e la definitiva oblitterazione del *triforium* (Ebanista 2003a: 124-126, fig. 37).

<sup>9</sup> Paul. Nol. *epist.* 32,13: *Nam quia novam a veteri [...]*.

<sup>10</sup> Mancano elementi per attribuire questi pannelli (Ebanista 2003a: 163-164, figg. 134-135, nn. 547, 551; Ebanista 2021a: 123, figg. 3a-b) ai lavori promossi da Paolino di Nola, come vorrebbe Croci (2017: 139).

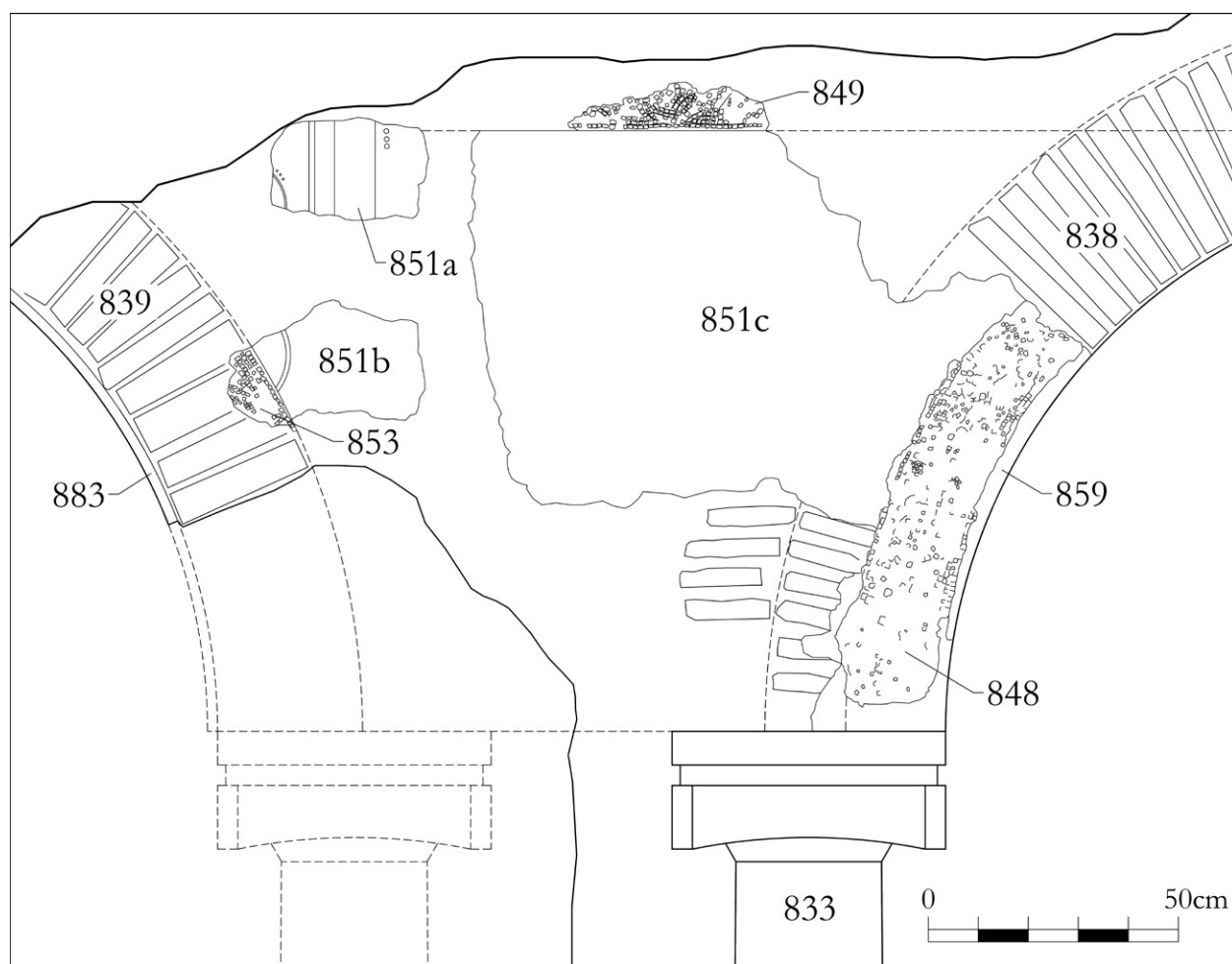


Figura 5. Cimetile, controfacciata dell'aula *ad corpus* con le strutture addossate della basilica orientale. Prospetto delle arcate 839 e 838 (disegno Rosario Claudio La Fata).

della collaborazione contestuale di pittori e mosaicisti (Tagliatesta 2023: 333, 345). La seconda ipotesi prevede che le arcate fossero state decorate soltanto da mosaici, successivamente caduti o rimossi in alcuni punti e sostituiti da affreschi. La terza ipotesi presume che la primitiva decorazione fosse costituita da affreschi, in seguito scalpellati per creare le fasce musive lungo le ghiera degli archi e quella orizzontale più in alto. Sulla base di un recente riesame ravvicinato delle stratigrafie, propendo per la terza ipotesi, escludendo le altre due. Nell'estradosso dell'arcata 839 sopravvive, infatti, un lacerto pittorico frammentato in tre pezzi isolati: mentre quello situato più a ovest conserva solo tracce di colore rosso (851c), gli altri due forniscono maggiori informazioni sull'apparato decorativo. In particolare, il pezzo collocato più in alto a oriente (851a) conserva, procedendo da est verso ovest, una linea curva rossa contornata da puntini rossi su fondo bianco, una cornice rossa profilata in nero, una fascia ocre e infine una rossa intervallata da una fila verticale di pallini bianchi (Ebanista 2003a: 170, fig. 35; Korol 2004, p. 157, nota 63, tav. C21). Molto significativo

risulta il terzo frammento, ubicato in basso a est (851b), dove si riconosce un'analogia linea curva rossa che, a quanto pare, doveva proseguire verso est, dove compare il mosaico 853 (Korol 2004: 157, nota 63), a testimonianza della posteriorità della stesura musiva rispetto all'affresco che in questo punto dev'essere stato tagliato.<sup>11</sup> Nulla possiamo dire, purtroppo, sullo strato di intonaco (883) che riveste l'intradosso della superstite porzione dell'arcata 839 (Figura 5), dal momento che è coperto dalla tamponatura.

#### Il restauro paoliniano della basilica *vetus* (fine IV secolo-inizi V secolo)

In occasione della fiorente stagione dell'evergetismo paoliniano, come apprendiamo dai carmi 27 e 28, la basilica *vetus* – ossia l'insieme costituito dall'aula *ad corpus* e dalla basilica orientale (Figura 4a) – fu interessata da un articolato programma di restauri,

<sup>11</sup> Preciso in questa sede quanto avevo sostenuto in passato (Ebanista 2003a: 170).

mentre il repertorio decorativo subì un progressivo affinamento qualitativo che comportò l'inserimento di scene neotestamentarie (Paul. Nol. *car.* 27,382-386, 580-592; *car.* 28,171-174). In particolare, Paolino nel carme 27, composto per il 14 gennaio 403, menziona i lavori ai lacunari del soffitto, i rivestimenti in marmo e le immagini sacre dipinte nell'aula *qua tumulus sacrati martyris extat*, dove aveva rimpiazzato i pilastri con colonne (Paul. Nol. *car.* 27,381-394). Nel carme 28 – scritto per il 14 gennaio 404 – precisa che, grazie alla sostituzione dei deformi pilastri con colonne, gli ambienti *quae fuerunt vetera, et nova nunc extare videntur* (Paul. Nol. *car.* 28,199-203), specificando che vi aveva fatto dipingere episodi tratti dal Nuovo Testamento (Paul. Nol. *car.* 28,173-174), senza trascurare di accennare al restauro del soffitto (Paul. Nol. *car.* 28,197-198). Il riferimento al vasto *tegmine* sostenuto dai pilastri e all'incremento di luminosità determinato dall'inserimento delle colonne (Paul. Nol. *car.* 28,200-202) si addice poco alle strutture dell'aula *ad corpus* che aveva una sola navata (Figura 1b), laddove sembra corrispondere piuttosto alle caratteristiche della basilica orientale che ne aveva tre (Ebanista 2024a: 382) (Figura 4a). Se questa ipotesi fosse corretta, dovremmo immaginare che il ciclo pittorico neotestamentario si trovasse nella parte alta della navata centrale di quest'ultimo edificio (Figura 4a) tra le finestre ricordate dagli eruditi del XVII e XVIII secolo (Ebanista 2003a: 383, 444), piuttosto che nell'aula *ad corpus*, come la critica è orientata a credere sulla base dei resti pittorici scoperti da Chierici (Korol 1987; Lehmann 2004: 248, nota 51; Kiely 2004, p. 450). I resti dei colonnati della basilica orientale – in gran parte demolita alla fine del Settecento – sono molto esigui, sicché si può solo supporre che presentasse due filari di sei colonne con interasse di circa 290 cm (Ebanista 2003a: 166-168, figg. 55-56). Le indagini archeologiche hanno dimostrato che il colonnato meridionale a est terminava in corrispondenza di un incavo nella parete di fondo della chiesa; la circostanza che questa cavità è tagliata nel muro va riferita proprio al rimpiazzo dei pilastri della basilica orientale con le colonne.<sup>12</sup> Sul versante ovest della chiesa (Figura 5), la messa in opera del colonnato comportò la sostituzione del pilastro orientale del *triforium* dell'aula *ad corpus* con una colonna (833) (Ebanista 2003a: 121-122; Lehmann 2004: 50).

Mentre i carmi 27 e 28 concentrano tutti i lavori negli anni 401-403 (Paul. Nol. *car.* 27,334,349-351; 28,266-269), le numerose attività edilizie testimoniate dalle stratigrafie murarie e dalle superstiti stesure pittoriche e musive inducono a cadenzare gli interventi nel periodo compreso tra l'arrivo di Paolino nel 395 e il triennio di inizio V secolo. L'evergete nel carme

28 ricorda che le scene figurate erano dipinte in tre settori, risultando raffigurati nella basilica *vetus* episodi tratti dal Nuovo Testamento e nella *nova* scene veterotestamentarie (Paul. Nol. *car.* 28,171-174). Allo scopo di cogliere il valore cromatico che i palinsesti pittorici fornivano alle fabbriche, esaminiamo i pochi lacerti sopravvissuti nell'aula *ad corpus*, sempre tenendo conto, però, dei rapporti stratigrafici con le strutture murarie di supporto e non solo sulla base di un astruso e forzato collegamento con i carmi 27 e 28. Le stratigrafie attestano, infatti, almeno due grossi interventi di restauro, il primo collocabile alla fine del IV secolo, subito dopo l'arrivo di Paolino, e l'altro negli anni 401-403.

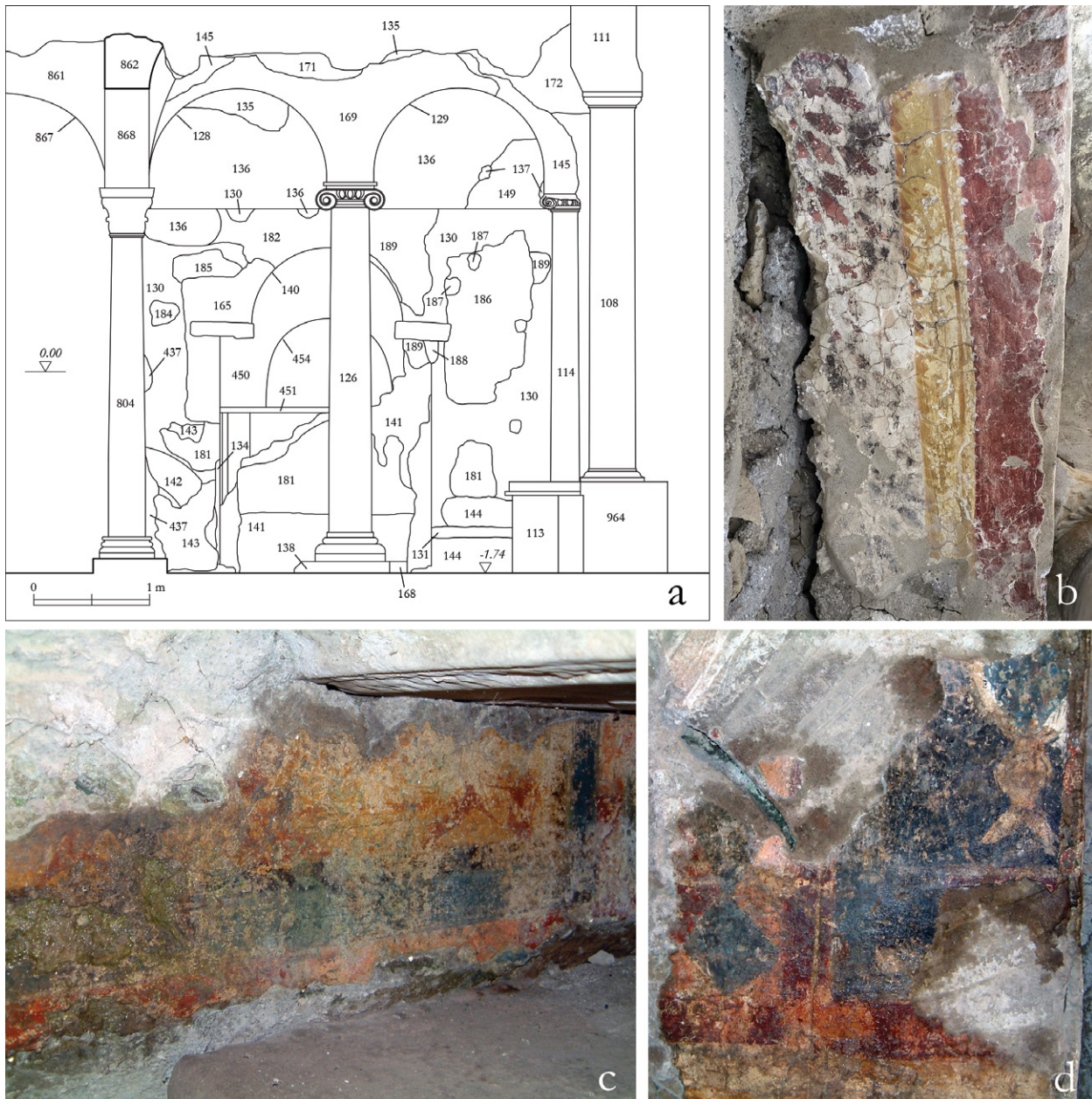
Cominciamo la disamina dagli interventi riconducibili all'intervento di fine IV secolo. In quell'occasione la parete occidentale dell'aula *ad corpus* (477) fu parzialmente ricostruita con un paramento in tufelli (480, 130-135), ricoperto all'esterno da un intonaco rosso (Figura 1b), nel quale fu ricavata una porta centinata (140) (Ebanista 2003a: 128, fig. 33, figg. 33, 36, 38). Della decorazione pittorica allora eseguita rimangono significativi resti nell'intradosso e ai lati della porta, nonché nella fascia superiore della parete (Figura 6a). In particolare, l'intradosso fu ornato da una cornice (132) costituita, procedendo da est verso ovest, da una fascia rossa, una fila di puntini bianchi, una linea nera, una striscia bianca contornata in giallo e una foglia bianca su fondo nero<sup>13</sup> (Figura 6b). Ai lati della porta furono dipinte delle specchiature rettangolari ad imitazione dell'*opus sectile*, di cui sopravvivono alcuni brani (Ebanista 2024a: 81-82). Il lacerto (144) situato a nord della porta (Figura 6c) è caratterizzato, a partire dall'alto, da un pannello ocra con striature rosse racchiuso da una cornice multipla (nero, azzurro, rosso), una fascia rossa e una azzurra (Ebanista 2003a: 134 nn. 132, 144; 2021a: 125, fig. 5c). A sud della porta si riconoscono, invece, i resti di due pannelli (143) inquadrati da fasce rosse: nel riquadro sinistro ricorre una fila verticale di rombi verdi e grigi alternati a triangoli rossi e arancio; l'altro pannello, incorniciato da una fascia grigia, presenta, su fondo nero e rosso, uno scudo azzurro desinente in basso con una sorta di fiocco bianco, decorato con due circonferenze concentriche nere e zone di colore ocra e rosso (Ebanista 2003a: 134, Fig. 130 n. 143; 2021a: 124-125, figg. 5a-b) (Figura 6d).

Sulla parte alta del perimetrale ovest dell'aula (135) rimangono, invece, due frammenti isolati di affresco: uno (171) è ubicato a circa 2 m dalla parete settentrionale dell'aula e l'altro (174) 3 m più a sud in corrispondenza dell'arco centrale (867) dell'edicola mosaicata. Il lacerto 171 (Figura 7a) è inquadrato inferiormente da una fascia orizzontale rossa, che raffigura, su un fondo rosa

<sup>12</sup> La scomparsa colonna non era completamente alloggiata nel muro, ma ne fuoriusciva per metà, poggiando su una base alta circa 30 cm (Ebanista 2003a: 168, fig. 51 n. 1101).

<sup>13</sup> Ebanista 2003a: 134; Korol 2004: 159, nota 74 critica ingiustamente la mia descrizione dell'ornato, senza fornire motivazioni.





Korol, riconoscendo analogie tra il pigmento bruno/violetto impiegato per delineare i concii riprodotti nel lacerto 171 e le mura della città (843) raffigurata sulla controfacciata dell'aula (Figura 7b-c) a ovest dell'arco occidentale (836), ha giustamente assegnato i due dipinti alla stessa fase (Korol 1987: 159, fig. 3 n. 11, tav. 11g; 2004: 158-159, fig. 13 n. 11, tavv. 11, C12). Non a caso, come attesta l'accento di curvatura, la decorazione a fresco della controfacciata (843) continuava sulla parete ovest dell'aula (Ebanista 2003a:



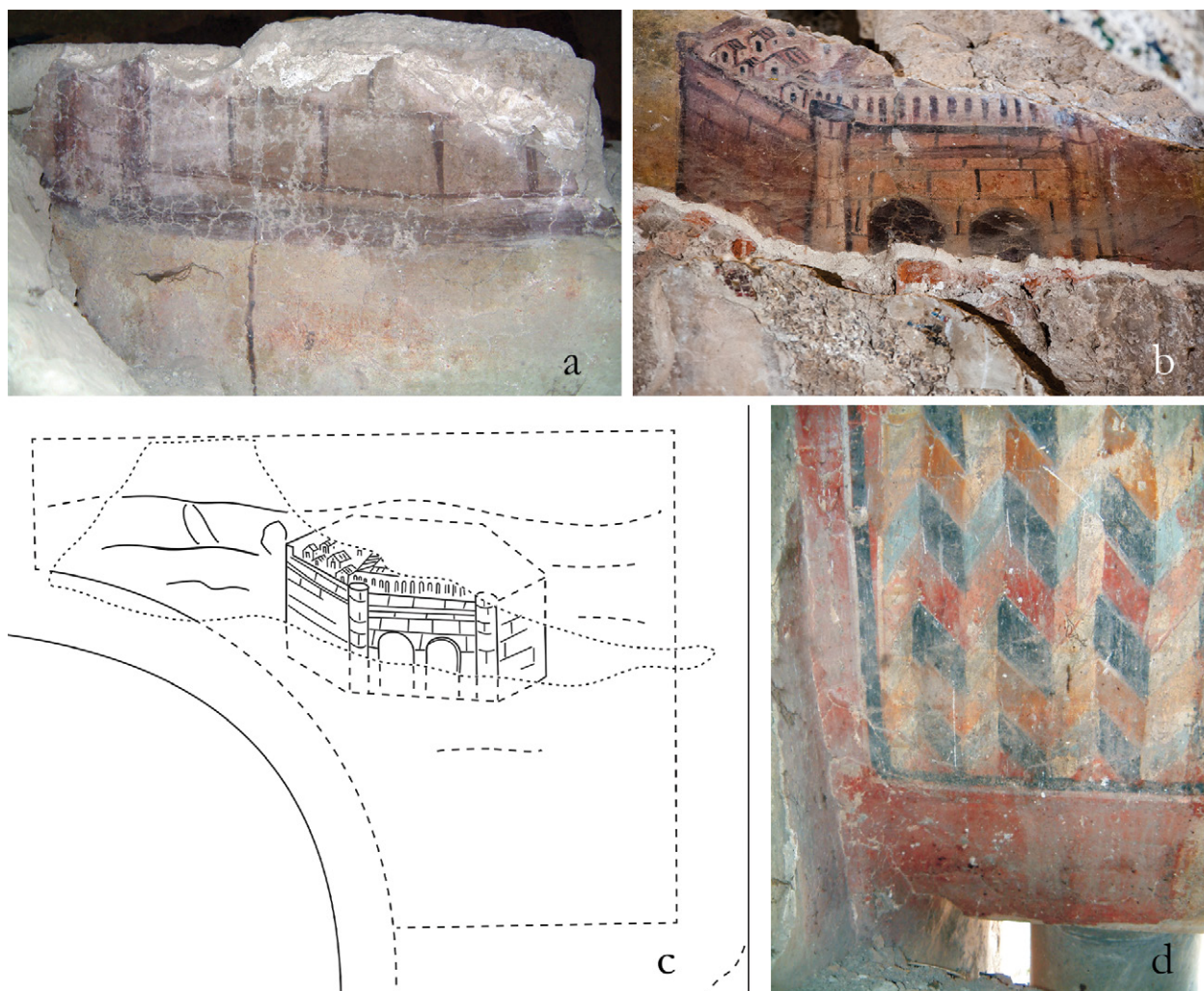


Figura 7. Cimitile, lacerti di affreschi nell'aula ad corpus: a) parete occidentale (171); b-c) controfacciata (843); d) triforium nord (172) (foto Carlo Ebanista e Guglielmo Dionisio, disegno Rosario Claudio La Fata).

134). L'abitato (Figura 7b-c), racchiuso da un circuito poligonale, è reso con una prospettiva a volo di uccello sullo sfondo di un paesaggio definito, a partire dal basso verso l'alto, da fasce di colore giallo, rosso, verde, giallo e marrone (Ebanista 2003a: 132-134, fig. 43). Nelle mura urliche, tratteggiate con grossi blocchi rettangolari, si aprono due porte affiancate, delimitate da altrettanti torri a pianta circolare. Per la presenza di due porte affiancate nelle mura, la città è stata identificata con Gerusalemme da una parte della critica. All'interno della cinta, parallelamente al tratto con le porte, una lunga galleria domina le piccole abitazioni con tetto a due falde; gli edifici e le mura, contornati in bruno, sono resi con pennellate di colore bruno/viola.

Korol ha assegnato gli affreschi con la città (843) e le raffigurazioni architettoniche (171, 174) ai lavori patrocinati da Paolino tra il 401 e il 403, nella convinzione che si tratti dei resti delle scene neotestamentarie menzionate dall'evergete nel carne

28.<sup>14</sup> A suo avviso, l'espressione *raro more*, utilizzata dal Nolano per qualificare il ciclo tratto dal Nuovo Testamento, attesterebbe, infatti, che nella basilica in precedenza non c'erano scene di questo genere (Korol 2004: 161). Come si vede, si tratta di un ragionamento basato unicamente sulla presunta identificazione, non giustificata da alcuna prova,<sup>15</sup> dei lacerti pittorici con i resti delle scene neotestamentarie commissionate da Paolino. L'assenza di strati pittorici sovrapposti agli affreschi 843, 171 e 174 non può giustificare – diversamente da quanto crede Korol – il riconoscimento (Korol 2004: 161), dal momento che, come già detto, non sappiamo in quale settore della basilica *vetus* l'evergete avesse fatto dipingere le scene neotestamentarie. La

<sup>14</sup> Korol 1987: 159, fig. 3 n. 11, tav. 11g; Korol 2004: 161, da cui dipende Croci 2017: 139, fig. 49.

<sup>15</sup> Nel tentativo di rafforzare la sua ipotesi, nella restituzione grafica dell'affresco ha inserito, presso la torre di destra, un personaggio incedente verso sinistra (Korol 1987: fig. 4; Korol 2004: fig. 17), di cui non si vede alcuna traccia nel dipinto.

datazione degli affreschi 843, 171 e 174 va piuttosto ancorata ai dati stratigrafici, gli unici in grado di fornire sicuri appigli cronologici. In particolare, l'affresco 843 (Figura 7b-c) è di sicuro successivo alle cornici (825) che intorno alla metà del IV secolo, come abbiamo visto, sottolinearono le ghiera degli archi del *triforium* (Figura 3c); lo attestano il maggiore spessore dell'intonaco e la presenza nella cornice di una linea grigia accanto a quella rossa.<sup>16</sup> Il *terminus ante quem* per la loro esecuzione è fornito, come vedremo, dall'ornato con parallelogrammi adiacenti a spina di pesce (172) che, in concomitanza con la costruzione della basilica *nova* negli anni 401-403, decorò l'angolo nord-ovest dell'aula *ad corpus* (Figura 7d), dopo che, alla fine del IV secolo, il perimetrale occidentale del primitivo edificio di culto era stato ricostruito con un paramento in tufelli (480, 130-135).

Per i restauri eseguiti nel triennio 401-403 c'è una maggiore corrispondenza tra fonte scritta ed evidenze archeologiche. Una traccia dei rivestimenti in marmo e dei lavori al soffitto descritti nel carme 27<sup>17</sup> è, con ogni probabilità, rappresentata rispettivamente dalle lastre di marmo (877) che rivestono la faccia est del muro 480 (a nord dei resti di 477) e dal restauro del pilastro 830 e del muro 480; nella parte alta queste ultime due strutture furono integrate col paramento 495, costituito da filari regolari di tufelli, che risega di circa 20 cm rispetto a 480 (Ebanista 2003a: 139, fig. 33).

Alle pitture commissionate da Paolino tra il 401 e il 403 corrisponde, senza dubbio, il già citato lacerto (172) presente nell'angolo tra la parete occidentale dell'aula (130-135) e l'arco del *triforium* (111) eretto da Paolino sul lato nord per creare l'accesso all'atrio della basilica *nova* (Ebanista 2003a: 140, fig. 39) (Figura 7a). Sulla parete occidentale il frammento 172 è caratterizzato, a partire da sud, dalla presenza di archetti neri su fondo bianco, da una chiazza verde con macchie rosse e da una zona bianca; una linea bianca e una nera separano questa zona dalla fascia rossa verticale che prosegue sull'arco (111) e in parte sul capitello della colonna (108) del *triforium* paoliniano; qui la fascia rossa delimita una cornice nera che racchiude l'ornato con parallelogrammi adiacenti a spina di pesce (Figura 7d), secondo un motivo che in Campania perdurò sino all'alto medioevo, come attesta, tra l'altro, l'esempio dipinto nel terzo sottarco della parete diaframma destra della chiesa di S. Salvatore a Corte a Capua (Marchionibus 2019: 90, fig. 42). L'affresco 172 venne realizzato dopo che la parete 135 fu tagliata per consentire l'inserimento della colonna 108 (Figura

7a), risultando, quindi, posteriore al dipinto 171 che, come abbiamo visto, è in fase con la raffigurazione della città (843). Resta così, definitivamente, escluso che il lacerto 843, come vorrebbe Korol, possa appartenere al ciclo neotestamentario commissionato da Paolino negli anni 401-403 (Korol 2004: 161). Sulla scorta di questa sua supposizione, lo studioso ha proposto di collegare la fascia rossa allo spazio che ospitava i *tituli* menzionati da Paolino (Korol 2004: 154, 157-158, nota 56, figg. 13 n. 12, 14 n. 172, tav. C11), anche se in effetti sulla base della testimonianza dell'evergete sembra che i testi si trovassero al di sopra delle scene.<sup>18</sup>

La predominanza del colore rosso accomuna l'affresco 172 (Figura 7d) al lacerto pittorico (860) visibile sulla faccia nord dell'usm 495 e sul lato est del muro 477, consentendo di attribuirlo alla medesima campagna pittorica ed escludendo che, come ha supposto Korol, sia in fase con la raffigurazione della città (843). Diversamente da quanto egli ha sostenuto, l'intonaco 860 non è steso, infatti, sul paramento in laterizi dell'aula (Korol 1987: 159, nota 21; 2003: 212, fig. 1 n. 4) – secondo quando si riscontra, invece, per i lacerti 825, 843, 844, 845, 846 (Figura 3a-c) – ma copre la faccia nord del muro in tufi 495 che, come già detto, integrò il pilastro 830 e il muro 480. Sul lato ovest del muro 495, ossia all'esterno dell'aula *ad corpus*, si conserva un lacerto di affresco (492), a fondo bianco, inquadrato in alto da una fascia orizzontale rossa e da un elemento non identificabile; nella parte inferiore è raffigurato un tralcio a forma di X con i tratti curvi, dal quale pendono un pampino grigioverde (a sinistra) e una grossa foglia lanceolata rossa (a destra) (Ebanista 2003a: 140, fig. 132).

Un ulteriore intervento pittorico, connesso ai lavori promossi da Paolino negli anni 401-403, è rappresentato dalla decorazione dell'intradosso della porta laterale (140) dell'aula *ad corpus* (Figura 6a) che fu ampliata alla base, tagliando gli stipiti e danneggiando gli affreschi di fine IV secolo, per inserirvi, a quanto pare, due colonne: nel sottarco si riconoscono i resti dell'ornato costituito da una fascia rossa, una fila di puntini bianchi, una fascia ocre con fiorellini rossi a tre petali e una fascia nera con foglie lanceolate rosse (133), mentre negli stipiti una cornice rossa e una nera separate da una linea bianca (134) (Ebanista 2003a: 140-141, fig. 38 nn. 143, 144; 2021a: 125-126, fig. 8.). Il motivo decorativo dell'intradosso (133) appare, per certi versi, non dissimile da quello visibile nel frammento di affresco (851a) sulla superstite arcata (839) della basilica orientale (Korol 2004: 157, nota 63) (Figura 5).

<sup>16</sup> Korol 2004: 158-160, fig. 17 n. 2, tav. C13-15. Queste circostanze escludono che l'affresco 825 (Figura 3c) sia pertinente ai lavori promossi da Paolino agli inizi del V secolo, come ha proposto Lehmann 2007: tav. C21b.

<sup>17</sup> *Trina manus variis operata decoribus illam / excoluit, biiuges laqueari et marmore fabri, / pictor imaginibus divina faventibus ora* (Paul. Nol. carm. 27,384-386).

<sup>18</sup> [...] *quae super exprimitur titulis, ut littera monstret / quod manus explicit* (Paul. Nol. carm. 27,584-585).



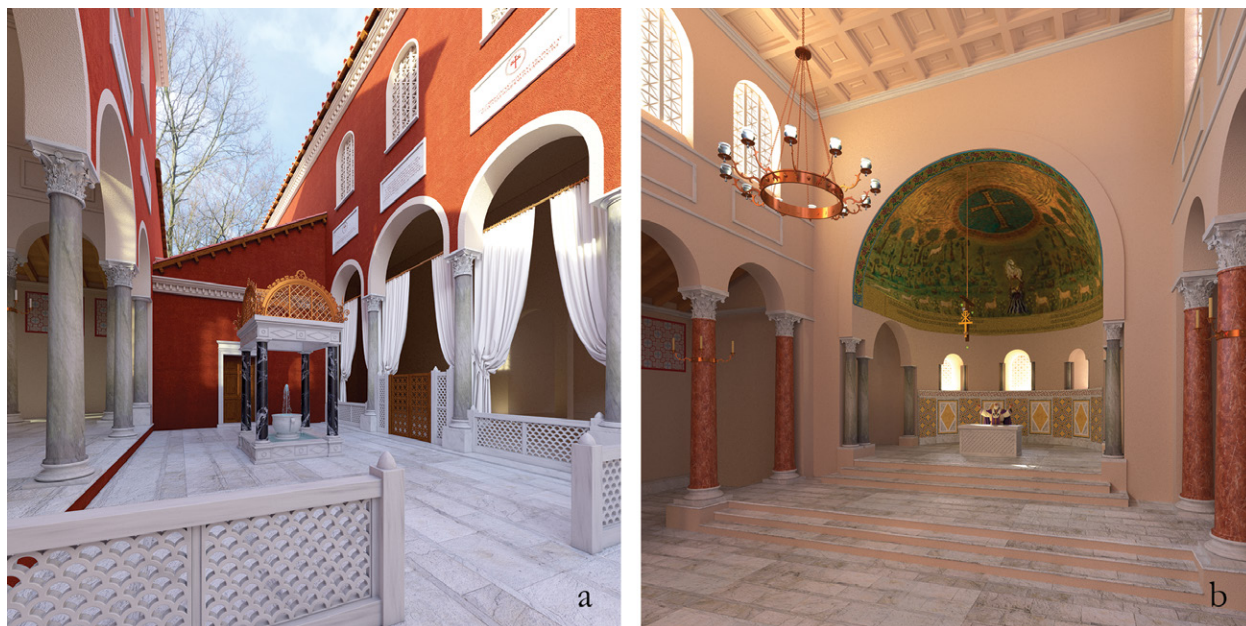


Figura 8. Cimitile, ricostruzione 3D della basilica nova (inizi V secolo): a) atrio; b) navata e presbiterio (3D Rosario Claudio La Fata).

### La basilica nova (inizi V secolo)

Come già detto, tra il 401 e il 403 Paolino, a nord dell'aula *ad corpus*, eresse una nuova basilica (Figura 8a-b), la cui facciata non era rivolta ad oriente, *more solito*, ma verso il sepolcro di S. Felice.<sup>19</sup> Per collegare i due edifici l'evergete fece abbattere l'abside dell'aula, al posto della quale costruì un *triforium*, speculare a quello d'ingresso (Ebanista 2024a: 386, figg. 11-12). Della decorazione pittorica della basilica nova, che includeva scene tratte dal Vecchio Testamento, come l'evergete ricorda nei carmi 27 e 28 (Paul. Nol. *carm.* 27,511-548, 580-592; 28,171-174), non sopravvivono resti, a differenza di quanto abbiamo visto nell'angolo tra la parete ovest dell'aula *ad corpus* e il *triforium* che immetteva nell'atrio del nuovo edificio di culto, dove si conserva il lacerto 172 (Figura 7d). Il presbiterio della basilica nova (Figura 8b), decorato da un pregevole rivestimento pavimentale e parietale in marmi policromi in parte ancora conservato (Ebanista 1997; 2001) (Figura 9a), era costituito da un grande emiciclo affiancato da due conche laterali che l'evergete nell'insieme definisce *trichora* (Paul. Nol. *epist.* 32,10). Il catino absidale era occupato dalla raffigurazione del dogma trinitario (Figura 8b), sotto forma simbolica, in cui la *dextera Dei* discendeva verso la colomba dello Spirito Santo e la croce circondata dalle colombe simboleggianti gli apostoli; la stesura musiva, di cui oggi si conservano pochissimi resti, era completata poi nella parte inferiore dalla figura dell'*agnus Dei* sul monte paradisiaco, da cui sgorgavano

i quattro fiumi apocalittici.<sup>20</sup> Stando all'espressione utilizzata da Paolino *cuius picturae hi versus sunt* (Paul. Nol. *epist.* 32,10), il mosaico doveva essere accompagnato dall'iscrizione metrica inserita nell'epistola 32. Il rilievo 3D dei lacerti musivi mi ha permesso di recente di identificare le cornici che inquadravano in basso la scena e di leggere alcune porzioni del sottostante *titulus*, gettando nuova luce sulla sua disposizione nel catino centrale. Il frammento di iscrizione conservato in corrispondenza della conca destra dell'abside (Figura 9b) esclude che l'epigramma fosse articolato su due colonne adiacenti, ciascuna delle quali comprendente sette versi, come fu ipotizzato alla fine dell'Ottocento (De Rossi 1888: 191-192, n. 4), suggerendo piuttosto una disposizione su tre righe interrotte al centro.<sup>21</sup> Il recente restauro di 68 frammenti di mosaico (Figura 10) rinvenuti negli strati di interro del vano N1 annesso alla navata destra della basilica nova ha consentito, altresì, di riconoscere alcune sequenze di lettere dorate su fondo blu che, in rapporto al modulo, non provengono dal *titulus* del catino centrale della *trichora*, ma forse dalle iscrizioni poste da Paolino in corrispondenza delle absidiole laterali, per indicare che la destra era riservata alla conservazione degli arredi sacri e la sinistra alla custodia delle sacre scritture (Ebanista 2025a: 120-124, fig. 6).

Nella prima metà del V secolo, ma non è chiaro se prima o dopo la morte dell'evergete avvenuta il 22 giugno 431, la basilica nova fu interessata dal rinnovo del

<sup>19</sup> Paul. Nol. *epist.* 32,13. Per la basilica si veda da ultimo Ebanista 2024a: 384-414, figg. 10-28.

<sup>20</sup> Paul. Nol. *epist.* 32,10; per il mosaico cfr. da ultimo Ebanista 2025a.

<sup>21</sup> Ebanista 2025a: 118-120, figg. 2-5; per la disposizione dei superstiti *tituli* absidali delle chiese medievali si veda Piazza 2016: 25.





Figura 9. Cimitile, *trichora* della basilica nova: a) resti della decorazione in *opus sectile* (foto Carlo Ebanista); b) lacerto musivo nel lato est del catino con l'evidenziazione dei resti del v. 6 del *titulus*: *quorum fiGURA EST IN COLUMBARUM Choro*, al di sotto del quale si intravedono le lettere ND dell'ultima parola del v. 11 (*regnum et triumphum purpura et palma indicant*) (elaborazione Rosario Claudio La Fata).

rivestimento pittorico della facciata, dall'ampliamento delle navate laterali e dalla costruzione di cappelle. La zona inferiore della facciata, già rivestita da un intonaco rosso (Ebanista 2000b: 523) (Figura 8a), secondo quanto avveniva nel mausoleo A e nell'aula *ad corpus* (Figura 1a-b), fu decorata da una scacchiera in rosso e giallo su fondo bianco; il motivo, come attestava un lacerto (35 x 135 cm) da poco in gran parte scomparso, era costituito da rettangoli accostati in modo da formare losanghe rosse inserite in rombi gialli (Ebanista 2021a: 126, fig. 9a), come si riscontra, per esempio, nell'ambiente VII dell'edificio di IV secolo sottostante la basilica di S. Maria Maggiore (Mols-Moormann 2010: 478-479, fig. 13). A seguito dell'ampliamento delle navate laterali della basilica nova (Figura 8b), sulla parte alta dei

perimetrali di quella centrale venne dipinto un motivo a finto cassettonato in rosso (Figura 11a) costituito da filari sfalsati di ottagonni alternati a croci equilateri, disposti in modo tale che gli spazi di risulta formano degli esagoni allungati (Ebanista 2017a: 325-327, fig. 37a-e; 2018: 176-177, fig. 15; 2024a: 407, fig. 34.). Sempre nell'ambito della stessa fase, alle absidiole della *trichora* furono addossati due ambienti, a pianta rettangolare, le cui pareti (compreso l'estradosso delle absidiole) furono decorate da un reticolo di losanghe, ottenute accostando squame bipartite: il rombo centrale con squame in bianco e blu è inserito in uno formato da elementi in bianco e rosso, a sua volta inserito in una losanga di squame bianche e arancione (Ebanista 2021a: 126-127, fig. 9b), secondo un motivo che, tra fine V e



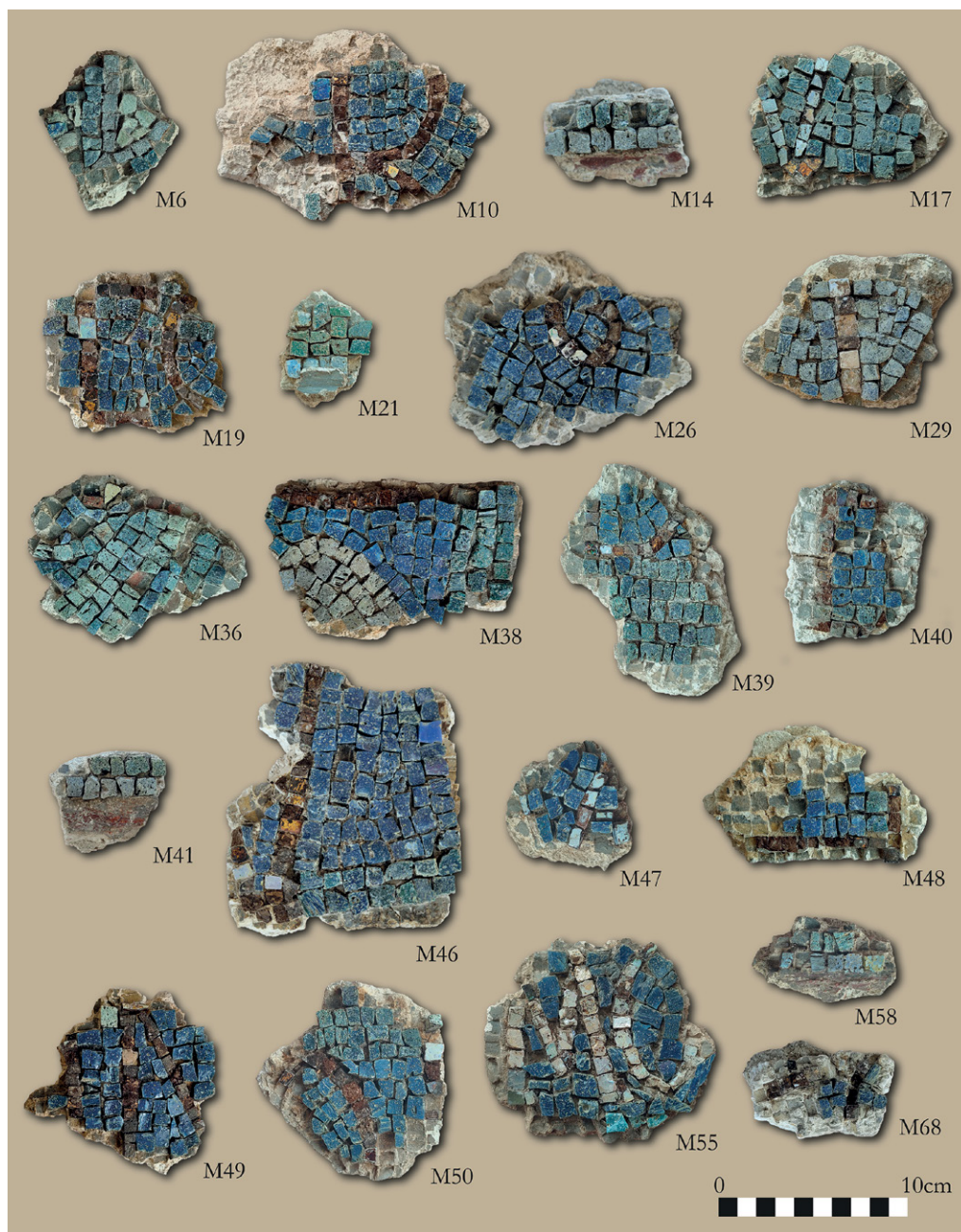


Figura 10. Cimitile, i frammenti di mosaico con resti di lettere e altre decorazioni scoperti nel vano N1 annesso alla navata destra della basilica nova (foto Carlo Ebanista).

inizi VI secolo, venne ripreso negli intradossi laterali delle arcate sud e nord dell'edicola mosaicata eretta intorno alla tomba di S. Felice (Ebanista 2003a: 189, 191). L'adozione di «caleidoscopici motivi ornamentali» denuncia la volontà di connotare di bagliori e riverberi la tessitura muraria degli edifici (Marchionibus 2019: 92-93), secondo una prassi decorativa di età classica che trova una delle sue ultime espressioni proprio nella pittura tardoantica; poche sono, infatti, le testimonianze di età altomedievale, quali, per esempio, due pannelli della cripta dell'abate Giosuè (792-817) a San Vincenzo al Volturno, in cui le pelte si dispongono

intorno a *rotae* policrome (Raimo 2010: 186, figg. 218, 226) e la zoccolatura alla base della parete est della cosiddetta sala dei profeti del medesimo cenobio (Marazzi 2006: 19, fig. 8).

In appoggio ai perimetrali della basilica nova furono aggiunte quattro cappelle per ciascun lato (Ebanista 2017a: 288, fig. 35a-b; 2018: 171, fig. 10a-b), illuminate da piccole finestre. Gli ambienti situati più a nord (N, N1), a pianta rettangolare, vennero affrescati con specchiature ad imitazione dell'*opus sectile* (Figura 11b). Come hanno evidenziato gli scavi nel vano N1 (Ebanista





Figura 11. Cimitile: a) blocco di paramento murario della parete della navata destra della basilica nova; b) ricostruzione 3D dell'ambiente N1 annesso alla navata destra della basilica nova; c) mosaico (857) sulla tamponatura dell'arcata occidentale del tritorium dell'aula ad corpus (foto Carlo Ebanista, disegno Rosario Claudio La Fata).

2017a: 318, fig. 31), su ciascuna parete, su un fondo giallo, si stagliavano due pannelli rettangolari (larghi 101 cm e alti 130 cm) a imitazione alternativamente del rosso antico e del cipollino, profilati da cornici bianche, grigie e azzurre con tratti obliqui rossi negli angoli per simulare i punti di contatto tra i listelli marmorei; le specchiature non sempre occupavano una singola parete, ma terminavano talora in quella adiacente, a testimonianza forse dell'uso di cartoni che venivano adattati alle pareti dei vani (Ebanista 2021a: 127, fig. 10). Nel corso del VI secolo analoghi partiti decorativi furono realizzati nel palazzo episcopale di Barcellona che fu risistemato in rapporto alla scelta dei re visigoti di fissarvi la propria corte (Bonnet and Beltrán 2002: 78-80, fig. 11; Guiral Pelegrín, Beltrán de Heredia Bercero and Font i Pagès 2017: 100-101, fig. 11).

#### I lavori dei successori di Paolino (metà/fine V secolo)

Dopo la morte di Paolino, avvenuta il 22 giugno 431, i suoi successori sulla cattedra nolana continuarono l'opera di restauro della basilica vetus non solo per rinnovare la decorazione dell'edificio, ma anche per accogliere degnamente le sepolture vescovili presso le tombe venerate.

Anteriormente al 442, l'arco occidentale del tritorium (836) dell'aula ad corpus (Figura 2) fu gradualmente murato (840, 841, 842), prima fino a un'altezza di 85 cm e poi completamente,<sup>22</sup> provvedendo a rimuovere la colonna occidentale e a sostituirla con un pilastro in laterizi (988); in questo modo si ottenne uno spazio dove appoggiare due tombe sovrapposte (819, 820): quella superiore (819), come indica l'epigrafe, fu destinata al vescovo Paolino iunior, deposto nel 442 (Ebanista 2003a: 143-146, figg. 24, 34-35; EDR119772).

Nel quarantennio compreso tra il 443 e il 483 l'estradosso dell'arco occidentale (836) e la sua tamponatura (842), nella zona al di sopra della tomba di Paolino iunior (Figura 2), furono decorati da una stesura musiva (856) che obliterò l'affresco con la città (843) e l'intonaco rosso (860), proseguendo sulla parete ovest dell'aula (477) e sulla sua soprelevazione (480). Come attestano i pochi frammenti rimasti *in situ*, sul mosaico (Figura 11c) erano raffigurate pelte delineate in blu e rosso su fondo oro; il motivo era inquadrato lateralmente da

<sup>22</sup> In una prima fase l'arco fu chiuso da una sorta di transenna in muratura, alta 85 cm (840), che fu intonacata e dipinta; nella seconda fase, grazie alla costruzione della parete 841, più sottile della transenna, la parte superiore dell'arco fu trasformata in una nicchia intonacata che, nell'ultima fase, fu completamente murata (842).

stelle a otto punte in verde su fondo oro che, tanto per citare un esempio campano, sono avvicinabili a quelle della volta del battistero napoletano di S. Giovanni in Fonte (Ebanista 2003a: 147). In un momento non meglio definibile dello stesso quarantennio 443-483, la decorazione pittorica (851) – esistente tra l'arcata 839 del colonnato meridionale della basilica orientale e l'arco orientale (838) del *triforium* (Figura 5) – fu tagliata e integrata con fasce di mosaico (848, 853, 849). Della stesura musiva, segnalata nel 1792 (Ebanista 2003a: 168-169), allorché «le fronti degli archi» erano «ancora vestite di mosaico» (Ambrosini 1792: 423), sussistono tre lacerti (Figura 5) che consentono di ricostruire per sommi capo l'intervento integrativo (853, 849, 848), scomparso in occasione della demolizione della basilica a fine Settecento. A un'altezza di 120 cm dall'imposta delle arcate correva una cornice orizzontale con un probabile motivo vegetale tracciato con tessere verdi su fondo rosso (849), laddove le ghiera degli archi erano sottolineate da una fascia curva (853, 848). Il piccolo lacerto (853) rimasto *in situ* in corrispondenza dell'arco 839 conserva poche tessere rosse e verdi (853) che non permettono di intuire il partito decorativo. Lungo l'arco 838 si conserva, invece, un'ampia porzione della fascia di mosaico (848), sui cui bordi si riconosce chiaramente la sovrapposizione fra lo strato di allettamento delle tessere e l'intonaco 851 (Figura 5); stando alle rare tessere azzurre e rosse ancora *in situ* e alle impronte nella malta del sottofondo, dove si intravedono tracce di colore giallo e verde, doveva trattarsi di una cornice con motivi complessi. La circostanza che la fascia 848 segue il profilo dell'arco 838 attesta, senza alcun dubbio, che fu eseguita prima della sua tamponatura che, come si dirà, fu realizzata nella seconda metà del V secolo. È evidente, dunque, che la datazione del mosaico 848 al VI secolo, proposta da Korol (2004: 161) e Lehmann (2007: tav. C21g), non ha alcun fondamento.

Poco prima dell'anno 484, l'arco centrale del *triforium* (837) fu chiuso per ricavare nuovi spazi funerari (Figura 2). In previsione di questo intervento, la colonna est fu sostituita con un pilastro (984), simile a quello (988) che aveva preso il posto dell'altro fusto, lasciando *in situ* anche in questo caso la base. Ai due piedritti (984, 988) – forse destinati a irrobustire la facciata della chiesa o a dare sostegno al tetto – furono, quindi, addossate due alte lesene (983-997, 988)<sup>23</sup> decorate con affreschi (Figure 2, 3d) simili a quelli dei sottarchi (844, 845, 846) delle arcate<sup>24</sup> (Figura 3a-c). In particolare, la fronte

della lesena 997 (Figura 3d) è ornata da un nastro in rosso e blu disposto intorno ad un asse verticale e circondato da coppie di 'epsilon' nonché da dischetti ocra e rossi; nel lato sinistro una fascia ocra inquadra un tralcio verde. Oltre ai confronti con decori delle catacombe romane del IV secolo (Korol 2004: 159, fig. 16, tav. C19-20), segnalò le analogie con l'intradosso dell'arcosolio sinistro del cubicolo B3 della catacomba di S. Gaudioso a Napoli, datato tra la fine del IV secolo e gli inizi del successivo, nel quale le coppie di 'epsilon' sono sostituite da filamenti ondulati di colore ocra (Ebanista 2021a: 124, fig. 4c). A Cimitile nello spazio così ottenuto, grazie alla tamponatura dell'arco 837 (Figura 2), furono addossate due tombe sovrapposte (821, 822); quella superiore (821) ospitò la salma del vescovo Felice iunior, che fu deposto nell'anno 484, come si ricava dall'epigrafe (Ebanista 2003a: 143-144, figg. 34-35; EDR119797). Infine, l'intradosso dell'arco orientale (838) – l'unico rimasto nel frattempo praticabile – fu rivestito da un affresco (859) che si sovrappose allo strato più antico (846); il lacerto superstite (Figure 3c, 5) attesta la presenza di motivi vegetali in ocra su fondo rosso (Ebanista 2003a: 144, fig. 41 n. 859; 2021a: 124, fig. 4a; Korol 2004: 160, nota 78, tav. C22). Un motivo analogo ricorre nel sottarco dello spezzone di arco con tre figure virili recuperato durante gli scavi nella basilica di S. Gennaro *extra moenia* a Napoli, nel quale s'intravedono, inquadrati su tutti i lati da fasce rosse su fondo nero, archetti contigui in rosso disposti parallelamente ai lati corti (Ebanista 2023a: 234-236, fig. 7).

Anteriormente al 490, ma non sappiamo con precisione quando, l'arco orientale (838) del *triforium* fu murato (982), in modo da lasciare praticabile solo una porta centinata per accedere all'aula (Ebanista 2003a: 143, figg. 34-35) (Figura 2). La faccia sud del *triforium* fu, invece, ricoperta da un intonaco bianco (847), del quale si conserva un lembo in corrispondenza dell'imposta degli archi 838 e 837 (Ebanista 2003a: 144). In un momento successivo, non inquadrabile cronologicamente, ma di sicuro anch'esso precedente il 490, alla faccia sud del *triforium* – grazie alla demolizione dell'arco (496) dell'atrio – fu addossato uno spesso e lungo muro (950), nel quale furono ricavate una porta centinata (953), in corrispondenza del varco nella tamponatura 982 (Figura 2), e un'altra più a ovest (952), dalla quale attualmente si accede al piano terra del campanile (Ebanista 2003a: 149, figg. 104, 110, 113).

Se il muro 950 fosse stato costruito per dare sostegno alla facciata dell'aula *ad corpus*, si sarebbe interrotto in corrispondenza dell'estremità occidentale della struttura, mentre invece prosegue fino a raggiungere

<sup>23</sup> In entrambi i casi, le basi delle colonne, rimaste al loro posto, a differenza dei fusti sostituiti da pilastri in laterizi, furono tagliate sul versante nord per farvi aderire le lesene.

<sup>24</sup> La parte superiore (997) della lesena orientale (Figura 2) è stata poi rimossa dalla sua sede e trasferita nell'*Antiquarium*, mentre la parte inferiore (983), che a ovest era decorata con una «pittura a tempera il cui motivo deriva da quello dei sottarchi del triforium», è stata

distrutta durante gli scavi (Ebanista 2003a: 131-132, 154, fig. 42 n. 997; 2021a: 124, fig. 4b).





Figura 12. Cimitile: a) particolare dell'edicola mosaicata (inizi VI secolo); b) mosaico altomedievale con colomba; c) frammento del pluteo di Leone III con tracce di rubricatura; d) ipotesi di ricostruzione dell'originaria cromia del pluteo (foto Carlo Ebanista, restituzione policroma Rosario Claudio La Fata).

l'ambiente funerario 3, a testimonianza che non costituì un intervento di urgenza, ma rientrò nell'ambito di un progetto organico di ristrutturazione, considerato che la faccia sud recava un *sectile* parietale destinato a decorare degnamente l'accesso al santuario (Ebanista 2003a: 150, figg. 34, 46-47, 69, 161). L'ultimo intervento sul lato meridionale dell'aula è rappresentato dalla tomba del vescovo Teodosio (955) che fu installata nell'arco 953 nell'anno 490, chiudendo definitivamente

l'accesso da sud in corrispondenza del *triforium* (Ebanista 2003a: 1501-151, figg. 34-35; EDR119570) (Figura 2).

#### **I danni dell'alluvione e la costruzione dell'edicola mosaicata (inizi VI secolo)**

Agli inizi del VI secolo una disastrosa alluvione rese necessario il riassetto complessivo delle fabbriche del santuario di S. Felice, gravemente danneggiate e in parte



sepolte dal fango (Ebanista 2024a: 377-378). La gestione degli spazi architettonici e cromatici messa in opera dopo l'esondazione trova una significativa espressione nell'edicola mosaicata che monumentalizzò l'area delle tombe dei santi Felice e Paolino, ormai circondate dai sepolcri vescovili, sulle quali fu eretto un grande altare (Ebanista 1998; 2003a: 152-153; 2006: 70) (Figura 2 n. 995). L'edicola, a pianta quadrangolare, presenta, su ogni lato tre archi a tutto sesto in laterizi, sostenuti da colonne con basi, fusti e capitelli di spoglio; come attestano gli incassi nel pavimento, gli intercolumni erano chiusi da cancelli (Ebanista 2003a: 179-198, figg. 62-68, 136-137; 2012: 181).

Nella fascia superiore del mosaico ricorrevano due *tituli* – uno all'esterno dell'edicola, l'altro all'interno (Figura 12a) – inseriti in un cartiglio blu, terminante ai lati con due volute 'ad esse' sovrapposte, realizzate con tessere d'oro e bordate da due sinusoidi in rosso. Il *titulus* esterno illustrava l'ampliamento del santuario e la sistemazione della tomba di Felice, resa più luminosa a gloria del santo. Il concetto è ripreso dall'iscrizione interna che descrive il rinnovamento del luogo, un tempo piccolo e poco adatto alle esigenze di culto. Sulle pareti, tra i *tituli* e gli archivolti, si riconoscono motivi vegetali, zoomorfi e geometrici su fondo oro (Figura 12a). Le fronti interne dei lati sud e nord sono accomunate da analoghe decorazioni, mentre quelle est e ovest presentano motivi peculiari; vi sono, però, due elementi che ricorrono identici su tutte le pareti: le palme angolari e gli ornati geometrici che profilano gli archivolti. Quanto ai sottarchi, in ciascuna parete quelli laterali hanno la medesima decorazione, diversa da quella che ricorre nell'intradosso centrale; si riconosce un articolato schema compositivo che alterna, con perfetta simmetria, motivi geometrici (squame bipartite, cerchi allacciati, reticoli di rombi o rettangoli) e vegetali. Alle estremità della parete ovest, che fungeva da sfondo all'altare edificato sulle tombe di Felice e Paolino (Figura 2 n. 995), furono raffigurati due tralci di vite, convergenti in origine verso altrettanti piccole croci blu in chiave d'arco. Nelle pareti nord e sud lo spazio tra l'iscrizione e gli archi venne ornato, su fondo oro, con tre coppie di girali blu recanti foglie lanceolate. La superficie interna della parete est fu decorata, su fondo oro, con sei tralci blu, convergenti verso tre croci latine dello stesso colore situate in chiave d'arco; i due tralci esterni hanno origine presso le palme angolari, mentre quelli centrali fuoriescono da due vasi ansati, ai lati dei quali sono raffigurati due pavoni affrontati (Figura 12a), secondo la consueta iconografia che esprime l'anelito del cristiano alla salvezza identificata con l'acqua del battesimo (Flaminio 2000: 144). All'esterno le pareti est e nord erano articolate esternamente in tre zone decorate su fondo aureo: lungo gli archivolti correva una cornice con motivi geometrici in blu, oltre la quale si trovava un'ampia fascia circolare (dal profilo

concavo) ornata da palme e croci o da palme e tralci di vite. Il programma iconografico dell'edicola chiama a raccolta elementi tipici del repertorio cristiano, specialmente nella contestualizzazione paradisiaca, individuata dalla vegetazione su fondo oro, nella quale si alternano geometricamente piante e animali simbolici (Ebanista 2003a: 193-194). L'esame dell'insieme decorativo e dei singoli elementi iconografici (palme, tralci di vite, pavoni) induce a vedere nel mosaico la rappresentazione simbolica dell'ambiente paradisiaco, cui ben si addice l'abbondanza di luce enfaticamente sottolineata dall'iscrizione tracciata all'esterno della struttura. Il richiamo alla luminosità sembra suggerire che in origine l'edicola fosse sprovvista di copertura (Ebanista 2024b: 4).

Dopo l'edificazione dell'edicola, lo spazio tra la nuova struttura e il dismesso *triforium* dell'aula *ad corpus* venne occupato da tre arcate cieche decorate da mosaici, delle quali rimane solo la porzione est di quella occidentale (857). L'intradosso dell'arco 857, sovrapposto all'affresco con la città (843) e alla decorazione musiva 856 (Figura 11c), fu rivestito da un mosaico (858), di cui si conserva un lacerto, delimitato in basso da una fascia verde e da una fila di tessere dorate, e suddiviso in due da una banda obliqua azzurra; nei due settori, su fondo blu, si intravedono altrettanti motivi semilunati in azzurro o in oro.<sup>25</sup>

#### **La committenza vescovile nel Medioevo: adeguamenti liturgici e restauri**

A partire dall'VIII secolo la basilica fu interessata da significativi interventi, di natura strutturale, funzionale e decorativa, che le fecero assumere un nuovo assetto, derivante in gran parte dal crollo dell'adiacente basilica *nova*, dalla necessità di creare nuovi accessi e percorsi processionali, nonché dagli adeguamenti liturgici e dal sempre crescente bisogno di spazi funerari (Ebanista 2008: 152).

In particolare, tra la fine dell'VIII secolo e gli inizi del IX secolo, a seguito dell'ampliamento dell'edicola mosaicata verso nord (Figura 6a), le arcate cieche (128, 129) addossate alla parete ovest dell'aula *ad corpus* furono ricoperte da una decorazione musiva (183, 137), di cui si conservano pochi resti; alcune tessere in pietra calcarea e in pasta vitrea blu (183) compaiono nella parte nord dell'intradosso dell'arcata sud (128), mentre altre più numerose in calcare bianco e in pasta vitrea blu e gialla (137) si intravedono nella lunetta e nell'intradosso dell'arco settentrionale (129) (Ebanista 2003a: 244, fig. 38).

<sup>25</sup> In mancanza di elementi utili ad accertarne l'esistenza, possiamo solo rilevare che, anteriormente al 1644, sulle arcate venne sistemato un soffitto di legno (Ebanista 2003a: 153-154, 403-404, fig. 49; 2024b: 4).

Un più significativo caso di rimodulazione dell'apparato decorativo è, però, rappresentato dal restauro della stesura musiva dell'edicola che fece seguito alla violazione dell'altare dei Ss. Felice e Paolino (Figura 2 n. 995) avvenuta tra la fine dell'VIII secolo e la prima metà del successivo; la maggior parte dei resti ossei di S. Felice fu allora trasferita dalla sottostante tomba nel ricostruito altare, mentre pochi frammenti furono sistemati in un reliquiario ricavato tamponando l'arco centrale del lato ovest dell'edicola e il retrostante arco (Ebanista 2017b: 495, 498). Sulla tamponatura fu, quindi, realizzato un mosaico che, stando alla testimonianza degli eruditi del Sei e Settecento, raffigurava l'immagine di S. Felice, ma che ci è pervenuto in uno stato eccessivamente frammentario e molto ricostruito (Ebanista 2003a: 238-239, fig. 84).

Sul lato orientale dell'edicola la stesura musiva fu integrata con l'inserimento di una colomba su fondo verde (Figura 12b); l'ubicazione del lacerto superstite al di sopra del capitello della colonna spinge a credere che il nuovo mosaico fu realizzato in occasione della creazione dell'arcata di suddivisione dell'edicola che è stata demolita nel secolo scorso (Ebanista 2003a: 239-240, fig. 85). Le differenze di forma, materiale e disposizione delle tessere, nonché il diverso colore del fondo, attestano che si tratta in entrambi i casi di un rifacimento dell'originaria stesura musiva tardoantica (Ebanista 2000a: 420, fig. 7). Non a caso, mentre in quel mosaico predomina la pasta vitrea, il lacerto con la colomba e il mosaico soprastante il reliquiario impiegano in maniera significativa la pietra naturale, con evidenti differenze nella resa grafica e cromatica. In mancanza di testimonianze scritte, non possiamo identificare la committenza di questi lavori, forse riconducibili ai vescovi di Nola o al clero che officiava la basilica.

Le iscrizioni dedicatorie consentono, invece, di ascrivere ai vescovi Lupeno e Leone III, vissuti rispettivamente nella seconda metà del IX secolo e tra la fine del IX e gli inizi del X secolo, il rinnovamento dell'arredo liturgico della basilica (Ebanista 2021b). In particolare, Leone III fece collocare, a est dell'altare (Figura 2 n. 995), due cancelli decorati con un motivo a pelte di tradizione tardoantica, arricchito dall'inserimento di gigli e dalla presenza del colore (Figura 12c-d). Le tracce di rubricatura visibili sull'esemplare destro attestano, infatti, che i manufatti erano decorati in monocromia o forse anche con più di un colore, come sta emergendo, per esempio, per alcuni arredi liturgici della Croazia, laddove in Italia non sono molti i marmi altomedievali con resti di pigmenti (Ebanista 2025b: 1317).

A testimonianza della straordinaria vitalità del culto per tutto il medioevo e della centralità della memoria del santo, la basilica di S. Felice si configura come un

organismo architettonico in continua trasformazione, capace di adattarsi nel tempo alle mutate esigenze liturgiche e devozionali, pur mantenendo intatto il proprio nucleo identitario, ravvivato da nuove decorazioni. Non è possibile, per ovvie ragioni di spazio, soffermarmi sulle numerose campagne pittoriche che impreziosirono le pareti della basilica tra il X e il XV secolo, sia in relazione al rinnovamento degli spazi architettonici, sia all'ampliamento dell'edificio di culto, su committenza religiosa o laica, considerata peraltro l'installazione di tombe degli aristocratici nolani (Ebanista 2008: 166-177; 2023b).

Mi preme, però, soffermarmi sul restauro del mosaico dell'edicola che nel corso del XV secolo interessò la parete esterna nord. Le lacune nel tralcio carico di pampini e grappoli d'uva furono colmate da un intonaco dipinto con striature rosse su fondo giallo (Ebanista 2000a: 413, nota 15), mentre il soprastante *titulus* fu riproposto con lettere gialle su fondo bianco (Ebanista 2003b: 255, fig. 10). È evidente che la modestia dell'intervento, più che all'assenza di maestranze specializzate, va ricondotta al declino del complesso che avrebbe toccato il fondo tra XVI e XVII secolo (Ebanista 2024b: 2-3).

### Spazi, luci e colori: il ruolo della committenza

In relazione all'ininterrotta frequentazione, il santuario di S. Felice rappresenta, come abbiamo visto, un caso di notevole interesse per analizzare le problematiche relative alle architetture dipinte. Sebbene i ripetuti restauri delle fabbriche condotti fra tarda Antichità e Medioevo rendano difficile ricostruire nel dettaglio i programmi decorativi, anche a causa delle indiscriminate demolizioni condotte nel secolo scorso, prima che negli anni Ottanta si desse avvio agli scavi stratigrafici, si possono comunque cogliere alcune sostanziali differenze tra le intraprese architettoniche e decorative, in rapporto all'impegno finanziario e agli obiettivi pianificati dai committenti.

All'attività dei vescovi di Nola della prima metà del IV secolo si devono, quasi certamente, dapprima la monumentalizzazione della venerata tomba di S. Felice e quindi la costruzione dell'aula *ad corpus* (Figura 1a-b), entrambe caratterizzate dall'utilizzo del mattone e dall'accesa cromia rossa dell'esterno, ma con differenti soluzioni decorative interne: nel caso del mausoleo A, infatti, si scelse l'imitazione pittorica del marmo, mentre per il *triforium* dell'aula si privilegiarono ornamentazioni aniconiche (Figura 3a-c). In questo secondo caso, sembra, quindi, profilarsi l'esistenza di un codice cromatico invertito rispetto a quello della basilica di Treviri, anch'essa edificata in laterizi nella prima metà del IV secolo, dove le pareti esterne erano dipinte in bianco e profilate in rosso, mentre i bordi

degli intradossi delle finestre recavano motivi fitomorfi dorati su fondo viola (Neri 2024: 31-32, fig. 19).

Se la fondazione della basilica orientale (Figura 4a), eretta intorno alla metà del IV secolo, va ancora una volta ricondotta ai vescovi nolani, l'impiego di tufelli differenzia l'edificio dalle precedenti fabbriche in laterizi, accomunandola, come abbiamo visto, ai restauri di fine IV secolo nell'aula *ad corpus*. L'utilizzo della marmoidea ritorna sull'estradosso dell'abside della basilica orientale (Figura 4b), in corrispondenza dei retrostanti spazi, forse impiegati come pastofori (Ebanista 2003b: 164-166, fig. 51). All'interno dell'edificio di culto, invece, le arcate dei colonnati, stando almeno agli scarni resti superstiti, potevano presentare delle scene figurate, verosimilmente inquadrare da cornici multiple. La linea curva, sottolineata da puntini, che compare nel frammento 851a (Figura 5) è stata infatti interpretata, sia pure con molto cautela, con un'aureola (Korol 1987: 163, 170, nota 45, fig. 2 n. 9, tav. 11d). Qualora questa ipotesi fosse accertata, verrebbe meno, sia pure in parte, l'osservazione di Chierici che nella basilica «non si è scoperta traccia né di figure né di simboli cristiani, e che i soggetti dovevano essere distribuiti in pannelli indipendenti gli uni dagli altri» (Chierici 1959: 165).

Come già detto, è però con Paolino – giunto a Nola tra il 378 e il 381 e poi stabilitosi definitivamente presso il santuario allo scorcio del IV secolo – che il repertorio decorativo del santuario subì un progressivo perfezionamento che, sebbene mantenne pur mantenendo in prevalenza un registro aniconico, comportò l'inserimento di scene neotestamentarie corredate da *tituli*. Grazie alle risorse ricavate dalla vendita del cospicuo patrimonio familiare, il suo programma edilizio accelerò il processo di monumentalizzazione del suburbio di Nola, come avvenne pressappoco negli stessi anni a cavallo tra la fine del IV secolo e gli inizi del successivo a Capua e Napoli, su iniziativa rispettivamente dei vescovi Simmaco e Severo (Ebanista 2003a: 562).

L'analisi stratigrafica delle strutture e delle decorazioni ha evidenziato almeno due distinti interventi di restauro nella basilica *vetus*, promossi da Paolino rispettivamente alla fine del IV secolo e ai principi del successivo, evidenziando che la forzata concentrazione dei suoi interventi negli anni 401-403, sostenuta da una parte della critica quasi esclusivamente sulla base degli scritti dell'evergete, non ha ragion di essere, poiché i lavori risultano più articolati di quanto lascia intendere la testimonianza del Nolano, il quale nel 404 ricorda che la *pictura*, spargendo una fioritura di vari colori, aveva ridato giovanile splendore alle vecchie costruzioni.<sup>26</sup>

Alla fine del IV secolo, in occasione della ricostruzione della parete occidentale dell'aula *ad corpus* (480, 130-135), all'esterno dell'edificio fu riproposta la tinteggiatura in rosso, secondo la consuetudine ben documentata dagli inizi del IV secolo (Figure. 1a-b, 4a), laddove all'interno la decorazione pittorica fu scandita su due distinti registri: in basso, ai lati della porta centinata (140), Paolino fece eseguire dei pannelli ad imitazione dell'*opus sectile* (143, 144) con vivaci policromie (Figura 1a-b), mentre in alto delle scene figurate (171, 174), in cui comparivano delle strutture murarie in opera quadrata (Figura 7a). Un repertorio quest'ultimo che ricorreva con maggiore impatto cromatico anche sulla controfacciata dell'aula, dove in corrispondenza dell'arcata ovest del *triforium*, l'evergete fece raffigurare la veduta della città (843) sullo sfondo di un articolato paesaggio (Figura 7b-c).

Tra i lavori che Paolino commissionò tra il 401 e il 403, come riferisce nei carmi 27 e 28, vanno ascritti con buona probabilità la decorazione marmorea (877) e pittorica (172) dell'aula *ad corpus*; mentre i marmi rivestirono la parte bassa del perimetrale occidentale (480), le pitture a soggetto aniconico trovarono posto in controfacciata (860), nell'intradosso (133, 134) della porta laterale e tra la parete ovest e il nuovo *triforium* (172) eretto a nord (Figure 6a, 7d), al posto dell'abside del primitivo edificio di culto, per consentire l'accesso all'atrio della basilica *nova* (Figura 8a). Un'assoluta novità è rappresentata dal tralcio (492) raffigurato all'esterno dell'aula *ad corpus*, nella porzione ricostruita (495) della parte superiore del perimetrale ovest (480).

Nei suoi scritti Paolino ci fornisce puntuali informazioni sull'illuminazione degli edifici del santuario, sul sistema di sospensione delle lampade e sulle modalità di accensione e spegnimento.<sup>27</sup> Nel carme 14, composto nel gennaio del 397 o 398, ricorda, ad esempio, che gli *altaria* erano coronati da innumerevoli lampade, in cui giorno e notte bruciavano fiaccole odorose con i lucignoli di papiro rivestiti di cera (Paul. Nol. *carm.* 14,99-101). Considerato che il plurale è dovuto ad esigenze di ordine metrico, l'evergete si riferisce quasi certamente alla mensa eucaristica che sorgeva nell'abside dell'aula *ad corpus* (Figura 4a), dal momento che non ne menziona esplicitamente una al di sopra del vicino sepolcro di S. Felice, allora protetto da un recinto di cancelli (Ebanista 2003a: 152, nota 296; 2006: 56-63). Nel carme 27, scritto nel 403, il Nolano accenna all'illuminazione della basilica *vetus*; parlando del soffitto ligneo a cassette, che aveva l'apparenza dell'avorio, menziona le lampade (*pendentes lychni*) che vi erano sospese mediante anelli di bronzo (*spiris aënis*) e le lucerne (*vaga lumina*) che al centro nel vuoto ondeggiavano sospese a funi allentate (*laxis funibus*) (Paul. Nol. *carm.* 27,387-393) che

<sup>26</sup> [...] *et senibus tectis iuvenem pictura nitorem / reddidit infuso variorum flore colorum* (Paul. Nol. *carm.* 28,212-213).

<sup>27</sup> Per le modalità di accensione delle lampade nei luoghi di culto cfr. Stasolla 2013: 881-882.



evidentemente permettevano di alzarle e abbassarle (Herbert De La Portbarre-Viard 2006: 268).

Maggiori innovazioni si riscontrano nella basilica *nova* (Figura 8a-b), dove Paolino tra il 401 e il 403 sperimentò nuove soluzioni decorative, oltre che architettoniche. Della decorazione pittorica, che includeva scene veterotestamentarie, come l'evergete ricorda nei suoi scritti, non sopravvivono resti, a differenza del rivestimento marmoreo e musivo della *trichora* absidale (Figura 9a-b), di cui, però, si possono apprezzare solo in minima parte il valore cromatico e il forte impatto visivo che doveva suscitare sul visitatore. La vivace cromia derivante dalla giustapposizione di tralci animati – desumibile dalle *crustae* marmoree scoperte durante gli scavi – ai motivi geometrici tuttora *in situ* nel *sectile* parietale doveva trovare un parallelo nella scomparsa raffigurazione musiva del dogma trinitario (Figura 8b) che ricorreva nella conca centrale della *trichora*, come si legge nell'epistola 32 di Paolino. La recente scoperta di alcuni resti del *titulus* sottostante il mosaico (Figura 9b) esclude, come già detto, che l'epigramma fosse articolato su due colonne, suggerendo piuttosto una disposizione su tre righe, l'ultimo dei quali doveva essere dislocato nella porzione mediana del catino, in modo da chiudere in basso lo spazio figurativo, delimitato ai lati inferiormente dalle colonne dei primi due righe, e caratterizzato al centro dall'immagine dell'*agnus Dei* sul monte paradisiaco, da cui sgorgavano i quattro fiumi apocalittici (Ebanista 2025a) (Figura 8b).

Motivi aniconici, costituiti da ornati geometrici o a imitazione dei marmi, furono invece impiegati nel rinnovamento della decorazione pittorica della facciata, delle navatelle e delle cappelle laterali della basilica *nova*, un intervento avvenuto nella prima metà del V secolo, non sappiamo, però, se prima o dopo la morte di Paolino nel 431. La scacchiera in rosso e giallo su fondo bianco, che in facciata andò a sostituirsi all'originario rosso (Figura 8a) di antica tradizione, è una prova lampante del forte cromatismo che si volle dare all'esterno dell'edificio. Un'analogia circostanza si verificò anche all'interno, come indicano il finto cassettonato in rosso (Figura 11a) eseguito sulla parte alta dei perimetrali delle navatelle, il variopinto reticolo di losanghe che ricoprì le pareti degli ambienti addossati alle absidioline della *trichora* e la decorazione pittorica ad imitazione del *sectile* negli ambienti annessi alle navate laterali (Figura 11b). Il colore dominante rimase, tuttavia, sempre il rosso, secondo quanto già si verificava nell'edificio di prima fase, sui cui ingressi Paolino aveva fatto dipingere croci e iscrizioni in minio di piombo (Paul. Nol. *epist.* 32,13-14) (Figura 8a). La narrazione paoliniana ci aiuta a capire l'uso e l'aspetto dei manufatti destinati all'illuminazione della basilica; nel carme 19, composto nel 405, l'evergete ci informa, ad esempio, che i *candelabra* applicati ai fusti delle

colonne (Figura 8b) sostenevano ceri dipinti (*depictas ceras*) dai quali si irradiavano luci profumate (Paul. Nol. *carm.* 19,408-411). Assimila, invece, i *cavi lychni*, affissi al soffitto mediante catene bronzee (Figura 8b), ad alberi dai molteplici rami come di viti desinenti in piccoli calici di vetro (*vitreolos caliclos*) a guisa di frutti che, una volta acceso il lume (*accenso lumine*), creavano un suggestivo gioco di luci e ombre (Paul. Nol. *carm.* 19,412-424). Appare evidente che questi manufatti non erano solo uno strumento d'illuminazione, ma un vero e proprio decoro dell'edificio di culto; la descrizione paoliniana consente di riconoscerli dei *polycandila*, non dissimili da quelli citati, tra l'altro, da Prudenzio, Venanzio Fortunato e Paolo Silenziario (Ebanista and Originale 2020: 112, fig. 5).

L'evoluzione dello spazio cromatico e della sua percezione raggiunse il momento più significativo con l'edificazione dell'edicola mosaicata (Figura 12a) agli inizi del VI secolo, quasi certamente opera di un vescovo nolano. Il mosaico, com'è noto, attira la luce e catalizza l'attenzione del visitatore, a differenza dell'affresco che tende ad appiattire le immagini. Nel nostro caso la dominanza delle tessere a fondo d'oro amplifica questa circostanza, dando maggiore risalto alla luce, cui peraltro fa enfaticamente riferimento il *titulus* musivo (*Lux nova diffusis nunc aperit spatii*), insieme all'ampliamento degli spazi derivante dall'intervento edilizio presso l'altare che sorgeva sui sepolcri venerati (*Parvus erat locus ante sacris angustus agendis / Supplicibusque negans pandere posse manus / Nunc populo spatiosa piis altaria praebebat / Officiis medii martyr in gremio*) (Ebanista 2003a: 194-195). L'abbondanza di luce evidenziata dall'iscrizione musiva sembra suggerire che l'edicola fosse sprovvista di una propria copertura; cinta da cancelli marmorei, la struttura sorgeva al di sotto dell'altissimo tetto della basilica *vetus*, ancora ricordato dagli eruditi del Sei e Settecento, nelle cui pareti laterali si aprivano ampie finestre che illuminavano l'interno (Ebanista 2003a: 183).

Con il rarefarsi delle testimonianze scritte, risulta più difficile ricostruire nel dettaglio gli interventi che nel corso dell'alto Medioevo assegnarono un nuovo valore cromatico alle strutture della basilica. Un dato assai significativo è, però, rappresentato dalla continuità d'uso delle decorazioni musive, a testimonianza delle risorse finanziarie dei committenti, ancora una volta da ricercare tra i vescovi di Nola, e dell'esistenza di maestranze operanti in Campania. A differenza di quanto si riscontra nelle stesure musive tardoantiche, caratterizzate dalla predominanza della pasta vitrea (Figura 12a), i mosaici altomedievali di Cimitile impiegano in maniera significativa la pietra naturale (Figura 12b). Ulteriori elementi di discussione sulla provenienza delle tessere e sulla padronanza delle tecniche da parte dei *magistri parietarii* potrebbero

derivare dall'esecuzione di analisi archeometriche, così com'è avvenuto per la catacomba di S. Gennaro a Napoli, dov'è stato possibile accertare che, dopo il picco di produzione e importazione di nuove tessere nel VI secolo, il riuso aumentò gradualmente, divenendo quasi esclusivo tra VIII e IX secolo (Bisconti, Ebanista and Neri 2021).

Stando alle tracce di rubricatura visibili sul cancello marmoreo (Figura 12c-d) collocato dal vescovo Leone III a est dell'altare (Figura 2 n. 995) della basilica cimitilese, gli spazi acquisirono una rinnovata cromia, ancora una volta nell'area circostante i venerati sepolcri di Felice e Paolino. Nuovi dati sull'apporto fornito dalla scultura alla decorazione del santuario stanno emergendo grazie al rilievo mediante fotogrammetria con scanner 3D degli elementi superstiti degli arredi marmorei, come ho potuto di recente illustrare a proposito del pulpito romano (Ebanista 2026).

La tappa successiva sarà quella di estendere il rilievo agli edifici dell'intero complesso, in modo tale da creare il presupposto per realizzare delle ricostruzioni tridimensionali, frutto del lavoro interdisciplinare di grafici, archeologi e filologi, che saranno funzionali non solo alla comprensione delle stratigrafie e all'elaborazione di un'affidabile periodizzazione, ma anche alla divulgazione fra i non specialisti e il grande pubblico. In tal senso un significativo passo in avanti è rappresentato dalle nuove ricostruzioni a colori presentate in questa sede (Figure 1a-b, 4a) che vengono ad aggiungersi a quelle della basilica nova (Figure 8, 11b), anch'esse realizzate insieme all'arch. Rosario Claudio La Fata, sulla base di una fedele attenzione alla fonte scritta e sulla resa delle strutture e dei materiali che tiene conto dei resti ancora *in situ* (Ebanista 2024a: figg. 12, 14-15, 23, 27), sanando le lacune con minimi interventi integrativi e ottenendo un risultato decisamente superiore alle immagini prodotte in precedenza (Lehmann 2004, figg. a colori 37-38; Lehmann and Haarlammert 2008: Fig. 6, tav. 2; Lehmann and Haarlammert 2010: figg. 6, 8).

## Bibliografia

- Ambrosini, A. 1792. *Delle memorie storico-critiche del Cimiterio di Nola*. Napoli: Nella Stamperia di Antonio Paci.
- Arthur, P. 2002. *Naples, from Roman town to city-state: An Archaeological Perspective*. London: British School at Rome.
- Bisconti, F., C. Ebanista and E. Neri 2021. L'approvvigionamento delle tessere vitree della catacomba di S. Gennaro a Napoli in età tardoantica e altomedievale: riuso e flussi commerciali, in A. Coscarella, E. Neri and Gh. Noyé (eds) *Il vetro in transizione (IV-XII secolo). Produzione e commercio in Italia meridionale e nell'Adriatico*: 65-80. Bari: Edipuglia.
- Bonnet, C. and J. Beltrán de Heredia Bercero 2002. The origins and evolution of the episcopal buildings in Barcino: from the early Christian times to the Visigothic era, in J. Beltrán de Heredia Bercero (ed.) *From Barcino to Barcinona (1st to 7th centuries). The Archaeological Remains of Placa Del Rei in Barcelona*: 74-93. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat.
- Chierici, G. 1959. Cimitile. *Archivio Storico di Terra di Lavoro* 2: 159-169.
- Croci, C. 2017. *Una "questione campana". La prima arte monumentale cristiana tra Napoli, Nola e Capua (secc. IV-VI)*. Roma: Viella.
- De Rossi, J.B. 1888. *Inscriptiones christianae urbis Romae, septimo saeculo antiquiores*, II/1. Romae: ex Officina libraria Ph. Cuggiani.
- Ebanista, C. 1997. La basilica nova di Cimitile. Resti del pavimento e della decorazione absidale in *opus sectile*, in R.M. Carra Bonacasa and F. Guidobaldi (eds) *Atti del IV Colloquio AISCOR, Palermo, 9-13 dicembre 1996*: 645-664. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Ebanista, C. 1998. I mosaici parietali nell'edicola della basilica di S. Felice a Cimitile: tratti inediti e contesto, in F. Guidobaldi and A. Paribeni (eds) *Atti del V Colloquio AISCOR (Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico)*, Roma, 3-6 novembre 1997: 409-434. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Ebanista, C. 2000a. L'edicola mosaicata nella basilica di S. Felice a Cimitile: nuovi dati e vicende conservative, in F. Guidobaldi and A. Paribeni (eds) *Atti del VI Colloquio AISCOR (Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico)*, Venezia, 20-23 gennaio 1999: 411-424. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Ebanista, C. 2000b. La basilica nova di Cimitile/Nola: gli scavi del 1931-36. *Rivista di Archeologia Cristiana* 76: 477-539.
- Ebanista, C. 2001. Frammenti inediti di *sectile* parietale e pavimentale da Cimitile, in A. Paribeni (ed.) *Atti del VII Colloquio AISCOR, Pompei, 22-25 marzo 2000*: 489-508. Ravenna: Edizioni del Girasole.
- Ebanista, C. 2003a. *et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. La basilica di S. Felice a Cimitile: storia degli scavi, fasi edilizie, reperti*. Napoli: Arte Tipografica.
- Ebanista, C. 2003b. Remondini e il santuario di Cimitile, in C. Ebanista and T.R. Toscano (eds) *Gianstefano Remondini. Atti del Convegno nel III centenario della nascita, Nola, 19 maggio 2001*: 233-342. Napoli: Libreria Editrice Redenzione.
- Ebanista, C. 2006. *La tomba di S. Felice nel santuario di Cimitile a cinquant'anni dalla scoperta*. Marigliano: Libreria Editrice Redenzione.
- Ebanista, C. 2008. Interventi edilizi d'età medievale nella basilica di S. Felice a Cimitile, in M. de Matteis and C. Ebanista (eds) *Il complesso basilicale di Cimitile: Patrimonio culturale dell'umanità?, Convegno*

- internazionale di Studi, Cimitile, 23-24 ottobre 2004*: 147–186. Napoli: Arte Tipografica.
- Ebanista, C. 2012. Cancelli e pilastri marmorei tardoantichi dal santuario martiriale di Cimitile, in A. Coscarella and P. De Santis (eds) *Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione*, Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Università della Calabria, Aula Magna, 15-18 settembre 2010: 167–184. Rossano: Università della Calabria.
- Ebanista, C. 2015. Il santuario di S. Felice a Cimitile: origini, sviluppo e storia degli scavi, in F. Napolitano (ed.) *20° Premio Cimitile 1996-2015. Storie personaggi immagini prospettive*: 83–95. Napoli: Guida.
- Ebanista, C. 2017a. Le recenti indagini archeologiche nella basilica nova a Cimitile, in C. Ebanista and M. Rotili (eds) *Dalle steppe al Mediterraneo: popoli, culture, integrazione. Atti dei Convegni internazionale di studi Fondazioni e rituali funerari delle aristocrazie germaniche nel contesto mediterraneo, Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 18-19 giugno 2015 e Oriente e Occidente fra tarda antichità e medioevo popoli e culture dalle steppe al Mediterraneo, Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 16-17 giugno 2016*: 287–331. Napoli: Guida.
- Ebanista, C. 2017b. Testimonianze archeologiche della traslazione di reliquie prima e dopo Arechi II: esempi di area longobarda e bizantina, in M. Rotili (ed.) *Tra i Longobardi del Sud. Arechi II e il ducato di Benevento*: 483–536. Padova: Il Poligrafo.
- Ebanista, C. 2018. *Cubicula intra porticus quaterna longis basilicae lateribus inserta*. New data on the annexes of the basilica nova from the recent excavations in Cimitile. *Hortus artium medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages* 24: 171–180.
- Ebanista, C. 2021a. Decorazioni geometriche e aniconiche nella pittura tardoantica: alcuni esempi da cimiteri e luoghi di culto di area campana, in F. Marazzi and M. Cuomo (eds) *La pittura parietale aniconica e decorativa fra tarda antichità e alto medioevo. Territorio, tradizioni, temi e tendenze*: 121–143. Cerro al Volturno: Volturina.
- Ebanista, C. 2021b. La committenza vescovile nella Campania altomedievale. I casi dei presuli nolani Lupeno e Leone III, in A. Monciatti, M.C. Rossi, V. De Duonni and M.A. Madonna (eds) *Geografie delle committenze. Dinamismo politico, artistico e culturale nell'Italia centro meridionale (IX-XIV secolo)*: 39–70. Cerro al Volturno: Volturina.
- Ebanista, C. 2023a. Le arcate affrescate dagli scavi del 1927 nella basilica di San Gennaro extra moenia a Napoli, in M. Braconi, D. Cascianelli and G. Ferri, *Semel pro semper. Trent'anni di ricerche della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra nelle catacombe d'Italia, Atti dell'incontro di studio in memoria di Fabrizio Bisconti, Roma, 14 ottobre 2022*: 229–255. Città del Vaticano: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
- Ebanista, C. 2023b. Il sepolcro di Tommaso del Giudice nella basilica di San Felice a Cimitile, in V. Lucherini, T. Michalsky and D. Carnevale (eds), *Writing on Tombs in Medieval and Early Modern Times*: 165–181. Roma: Viella.
- Ebanista, C. 2024a. *fastigia longe adspectata instar magnae dant visibus urbis* (carm. 18, 179–180). L'attività edilizia di Paolino di Nola nel santuario di San Felice, in T. Piscitelli and C. Ebanista (eds) *Paolino di Nola e il Mediterraneo, Atti del III Convegno Paoliniano, 10-11, 17-18 maggio 2021*: 375–437. Marigliano: Libreria Editrice Redenzione.
- Ebanista, C. 2024b. «cose meravigliose in materia d'antichità sacra, che in vero m'hanno fatto stupire»: il santuario di S. Felice a Cimitile nel XVII secolo. *Sinestesieonline* 13, 43: 1–35.
- Ebanista, C. 2024c. “sine sanguine martyr”: la tomba di San Felice nel santuario di Cimitile e la sua monumentalizzazione fra tarda antichità e alto medioevo, in F. Coden (ed.) *Sepulture medievali (IV-XV secolo). Spazi, opere, scritture, Mediaeval burials (4th-15th centuries). Spaces, Artwork, Writing*: 394–415. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Ebanista, C. 2025a. Camera musivo inclusa clarificat: nuovi dati sulle decorazioni parietali del santuario di S. Felice a Cimitile, in C. Angelelli, C. Ebanista, M.E. Erba, F. Olevano and E. Zulini (eds) *Atti del XXX Colloquio AISCOM (Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico), Venafrò, 28 febbraio-2 marzo 2024*: 117–129. Roma: Edizioni Quasar.
- Ebanista, C. 2025b. La scultura altomedievale campana: il caso della diocesi di Nola, in G. Archetti (ed.) *Liutprando, re dei longobardi. In onore di Roberto Greci, Atti del Terzo convegno internazionale di studio del Centro studi longobardi, Pavia-Gazzada-Schianno, 3-8 maggio 2018*: 1233–1360. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Ebanista, C. 2026. Il pulpito romanico della basilica di San Felice a Cimitile: un interessante caso di reimpiego e riallestimento, in M. Gianandrea, R. Longo, E. Scirocco and T. Michalsky (eds) *Mappare lo spazio sacro: arredi liturgici dal frammento al contesto (Italia, secoli XI-XIV)*: 15–36. Roma: Campisano.
- Ebanista, C. and S. Guglielmi (eds) c.s. “Sedici secoli di storia ci parlano”. *Vecchi scavi e nuove ricerche nel santuario di S. Felice a Cimitile*. Bari, in corso di stampa.
- Ebanista, C. and M. G. Originale 2020. L'illuminazione degli edifici di culto del santuario di Cimitile: testimonianze letterarie e dati archeologici. *Hortus artium medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages* 26, 1: 109–118.
- Ferrua, A. 1965. Graffiti di pellegrini alla tomba di S. Felice, in A. Borraro and P. Borraro (eds) *Studi in memoria di Gino Chierici*: 17–19. Roma: De Luca.
- Flaminio, R. 2000. Cantaro, in F. Bisconti (ed.) *Temi di iconografia paleocristiana*: 143–146. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.



- Guidobaldi, F. 2001. *Strutture liturgiche negli edifici cristiani di Roma dal IV al VII secolo*, in M. Cecchelli (ed.) *Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma*: 171–190. Roma: De Luca.
- Guiral Pelegrín, C., J. Beltrán de Heredia Bercero and L. Font i Pagès 2017. Nuevos datos sobre las pinturas del aula o sala de recepción del obispo del primer grupo episcopal de Barcelona, siglos V-VI. *Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat de Barcelona* 13: 90–111.
- Hamaneh, B. 2007. La cristianizzazione degli spazi decorativi: il ruolo dell'ornato geometrico nella pittura cimiteriale romana, in R.M. Bonacasa Carra and E. Vitale (eds) *La cristianizzazione in Italia fra Tardoantico ed Altomedioevo. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Agrigento, 20-25 novembre 2004*: 195–216. Palermo: Saladino.
- Herbert de la Portbarré-Viard, G. 2006. *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole: le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*. Leiden: Brill.
- Kiely, M.M. 2004. The Interior Courtyard: the Hearth of Cimitile/Nola. *Journal of Early Christian Studies* 12/4: 443–479.
- Korol, D. 1987. Zudengemalten Architekturdarstellungen des NT-Zyklus und zur Mosaikausstattung der «aula» über den Gräbern von Felix und Paulinus in Cimitile/Nola. *Jarhbuch für Antike und Christentum* 30: 156–171.
- Korol, D. 2003. La cosiddetta edicola mosaicata di Cimitile/Nola. Parte II: Le ragioni per la nuova datazione verso il 500 d.C., in H. Brandenburg and L. Ermini Pani (eds) *Cimitile e Paolino di Nola. La tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio. Trent'anni di ricerche, Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, École Française de Rome, 9 marzo 2000*: 209–227. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Korol, D. 2004. Le celebri pitture del Vecchio e Nuovo Testamento eseguite nella seconda metà del III ed all'inizio del V secolo a Cimitile/Nola, in M. De Matteis and A. Trinchese (eds) *Cimitile di Nola. Inizi dell'arte cristiana e tradizioni locali*: 147–173. Oberhausen: Athena.
- Lehmann, T. 2004. *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola. Untersuchungen zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur*. Wiesbaden: L. Reichert Verlag.
- Lehmann, T. and U. Haarlammert 2008. Architettura negli scritti antichi e nelle raffigurazioni. La ricostruzione virtuale del santuario tardoantico di Cimitile/Nola, in M. de Matteis and C. Ebanista (eds) *Il complesso basilicale di Cimitile: Patrimonio culturale dell'umanità?, Convegno internazionale di Studi, Cimitile, 23-24 ottobre 2004*: 129–145. Napoli: Arte Tipografica.
- Lehmann, T. and U. Haarlammert 2010. Die Entwicklung der digitalen Rekonstruktion des spätantiken Pilgerheiligtums in Cimitile/Nola. *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit* 22: 167–176.
- Marazzi, F. (ed.) 2006. *San Vincenzo al Volturno. La vita quotidiana di un monastero altomedievale vista attraverso i suoi reperti*. Ripalimosani: La regione.
- Marchionibus, M.R. 2019. *Campania picta. Temi colti e schemi desueti negli affreschi tra i secoli VIII e XII*. Bari: Quorum edizioni.
- Mols, S.T.A.M. and E.M. Moormann 2010. L'edificio romano sotto S. Maria Maggiore a Roma e le sue pitture: proposta per una nuova lettura. *Römische Mitteilungen* 116: 469–506.
- Neri, E. 2024. Les recherches sur les polychromies des sculptures romaines et tardo-antiques: une entrée en matière, in E. Neri (ed.) *Polychroma: the meaning of colours in Roman sculptures*: 15–54. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Piazza, S. 2016. Paolino di Nola e il perduto mosaico della 'basilicula' di Fondi: nuova proposta di restituzione, in M. D'Onofrio and M. Gianandrea (eds) *Fondi nel Medioevo: le testimonianze artistiche, Atti del Convegno internazionale, Fondi, 17-18 ottobre 2013*: 13–28. Roma: Gangemi.
- Raimo, P. 2010. La decorazione aniconica della cripta semianulare di Giosuè a San Vincenzo al Volturno, in V. Pace (ed.) *L'VIII secolo: un secolo inquieto, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli 4-7 dicembre 2008*: 185–193. Cividale del Friuli: Comune di Cividale del Friuli.
- Stasolla, F.R. 2013. Dal tramonto all'alba: strumenti e tecniche di illuminazione nell'alto medioevo, in *Il fuoco nell'alto medioevo, Atti della LX Settimana di Studio, Spoleto, 12-17 aprile 2012*: 857–888. Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Tagliatesta, F. 2023. L'impiego dell'opera musiva nelle catacombe romane tra espedienti tecnici e problemi di natura conservativa. *Rivista di Archeologia Cristiana* 99: 327–368.
- Testini, P. 1985. Note per servire allo studio del complesso paleocristiano di S. Felice a Cimitile (Nola). *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 97: 329–371.

# Studio della policromia della Maestà Mariana di Benedetto Antelami e il protocollo di intervento per il restauro dalla facciata di San Donnino, Fidenza

Paola Franca Lorenzi

## Abstract

Il restauro della *Madonna in maestà* di Benedetto Antelami e il protocollo di intervento per il restauro dalla facciata della cattedrale di San Donnino di Fidenza, due capolavori della scultura e architettura del Medioevo italiano, sono stati condotti con un approccio multidisciplinare con l'obiettivo di studiare la tecnica utilizzata e conoscere lo stato di conservazione dei materiali. Lo studio e le risposte delle indagini fatte durante l'intervento hanno svelato la complessità della tecnica artistica utilizzata per la decorazione policroma sulla superficie lapidea, sebbene le tracce di policromia rimaste siano in quantità ridotta e talvolta non originarie. La possibilità di analizzare da vicino la facciata del duomo di San Donnino e il confronto costante con i lavori di restauro è stato importante per capire la storia conservativa della scultura antelamica della *Madonna in maestà* anche detta *Maestà Mariana*.

The restoration of Benedetto Antelami's *Madonna in Majesty* and the protocol for the restoration of the façade of the Cathedral of San Donnino in Fidenza -two masterpieces of Italian medieval sculpture and architecture- were carried out using a multidisciplinary approach with the aim of studying the technique used and assessing the state of conservation of the materials. The study and the results of the investigations carried out during the intervention revealed the complexity of the artistic technique used for the polychrome decoration on the stone surface, although the remaining traces of polychromy are limited in quantity and sometimes not original. The opportunity to closely analyse the façade of the Cathedral of San Donnino and the constant comparison with the restoration work was important in understanding the conservation history of Antelami's sculpture of the *Madonna in Majesty*, also known as the *Marian Majesty*.

**Key words:** Maestà Mariana, restauro, indagini, policromia, tecnica.

Marian Majesty, restoration, investigations, polychromy, technique.

## Introduzione

All'inizio del 2016 il Settore di restauro dei Materiali lapidei dell'OPD<sup>1</sup> è stato chiamato a esprimere una

valutazione sul protocollo applicativo del restauro della facciata di San Donnino. A disciplinare il nostro ruolo all'interno dei lavori il 3 maggio 2016 è stata firmata una convenzione con l'Amministrazione cattedrale<sup>2</sup> di Fidenza che includeva anche il restauro da parte dell'Opificio della *Maestà Mariana* attribuita concordemente a Benedetto Antelami. Il committente, Sua Eccellenza Monsignor Carlo Mazza, 34° Pastore della Chiesa di San Donnino, ha affidato la direzione architettonica dei lavori a Barbara Zilocchi con la co-direzione dei colleghi Angelo Pattini e Giovanni Signani.<sup>3</sup> Va ricordato che al momento del nostro coinvolgimento il progetto di restauro della facciata era stato già autorizzato dalla Soprintendenza Beni Architettonici e per il Paesaggio di Parma e Piacenza e dalla Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Parma e Piacenza, che ha l'Alta Sorveglianza dei lavori.

## Intervento conservativo<sup>4</sup>

Negli ultimi 15 anni il Settore di restauro dei Materiali lapidei dell'OPD ha spesso lavorato in Emilia Romagna, dove fatalmente si è incrociato e ha studiato il lavoro del poliedrico restauratore Ottorino Nonfarmale, maturando una discreta esperienza sul campo quanto a silossani, resine acriliche e metodi applicativi usati da questo noto Restauratore che a dire il vero ha sempre dimostrato una notevole collaborazione nei nostri confronti.<sup>5</sup> Il nostro lavoro ha avuto inizio dalle

---

restauro e coordinato i rapporti tra l'Amministrazione cattedrale e l'OPD.

<sup>2</sup> Un ringraziamento particolare, insieme a tutto il nostro apprezzamento, va a Sua Eccellenza Mons. Carlo Mazza che insieme ai suoi bravi collaboratori Arch. Manuel Ferrari e la Dott.ssa Alessandra Mordacci hanno agevolato nel migliore dei modi il nostro lavoro.

<sup>3</sup> La consulenza e l'analisi archeologica degli elevati è stata affidata a Luciano Serchia e Nadia Montevicchi; Maria Parente e Barbara Zilocchi si sono occupate del regesto di tutti i documenti relativi alla cattedrale reperibili in diversi archivi, a partire dall'Archivio Storico Diocesano.

<sup>4</sup> La Direzione Lavori degli architetti Barbara Zilocchi e Giovanni Signani e il gruppo di restauratori: Beatrice Barbagallo, direttore tecnico, Alessandro Larghi, capo-cantiere, Barbara Storch Incerti e Anna Maria Tosini, Patrizia Riva e Nicoletta Carneil ex-allieve OPD oltre ad una serie di collaboratori tutti molto talentuosi.

<sup>5</sup> Diverse volte siamo stati da Ottorino Nonfarmale (Mantova 20/01/1931- Bologna 10/09/2020) in laboratorio per avere informazioni sui suoi interventi. Certo il restauro come la tecnologia sta facendo passi da gigante e la ricerca che possiamo fare in un Istituto come il nostro per gli opportuni aggiornamenti e i materiali

---

<sup>1</sup> Un doveroso saluto e un ringraziamento affettuoso insieme alla mia gratitudine va a Maria Cristina Improta, amica e collega, che il 07/01/2025 è mancata prematuramente. Maria Cristina, responsabile del settore di restauro Materiali lapidei fino al 2018, ha seguito il



Figura 1. Fidenza, Duomo. Facciata, portale sud, timpano, particolare dell'acroterio raffigurante Raimondino, inserti di piombo per definire gli occhi. (OPD)

informazioni che il gruppo della Direzione dei Lavori aveva già raccolto: ricerca storico-artistica, studio dei materiali costitutivi, degli interventi che ne hanno cadenzato il *tempus vitae* e dalla campagna diagnostica preliminare.<sup>6</sup> Diagnostica che ha previsto una serie di indagini strumentali: rilievi e simulazioni 3D; analisi al microscopio ottico (MO) in luce polarizzata trasmessa di sezione sottile; analisi al SEM e microsonda EDS; assorbimento d'acqua per immersione totale; dosaggio dei sali solubili; analisi chimica spettrofotometrica all'infrarosso FT/IR; prove soniche; prova sismica passiva (Michiara and Pezzani 2019). Di importanza basilare è stato lo studio dei documenti che testimoniano gli ultimi interventi di restauro: 1881 Alberto Saglia, 1975-91 Ottorino Nonfarmale e 1989-94 e 1999-2002 Studio Formica. Preso atto dei risultati scientifici ottenuti abbiamo suggerito ulteriori indagini di tipo non distruttivo: indagini con ultrasuoni; rilevazione con pacometro; indagini multispettrali nel UV e IR; indagine XRF; colorimetria; test di assorbimento

superficiale dell'acqua con spugna a contatto. Dopo questo primo momento di studio e approfondimento ed un'attenta visione della facciata siamo stati in grado di individuare ed analizzare le forme e cause di degrado che ne caratterizzano lo stato di conservazione; morfologie di degrado che la D.L.L. ha reso in mappe tematiche e archiviato sul sistema informativo SICaR del MiC (Zilocchi 2019). Uno degli obiettivi del lavoro è stata la ricerca di ogni minima traccia di colore o trattamenti superficiali particolari sulle decorazioni architettoniche e le sculture della facciata. L'attenta indagine autoptica ha evidenziato anche l'utilizzo di riempimenti di piombo per delineare l'iride di molte figure antropomorfe e zoomorfe: come un cavallo dei fregi sulla torre sud, una protome leonina, la figura di Raimondino sull'acroterio del portale sud e l'Arciprete di San Donnino solo per fare qualche esempio. (Figura 1). Inoltre sono state osservate residuali tracce di policromia sia sui conci di rivestimento che su alcune sculture della facciata: Re Davide, carro di Enoch ed Elia. La storia del monumento, le sue vicissitudini hanno determinato il degrado e la perdita dei trattamenti superficiali, come lo strato policromo, che sicuramente caratterizzava i rilievi della facciata, forse non tutti, rendendo prezioso il paramento lapideo che per raffinatezza e maestria tecnica raggiungeva già un altissimo grado

sempre meno invasivi e ritrattabili non è pensabile nell'ambito di una ditta privata che ha esigenze giornaliere di sopravvivenza. Per questo siamo poco propensi alle critiche efferate e soprattutto alla criminalizzazione degli interventi di restauro.

<sup>6</sup> Campagna diagnostica preliminare progettata e realizzata da Giovanni Michiara dello studio di diagnostica e geologia Geofaber.





Figura 2. Fidenza, Duomo. Facciata, zona a sinistra del protiro, statua monolitica raffigurante Il profeta Davide, particolari delle tracce di colore per sottolineare le iridi degli occhi. (OPD)

di finitura nella lavorazione della pietra. La tecnica di applicazione del trattamento policromo in questo contesto era eseguita direttamente su pietra, come il caso di alcuni particolari: ad esempio gli occhi, l'arcata sopracciliare, gli incarnati, la barba o i capelli di Re Davide (Figura 2) e del Profeta Ezechiele, resi con deboli tracce calligrafiche di un colore scuro probabilmente di natura organica. Tracce di policromia sono state rinvenute sulla formella del Carro di Elia, interamente dipinto di rosso, (Figura 3) e piccolissime scaglie rosse diffuse un po' ovunque sono state segnalate grazie alla osservazione e la particolare perizia dei restauratori durante le operazioni preliminari di spolveratura. I risultati delle indagini fatte su alcuni prelievi, danno conto di differenti tecniche di applicazione del colore caratterizzate da stesure di spessore disomogeneo di miscele di colore a base di terre, calce, sabbia fine di quarzo; o da velature sottili e molto aderenti al litotipo (Michiara and Pezzani 2019). In un campione è stata rilevata la presenza di ossalato di calcio, la cui origine

potrebbe essere dovuta al degrado di un composto organico. Anche sulla superficie dei rilievi dei Mesi (Gennaio ed Aprile) nell'abside, si sono ritrovate trecce di colore rosso e bianco, il primo sempre a base di terre e aggregati minerali con l'aggiunta di tracce di un rosso a base di piombo tipo minio, mentre per il secondo sono state trovate tracce di piombo, riferibile probabilmente a biacca. L'esperienza del settore di restauro dei Materiali Lapidari dell'OPD ha portato all'attenzione della D.LL. e della Associazione Temporanea d'Imprese (ATI), a cui sono stati affidati i lavori di restauro, prodotti, tecniche e metodologie di intervento, alternativi o sinergici al normale prassi utilizzata negli interventi sui materiali lapidei. Metodi più idonei a conservare eventuali tracce superstiti di policromia o particolari finiture. Abbiamo inoltre suggerito soluzioni e/o avvalorato proposte in merito alle operazioni di pulitura, consolidamento coesivo, adesivo e strutturale soprattutto sulle formelle e sulle protomi leonine del lato sud e in facciata (torre del Trabucco), dove lo stato di conservazione degli elementi scultorei era drammatico: il materiale lapideo presentava la perdita di rilevanti volumi e superfici di qualificazione.<sup>7</sup> Valga tra tutti il confronto dello stato di conservazione degli elementi scultorei sotto la tettoia costruita sopra i tre portali e la sua assenza intorno alle torri che, insieme all'esposizione (altezza e punto cardinale) e ai fattori di degrado ne ha certamente determinato il pessimo stato attuale. Contemporaneamente al lavoro di consulenza tecnica dell'intervento di restauro dell'apparato scultoreo della Cattedrale è iniziato l'intervento conservativo della *Maestà Mariana* di Benedetto Antelami.

#### ***Maestà Mariana,<sup>8</sup> il restauro (Figura 4)***

La metodologia di restauro è stata definita coerentemente al progetto diagnostico il cui focus era la caratterizzazione dei materiali costitutivi, l'individuazione delle cause, meccanismi ed entità del degrado e la conoscenza dei prodotti e tecnologie impiegati nei precedenti interventi.

Come ogni intervento di restauro le indagini sono state di tipo multidisciplinare: sono stati coinvolti istituti di ricerca,<sup>9</sup> ognuno con le proprie competenze, e questo

<sup>7</sup> Le forme di degrado presenti erano: abrasione, erosione, decoesione, fratturazioni, esfoliazione, distacchi, perdita delle finiture superficiali e della policromia. Queste tipologie di degrado sono dovute al materiale costitutivo, all'ambiente, ai prodotti e alle soluzioni applicati durante gli interventi passati, quindi a fattori ambientali, naturali e antropici.

<sup>8</sup> Scultura attribuita a Benedetto Antelami conservata al Museo del Duomo di Fidenza e portata a Firenze, in OPD per l'intervento conservativo il 16 dicembre 2016.

<sup>9</sup> Il Dipartimento di Scienze della Terra di Firenze (da ora in poi DST). Ha effettuato la caratterizzazione del materiale lapideo, le tecniche strumentali utilizzate sono state: (NI) Indagine autoptica e/o con l'ausilio di macro-fotografie per il riconoscimento petrografico, del materiale costitutivo; (NI) Scansione laser 3D per il rilievo



Figura 3. Fidenza, Duomo. Facciata, zona a destra del protiro, bassorilievo raffigurante Elia ed Eliseo. (OPD)

ha permesso di ottenere le informazioni necessarie per l'intervento conservativo dell'opera.

La campagna diagnostica ha previsto essenzialmente l'uso di tecnologie strumentali non invasive; tuttavia si è proceduto al micro campionamento del materiale costitutivo e di frammenti pittorici solo quando ritenuto assolutamente necessario per raggiungere gli obiettivi sopracitati.

La risposta dell'analisi litologica ha evidenziato che la scultura è tratta da un monolite di roccia calcarea, scolpita e policromata. Si tratta di un calcare massivo organogeno a bioclasti e grana grossa, la pietra di Vicenza.<sup>10</sup> La composizione del litotipo è al 80-90% carbonato di calcio, con percentuali minori di ferro, ossido di silicio e alluminio. Contestualmente è stata eseguita l'indagine autoptica diretta e attenta delle

superfici per la qualificazione delle forme di degrado dello stato di conservazione e della tecnica artistica di realizzazione sia scultorea che pittorica; esame che ha confermato lo stato di conservazione del gruppo scultoreo come stabile, ma non buono.

Le forme di degrado che si osservano sono:<sup>11</sup> deposito superficiale incoerente e coerente, incrostazioni carbonatiche e cementizie, macchie, scagliature, perdita del materiale lapideo e dello strato superficiale di preparazione e della policromia e/o doratura, fessurazione, fratturazione, corrosione (abrasione, lisciviazione). Sono apprezzabili le tracce e le forme di alterazione (collanti, protettivi) dovuti agli interventi pregressi. Il modellato della scultura ha perso quasi del tutto lo strato pittorico caratterizzante: si apprezzano tracce dei pigmenti nelle zone dei sottosquadra, tra le pieghe e nelle aree meno accessibili, spesso coperti da uno strato compatto e scuro di deposito. La superficie lapidea in origine era completamente policroma, con tonalizzazioni di colore e sovrapposizioni studiate per produrre effetti cromatici particolari, decorazioni e dorature. I fattori di degrado sono da imputare a cause naturali, condizioni ambientali (agenti atmosferici ed inquinanti) e antropiche: la perdita di volumi del

tridimensionale della Madonna; (NI) Tecnica fotografica e software per il rilievo tridimensionale della scultura.

<sup>10</sup> La Pietra di Vicenza, dell'Eocene-Oligocene, ha colore chiaro, avorio-paglierino; conosciuta e utilizzata già dai Romani. Viene estratta nella zona dei colli Berici a sud di Vicenza. La pietra di Vicenza tende a erodersi facilmente secondo una disgregazione che segue la granulometria clastica di cui è composta. Risulta una roccia tenera e per questo è stata apprezzata per la facilità di lavorazione, specialmente appena estratta, ed è agevolmente lavorabile con i classici utensili da taglio e da finitura. Conosciuta in passato anche col nome di Pietra di Nanto dalla località da cui si estraeva il materiale litico.

<sup>11</sup> Norma UNI 11182: 2006 (ristampa) Beni Culturali-Materiali lapidei naturali ed artificiali. Descrizione della forma di alterazione - Termini e definizioni



Figura 4. Fidenza, Maestà Mariana dopo il restauro. (OPD)

gruppo ed i precedenti interventi di 'restauro'. Le stesse cause del degrado della facciata del cattedrale di San Donnino. Attualmente la testa del Bambino è incollata e mancante di un terzo circa del volume. La lacuna coinvolge la superficie del volto, la parte mediana-inferiore destra con un andamento obliquo: dalla fronte verso il mento. Ugual sorte è toccata all'avambraccio della Madonna che verosimilmente doveva stringere nella mano destra un mazzolino di rose (?). Le carte d'archivio<sup>12</sup> informano in data 1616 della necessità di intervento immediato per risistemare la testina andata

<sup>12</sup> ASDF, AC, Manoscritti e Registri, 'Dal 1609 al 1693 Congregationes et ordinationes capitulares A', f. 45r; pubblicato in A. AIMI, A. COPELLI, Storia di Fidenza, 1982, pg. 171. Nell'agosto del 1616 la statua in pietra, collocata sulla torre campanaria della cattedrale, subì una rottura: si staccò la testa del bambino. Il canonico Armani propose subito di farla sistemare.

rotta; sappiamo inoltre che la testa del Bambino è stata oggetto di un atto vandalico tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento: i frammenti inizialmente conservati gelosamente, purtroppo sono andati perduti nel tempo,<sup>13</sup> rimane la traccia del collante utilizzato. Nelle carte, allo stato attuale delle conoscenze, non si fa invece menzione della perdita dell'avambraccio e mano destra della Madonna, né della perdita dei fiori: di ciò rimane testimonianza nella superficie di rottura del lembo lapideo che lo collegava al busto della Madonna, secondo la tipica rappresentazione iconografica dell'Antelami, come possiamo vedere nella scultura della lunetta del battistero di Parma.<sup>14</sup> Le carte d'archivio e le visite pastorali tacciono sulla destinazione che doveva avere la scultura della Madonna, forse l'altare maggiore, fin dall'inizio, doveva esserle dedicato. Quello che è certo è che la Madonna antelamica il 12 aprile del 1568 fu rimossa per gli opportuni lavori di trasformazione che determinarono anche il cambio di dedicazione dell'altare maggiore a San Donnino.<sup>15</sup> Da questa data circa siamo informati dai documenti che il campanile fu ricostruito e terminato presumibilmente nei primi anni del Seicento. A conclusione del cantiere la scultura della Madonna col Bambino trovò il suo spazio, inadeguato da un punto di vista conservativo e non solo, sullo sporto della monofora, ad Est, sullo zoccolo della torre campanaria. Ed è in virtù di questa infelice posizione che fu oggetto di un atto vandalico nel 1616, come precedentemente ricordato. La forbice temporale tra il 1568 e il primo Seicento, poco più di trenta anni, rimane un momento di oblio della scultura antelamica, non abbiamo informazioni della sua destinazione, forse in cripta? Sappiamo però che nella cripta iniziarono i lavori di sistemazione e ampliamento delle finestre nel 1605 quando, forse, la *Maestà Mariana* fu nuovamente spostata e collocata sul campanile (ASDF, AV, Ms. TRECASALI, III, ff. 792v -794 r, Ms. ZANI, VII) (Figura 5). Sul retro della scultura, nella parte inferiore del trono, è stato ricavato un vano, un ricettacolo, previsto un tempo con uno sportello di chiusura di cui rimangono le cerniere di ferro fissate a piombo (Figura 6). All'interno del vano rimangono segni di lavorazione e residui di policromia. La decorazione pittorica lo connota come un vano prezioso in cui doveva conservarsi con molta probabilità il Santissimo Sacramento. Vano che altera l'integrità della scultura e che necessariamente doveva rispondere ad un adeguamento liturgico voluto, forse,

<sup>13</sup> Archivio del Capitolo di San Donnino (da ora in poi ACF), busta 'Centenario di S. Donnino', Intervista a Davino Parmigiani sagrestano della Cattedrale dal 1929... (pagine non numerate).

<sup>14</sup> Si ringrazia Francesco Caglioti, per i sempre utili scambi di idee.

<sup>15</sup> Il 25 giugno 1568, il vescovo Ascanio Marchesini consacrò il nuovo altare maggiore in onore di S. Donnino (vedi in questo volume, Edizione della Visita Apostolica Francesco Bossi, pp. 335-349; 'Cronaca, o sia Memorie delle cose accadute in Borgo San Donnino dall'anno 1574 all'anno 1617, e cose contenute lo spazio d'anni 44, scritte da Alphonso Trecasali cittadino di Borgo prima Notaio pubblico poi canonico della chiesa maggiore' (BPPR, ms. Parmense, nn.437-439, copia risalente all'epoca di Moreau de Saint-Méry).





Figura 5. Fidenza, Duomo. Particolare della torre campanaria con la monofora e la scultura.



Figura 6. Maestà Mariana, particolare dello schienale del trono col ricettacolo. (OPD)

dal decreto dell'11 ottobre 1551 XIII Sessione del Concilio di Trento. Forse questo potrebbe giustificare l'intervento sul retro della scultura e la realizzazione di un ricettacolo per la conservazione dell'Ostia consacrata. Dopo quella data si è avvertita la necessità di porre al di sopra di tutto il culto del Santissimo Sacramento, che nell'Eucarestia sottende il corpo e il sangue di Cristo. Tale scelta religiosa spiegherebbe il bisogno di impreziosire questo piccolo vano con racemi e motivi decorativi esterni, tuttora appena percepibili otticamente, quasi fosse uno scrigno. Il Laboratorio Scientifico dell'OPD, ha eseguito la campagna diagnostica con la finalità di caratterizzare lo stato di conservazione, la patina superficiale, i materiali di restauro e le tecniche pittoriche,<sup>16</sup> per questo sono state effettuate indagini non invasive di tipo ottico, multispettrale, spettrofotometriche: (NI) indagini

<sup>16</sup> Andrea Cagnini, Monica Galeotti, Alessandra Santagostino Barbone (Lab. Scientifico OPD); Maria Cristina Improta e Paola Franca Lorenzi (Lab. Materiali Lapidei).

ottiche, multispettrali;<sup>17</sup> osservazioni allo stereo microscopio portatile; ripresa del UV riflesso e del IR e IR falso colore (Figura 7 a, b, c, d); fluorescenza a raggi X - XRF; spettrofotometria - FTIR in riflessione portatile e da banco (SI). Indagini con il prelievo di microcampioni (TI): indagini stratigrafiche al Microscopio Ottico - MO; Analisi al microscopio elettronico a scansione - SEM con analisi EDS. Grazie all'indagine strumentale XRF di tipo non invasivo è stata caratterizzata la composizione della patina scura superficiale costituita da carbonato e ossalato di calcio; inoltre, come in quasi tutti i punti indagati, si è apprezzata la presenza di piombo (preparazione della policromia) e alcuni degli elementi tipici di uno strato pittorico: piombo, zolfo, rame, ferro, mercurio e tracce di oro. Le indagini FTIR Spettroscopia Infrarossa Fourier Transformed in riflessione portatile hanno registrato sulle patine segnali di ossalato di

<sup>17</sup> Ottaviano Caruso, restauratore privato, esperto di indagini multispettrali, già allievo della Scuola di Alta Formazione e Studio dell'OPD.



Figura 7. Maestà Mariana, particolare: indagini ottiche multispettrali. a. Vis, b. UV riflesso, c. IR, d. IR falso colore. (OPD)



**Campione 7**

Frammento di colore rosso/blu, pannello sotto manica sinistra Madonna.

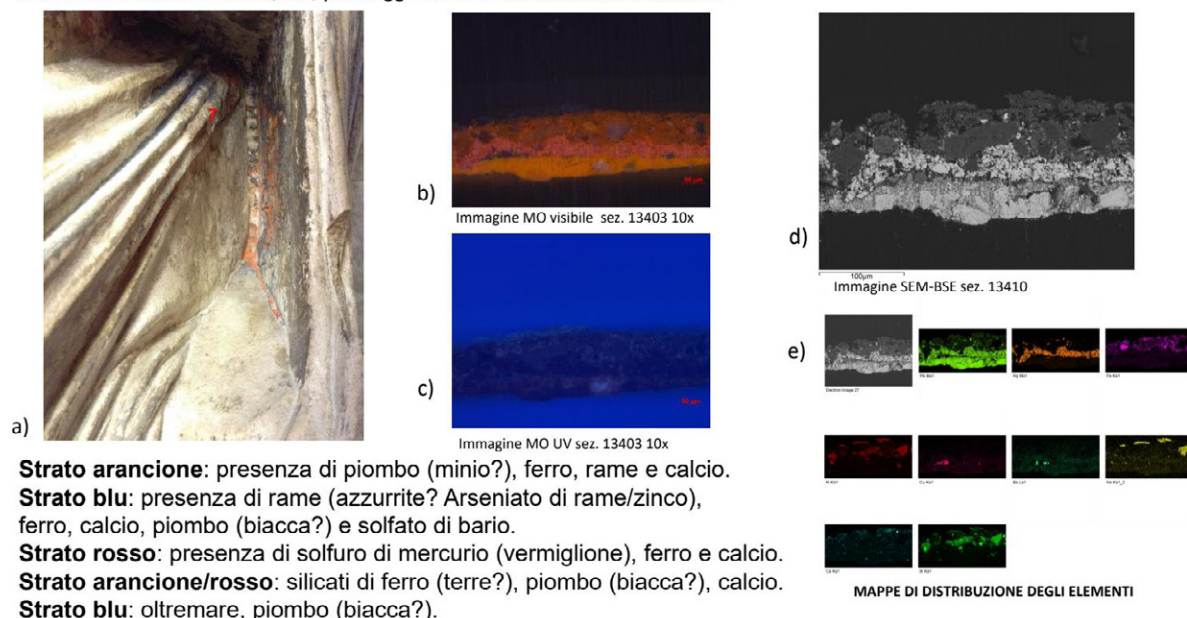


Figura 8. Maestà Mariana, particolare campione 7: a. area di prelievo, b. sezione stratigrafica 13405 10x nel Vis, c. nel UV, d. immagine al SEM-BSE, e. mappe di distribuzione degli elementi. (OPD)

**Campione 10**

Frammento di colore bianco/blu (scialbatura?), interno repositorio.

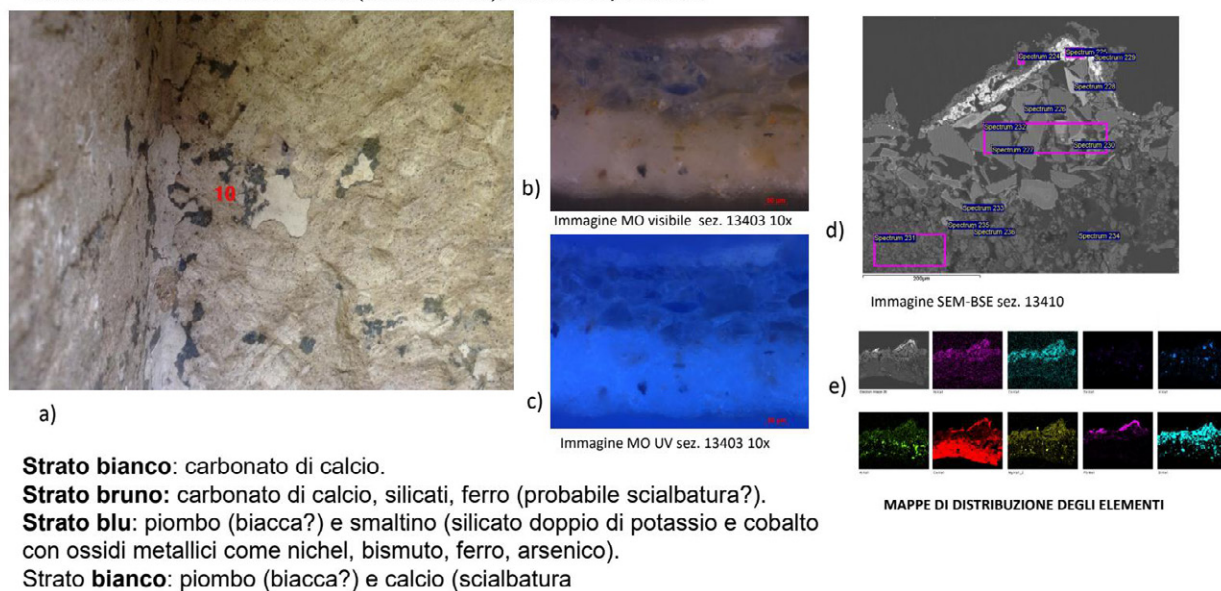


Figura 9. Maestà Mariana, particolare campione 10: a. area di prelievo, b. sezione stratigrafica 13405 10x nel Vis, c. nel UV, d. immagine al SEM-BSE, e. mappe di distribuzione degli elementi. (OPD)

calcio, materiale silicatico,<sup>18</sup> cera, una sostanza organica non identificata e fosforo, la cui origine potrebbe essere

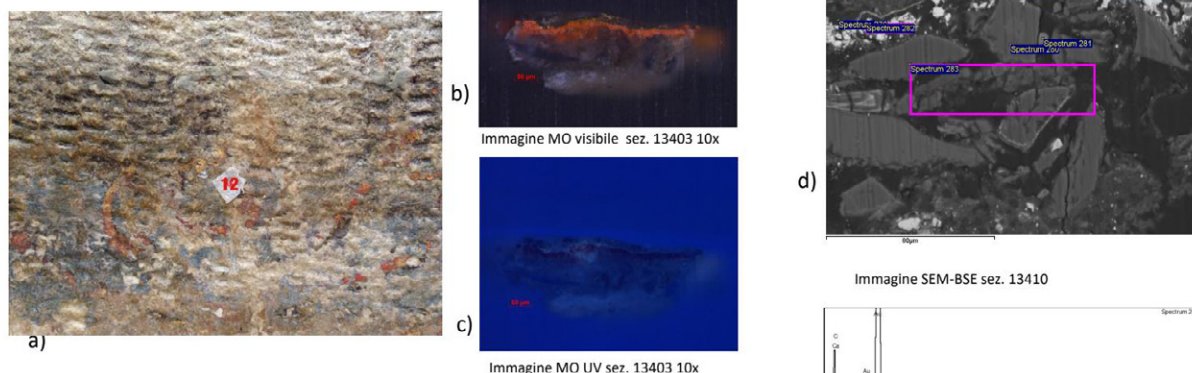
dovuta al degrado di materiale organico. Per poter ulteriormente approfondire e caratterizzare la tecnica pittorica sono stati prelevati alcuni microcampioni per le stratigrafie e la mappatura degli elementi, così da

<sup>18</sup> Forse elementi di deposito o pigmenti.



**Campione 12**

Frammento di colore rosso/oro, retro base trono.



**Strato bruno:** piombo (biacca?), calcio e silicati contenenti ferro.

**Strato blu:** smaltino.

**Strato rosso:** vermiglione.

**Doratura:** oro con tracce di argento.

**Strato superficiale:** piombo (biacca?), calcio, fosforo e silicati contenenti ferro (scialbatura?).

Figura 10. Maestà Mariana, particolare campione 12: a. area di prelievo, b. sezione stratigrafica 13405 10x nel Vis, c. nel UV, d. immagine al SEM-BSE, e. immagine dello *Spectrum* n. 275. (OPD)

conoscere la tavolozza di pigmenti usati e di eventuali prodotti di restauro.<sup>19</sup> Sono stati presi campioni sulla Madonna, sul Bambino, sul trono e nel ricettacolo. Le stratigrafie lucide, analizzate dall'OPD, danno conto di una storia complessa e talvolta confusa della policromia sulla scultura. Gli strati pittorici sono vari ed a questi va ad aggiungersi la presenza di materiali più recenti, testimonianza di interventi di restauro del secolo scorso. La presenza di biacca, nella preparazione, si osserva su tutti i campioni analizzati sia con le tecniche non distruttive che distruttive. Al di sopra della preparazione a biacca si riconoscono diversi colori che caratterizzano la scultura antelamica: rosso, azzurro, bianco, bruno, giallo, verde e oro.

I risultati delle indagini confermano l'uso di differenti pigmenti per il colore rosso a base di Minio (ossido di Piombo), Ematite (ossido di Ferro), Vermiglione (solfuro di mercurio). La colorazione azzurra è stata resa con pigmenti a base di Azzurrite (idrossicarbonato di Cu), Oltremare (generalmente l'ultimo di una stratigrafia eterogenea), un pigmento organico come l'Indaco, Smaltino (silicato doppio di potassio e cobalto con ossidi metallici di nichel, bismuto, ferro, arsenico). I campioni del pigmento bianco rivelano l'uso di

bianco di san Giovanni (carbonato di calcio) e Biacca (carbonato di piombo). Il colore bruno, giallo, nero e verde rispettivamente carbonato di calcio e terre (scialbatura); piombo e arsenico, potassio, cloro, fosforo, ferro, forse arseniato di piombo; generico materiale organico per il nero; pigmento a base di rame. I risultati delle indagini non possono informarci sul periodo preciso delle varie applicazioni di colore, ma possiamo cercare di schematizzarne la sequenza seguendo il percorso storico della scultura in esame e formulando delle ipotesi. È certa la preparazione a base di biacca su cui è stato usato il rosso a base di terre, ematite, o a base di minio (Figura 8); oppure il blu (a base di rame, azzurrite e indaco), il colore verde sempre a base di rame, mentre il giallo risulta composto da ossido di piombo, litargirio, o da arseniato di piombo giallorino, del primo tipo (Seccaroni 2006: 15-17, 22-24, 40, 41) (Seccaroni 2006). Il nero risulta invece un pigmento organico. Forse è questo lo strato policromo originario steso sulla scultura. Al periodo della Controriforma va fatto risalire l'adeguamento liturgico della scultura con la realizzazione e decorazione del ricettacolo e del retro, dove troviamo lo smaltino (Figura 9). Non si esclude che tutte le superfici lapidee del gruppo scultoreo siano state 'rinfrescate' per armonizzare la cromia. Un altro momento in cui poteva manifestarsi l'esigenza di un intervento manutentivo generale della scultura erano gli anni della costruzione della torre campanaria; o durante i lavori della parziale ricostruzione della torre stessa dove, per poco tempo, fu alloggiata la Madonna fino al presumibile atto vandalico del 1616, con la

<sup>19</sup> Si ringrazia per il supporto e per le infinite conoscenze petrografiche Lorenzo Lazzarini, Baraldi P., Bensi P., Ferrari G., Nannini M. e Zannini P. 2014. Indagini scientifiche sulla policromia di due Madonne con Bambino del XII e XIII secolo di area emiliana, in *Lo Stato dell'Arte* (Atti del XII Congresso Nazionale IGIC): 487-494. Firenze: Nardini.

caduta della testa del Bambino. Per l'adeguamento liturgico i pigmenti utilizzati sono il cinabro, l'oltremare naturale<sup>20</sup> e l'oro (Figura 10). L'intervento del restauratore Ottorino Nonfarmale è documentato nelle carte di archivio ma, non si conoscono né la metodologia di restauro né i prodotti utilizzati.<sup>21</sup> Al termine della fase preliminare, conoscitiva, è iniziato l'intervento di restauro che aveva come obiettivo la rimozione o assottigliamento del protettivo applicato in passato, la rimozione delle concrezioni calcaree e/o cementizie e la resa più uniforme e omogenea delle superfici. Dopo una leggera spolveratura e un attento risciacquo delle superfici, anche ad impacco con acqua demineralizzata, per rimuovere i depositi di particolato incoerente o debolmente coerente, abbiamo iniziato la pulitura a solvente con una miscela binaria Ligroina-Acetone applicata a tamponcino, in sinergia con un'azione meccanica attenta e controllata con pennelli, specilli e bisturi. Quando lo stato di conservazione delle superfici lo permetteva, il solvente è stato supportato da un gel che garantisce un maggiore tempo di contatto tra la superficie e il solvente: di conseguenza un'azione meccanica meno invasiva. Sulle superfici che non presentano più tracce di policromia si è rimosso il particolato di deposito, conservando, se possibile, e se presente la patina sottostante.<sup>22</sup> Spesso non è stato possibile rimuovere gli strati superficiali di deposito dalla policromia che altrimenti rischiava di andare perduta nel momento stesso in cui fosse stato rimosso il consolidante che, oggi, ne garantisce la sopravvivenza. Il materiale applicato in interventi pregressi, simile otticamente ad una sottile scialbatura di colore grigio-brunastro,<sup>23</sup> presente su tutta la superficie scultorea, è stata rimossa meccanicamente con tampone di cotone ed acqua demineralizzata, data la sua particolare idrofilia. Al termine di questa prima fase di pulitura, la rifinitura e la resa più omogenea delle superfici è stata ottenuta mediante foto ablazione LASER per la rimozione dei materiali superficiali in modo graduale e controllato, anche in presenza di superfici degradate. Sono stati usati due apparecchi LASER a stato solido Nd:YAG: SFR con valori operativi: E=600-700 mJ, F=4,6 J/cm<sup>2</sup>, Freq= 6-7 Hz, spot Ø = 4 mm; e Nd:YAG: QS con

parametri di utilizzo: E= 40-60 mJ, Freq= 4-6 Hz, spot Ø= 4 mm, F=0,38-0,42 J/cm<sup>2</sup>. L'applicazione del LASER SFR (fig. 16 a-b-c) è stata fatta previa umettatura della superficie lapidea con acqua demineralizzata a pennello (un passaggio) e successiva rimozione del materiale spallato o disgregato con tampone di cotone umido. La pulitura con LASER SFR è stata fatta solo sulle superfici in cui eravamo sicuri di rimuovere solo ed esclusivamente il materiale estraneo alla pietra, alla policromia e alla doratura. La seconda strumentazione utilizzata è stato un LASER Nd:YAG QS, con parametri di utilizzo: E= 40-60 mJ, Freq= 4-6 Hz, spot Ø= 4 mm, F=0,38-0,42 J/cm<sup>2</sup>. In questo caso il fascio LASER è stato utilizzato a secco e successiva rimozione del materiale spallato o disgregato con tampone di cotone umido e/o con solvente. La pulitura con il LASER con regime di impulsi QS è stata fatta sugli strati di policromia, facendo attenzione a non alterare i pigmenti. La rifinitura con il LASER QS è stata fatta sulla testa del Bambino, sulla veste in basso della Madonna e sulla parte frontale del trono. Le ultime operazioni sull'opera sono state la revisione delle superfici per correggere o intervenire su zone che sotto lente di ingrandimento erano disomogenee, con miscela di solventi a tampone, con bisturi, specillo e con foto ablazione LASER; piccoli e localizzati ritocchi pittorici ad acquerello; protezione delle tracce di policromia con resina Regaretz matt<sup>24</sup> applicata a pennello.

### Conclusioni sulla tecnica artistica

La tecnica utilizzata per la stesura dei pigmenti non è la stessa riportata nella trattatistica antica: come risulta dall'osservazione al microscopio, manca il trattamento preliminare del substrato lapideo e la preparazione a base di biacca per la successiva stesura del colore, preparazione trovata in un solo campione. Tutte le informazioni acquisite e dedotte durante il lavoro danno conto di una tavolozza cromatica limitata, a causa delle esigue tracce rimaste, ma complessa nella sua stesura, sicuramente frutto di mani differenti che hanno contribuito alla realizzazione e trasformazione nel tempo del Tempio. Anche sulla Maestà Mariana la tecnica utilizzata manca del trattamento preliminare del substrato lapideo su cui viene applicata la preparazione a base di biacca, quest'ultima si ritrova su tutte le aree indagate. In conclusione le informazioni e le conoscenze sulle opere oggetto di studio sono più ampie e dettagliate rispetto al passato, ma ancora c'è molto da indagare e capire: solo il continuo studio, confronto e approfondimento critico di quanto è sopravvissuto al tempo potrà aiutarci a comprendere sempre meglio la tecnica artistica della policromia utilizzata nel XII secolo.

<sup>20</sup> Come sembrano confermarci le osservazioni al microscopio in luce UV del materiale.

<sup>21</sup> Durante il lavoro di ricerca e studio abbiamo cercato informazioni direttamente dal restauratore Ottorino Nonfarmale, il quale ha confermato che il suo studio si occupò del restauro della Maestà Mariana nel 1985 ma non ha dato ulteriori informazioni in merito per mancanza di memorie scritte. Se seguiamo le stratigrafie lucide partendo dalla superficie esterna verso l'interno, fino alla pietra di Vicenza, possiamo riscontrare su tutti i campioni la presenza di Fluoro: un materiale utilizzato, forse in un intervento di restauro, in particolare di consolidamento, a base di Fuosilicati (Metodo Sampaollesi)

<sup>22</sup> Per patina si intende una modificazione naturale della superficie non collegabile a fenomeni di degrado e percepibile come una variazione del colore originario del materiale. Norma UNI 11182: 2006.

<sup>23</sup> Questa scialbatura è stata trovata dappertutto a partire dalla corona della Madonna, fino alla base e al retro del trono.

<sup>24</sup> A base di resina alifatica Regalrez 1094.

## Bibliografia

- Michiara, G. and C., Pezzani 2019. Indagini scientifiche dei paramenti murari della facciata e dell'abside. Metodologie e risultati, B. Zilocchi (ed.), *L'Officina Benedetto Antelami della Cattedrale di Fidenza. Studi, ricerche e restauro*: 248-263. Milano: Skira.
- Seccaroni, C. 2006. *Giallorino. Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica*, Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Zilocchi, B. (ed.) 2019. *L'Officina Benedetto Antelami della Cattedrale di Fidenza. Studi, ricerche e restauro*. Milano: Skira.



# Ce que la couleur fait à la forme sculptée : polychromie médiévale et performativité du portail de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers

Nathalie Le Luel

Université catholique de l'Ouest, CHUS (Centre Humanités et Sociétés)

## Abstract

L'article propose une analyse renouvelée du portail polychromé de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers, chef-d'œuvre du premier art gothique. À partir des données issues du chantier de restauration (2009-2019) et des études stratigraphiques, il examine la palette chromatique médiévale et ses effets visuels. Loin d'une simple fonction décorative, la polychromie ordonne, hiérarchise et sursacralise l'iconographie sculptée, créant une véritable performance visuelle au seuil de l'édifice. Cette mise en couleur, pensée en interaction avec la sculpture, participe à une expérience immersive et multisensorielle, favorisant la réception et la mémorisation des images dans la société du Moyen Âge central.

This paper offers a fresh analysis of the polychromed portal of Angers Cathedral, a masterpiece of early Western Gothic art. Using data from the restoration project (2009-2019) and stratigraphic studies, it examines the medieval chromatic palette and its visual effects. Far from serving a merely decorative function, polychromy structures, hierarchizes, and further sacralizes the sculpted iconography, creating a genuine visual performance at the threshold of the building. This use of color, conceived in interaction with the sculpture, contributes to an immersive and multisensory experience, enhancing the reception and memorization of images in the society of the High Middle Ages.

**Key words :** Medieval polychromy, monumental art, Gothic portal, performativity, Angers Cathedral, sensory experience

**Mots-clés :** polychromie médiévale, art monumental, portail gothique, performativité, cathédrale d'Angers, expérience sensorielle

Mis en œuvre autour de 1150, le portail de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers compte aujourd'hui parmi les portails médiévaux européens dont la polychromie est l'une des mieux conservées (Figure 1). Celle-ci demeure toutefois fragmentaire et partiellement visible, le portail ayant été repeint au cours de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette polychromie originelle a été remise au jour et étudiée à la faveur d'un long chantier de nettoyage et de restauration du portail conduit par la Direction régionale des affaires culturelles (Drac) Pays de la Loire entre 2009 et 2019. Des études stratigraphiques et physico-chimiques approfondies

ont ainsi permis d'identifier les pigments utilisés lors de cette première campagne de mise en couleur et de mieux cerner les techniques employées pendant le chantier de peinture.

Le portail à statues-colonnes est un témoin du premier art gothique qui se diffuse précocement après Chartres vers l'Ouest de la France. Il présente au tympan le Christ trônant, au sein d'une mandorle, accompagné du Tétramorphe. Sur les quatre voussures supérieures entourant le tympan, se déploie un cortège d'anges et les 24 Vieillards de l'Apocalypse. Aujourd'hui disparu, le linteau abritait une partie du collège apostolique dont seuls quatre membres sont encore visibles sur les sommiers, accompagnés d'anges. Enfin, cette partie supérieure du portail est symboliquement portée par les statues-colonnes des rois et reines de l'Ancien Testament qui occupent les ébrasements. On sait aujourd'hui que l'ensemble de la sculpture était recouvert d'une parure de couleurs éclatantes qui faisait ressortir la *Maiestas Domini* parée d'or sur le fond bleu outremer du tympan. Elle matérialisait ainsi, sous les yeux des fidèles, la vision lumineuse et glorieuse décrite par Jean au chapitre 4 de l'Apocalypse.

L'objectif de l'article est de porter un nouveau regard sur les images en volume du portail polychromé de la cathédrale d'Angers à partir d'une analyse croisée des données techniques issues du chantier et de son iconographie peinte. Nous commencerons donc par dresser un bilan des études menées sur la polychromie du portail, à la fois par les restaurateurs mais également par des scientifiques du pôle Peinture murale et polychromie du LRMH, sur la demande de Clémentine Mathurin, conservatrice alors en charge du chantier de restauration pour la Drac Pays de la Loire.<sup>1</sup> Ces résultats du chantier ont été en partie publiés dans un ouvrage intitulé *La pierre, la couleur et la restauration, Le portail*

<sup>1</sup> Installé à Champs-sur-Marne (Seine-et-Marne), le LRMH (Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques) est un service à compétence nationale du ministère français de la Culture (rattaché à la Direction générale des patrimoines). Sa principale mission consiste à apporter une aide scientifique et technique aux travaux de conservation et de restauration des monuments historiques.



Figure 1. Angers, cathédrale Saint-Maurice, portail occidental polychromé. (@ D. Gallard/Drac Pays de la Loire).

*polychromé de la cathédrale d'Angers (XIIe-XXIe siècle)* que j'ai eu le plaisir de co-diriger (Fillion-Braguet, Le Luel et Mathurin 2024). L'observation actuelle du portail montre une juxtaposition de zones lacunaires à d'autres zones où s'entremêlent et se superposent les deux campagnes de mise en couleur de l'entrée de la cathédrale – sorte de patchwork polychromé – ce qui rend complexe son immédiate compréhension. De cette sculpture peinte ou, en inversant le point de vue, de cette peinture en trois dimensions (Schlicht 2024 ; Gerson 2021), nous chercherons à montrer l'agencement en dégagant ses particularités et effets chromatiques, tout en soulignant le rythme donné par la polychromie. Ces constatations invitent à renouveler la réflexion sur l'impact visuel et sensoriel d'un tel ensemble iconographique, où la matière sculptée acquiert une présence vivante grâce à son épiderme coloré.

### **Le portail d'Angers et l'étude technique des couleurs**

Situé au centre de la façade occidentale de la cathédrale d'Angers, le portail sculpté et polychromé constitue l'entrée principale de la cathédrale angevine et l'unique accès de l'église présentant un tel décor. Tout l'effort de déploiement d'un art monumental extérieur s'est concentré dans ce lieu, autour de cette porte. Situé à l'ouest de la France, l'Anjou est un territoire sur lequel le décor monumental extérieur connaît un développement très relatif en comparaison avec d'autres régions historiques françaises (par ex. ses voisines que sont le Poitou ou la Touraine) tant aux périodes romane que gothique. Il s'agit donc d'un portail exceptionnel. Au contraire, on recense, dans ce même espace géographique, d'importants ensembles





Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2. Vue de la cathédrale d'Angers en 1699 par Louis Boudan, aquarelle, collection Gaignères, 5438, Paris, Bibliothèque nationale de France. Crédit (@gallica.bnf.fr / BnF).

peints des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles au sein d'édifices religieux et civils, attestant l'existence et la circulation d'ateliers de peinture depuis le deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle (abbaye Saint-Aubin, Angers).

Le portail de la cathédrale d'Angers est donc réalisé au cours des années 1150 à la faveur d'un chantier de modernisation de la cathédrale voulu et financé par l'évêque Normand de Doué (1149-1153) qui souhaite reconstruire et agrandir l'ancienne cathédrale romane du XI<sup>e</sup> siècle. Le chantier débute au milieu du XII<sup>e</sup> siècle par l'ouest et s'achève à l'est vers 1240. La cathédrale romane se transforme ainsi en un édifice caractéristique du gothique de l'ouest de la France, aussi appelé gothique angevin – monument particulièrement étudié par la chercheuse Bénédicte Fillion-Braguet (Fillion-Braguet 1999 ; Fillion-Braguet 2014 ; Fillion-Braguet 2020 a et b).

Sculpté en loge, le portail est réalisé au cours des années 1155-1160 (Fillion-Braguet 2024). Quant à la datation de la polychromie originelle, elle fait encore aujourd'hui l'objet de débats mais par datation du blanc de plomb, nous possédons néanmoins des *termini post et ante quem* situés entre 1157 et 1230 (Duchêne 2024, 306) pour la première campagne de mise en couleur. La polychromie originelle du portail est-elle ainsi contemporaine de sa mise en œuvre ? Si on suit cette hypothèse, les fidèles en avaient alors une vision immédiate, le portail fièrement placé en tête de proue de la cathédrale qui domine encore aujourd'hui la ville, à un emplacement pour le moins remarquable. Cependant, on sait qu'à partir de 1220-1225, une galerie en pierre est construite en avant de la façade occidentale et vient englober le portail (Figure 2).<sup>2</sup> Voulait-on en protéger l'exceptionnelle

<sup>2</sup> Cette galerie demeure en place jusqu'en 1807 et elle explique l'exceptionnelle préservation du portail malgré les vicissitudes des



**TABEAU DES PIGMENTS UTILISÉS DANS LA COUCHE DE PREPARATION  
ET LES COUCHES PICTURALES MÉDIÉVALES**

| COULEURS | PIGMENTS                        |
|----------|---------------------------------|
| Blanc    | Blanc de plomb                  |
| Rouge    | Vermillon                       |
|          | Ocre rouge                      |
|          | Laque rouge                     |
| Vert     | Résinate de cuivre              |
| Bleu     | Lapis                           |
| Noir     | Noir de charbon                 |
| Dorure   | Or (non allié), feuille d'étain |

Figure 3. Tableau des pigments utilisés dans la couche de préparation et les couches picturales médiévales.  
(@SOCRA, 2010 et données LRMH, 2024).

polychromie ? Ou faut-il envisager, comme le permet également le *terminus ante quem*, que ce premier chantier de peinture ait été mené plusieurs décennies après celui de la sculpture, lorsque le portail bénéficiait enfin d'une protection ?

Chacune des deux hypothèses est nourrie par des arguments convaincants.<sup>3</sup> Cependant, nous restons persuadée que le chantier de peinture se déploie dès le milieu du XII<sup>e</sup> siècle : si c'est le cas, Angers constituerait l'un des exemples les plus précoces d'une mise en couleur totale d'un portail d'église immédiatement accessible aux yeux des fidèles.<sup>4</sup> En l'absence de techniques scientifiques permettant à l'heure actuelle de dater plus finement les pigments utilisés, on ne peut en dire davantage.<sup>5</sup>

L'étude technique des couleurs du portail de la cathédrale d'Angers a fait un bond considérable au moment du grand chantier de restauration mené par la Drac Pays de la Loire entre 2009 et 2019 mais la polychromie du portail avait déjà commencé à être observée dès les années

1990 par le LRMH.<sup>6</sup> Le chantier lancé, les restaurateurs, Véronique Legoux et Emmanuel Desroche, produisent en 2012, sur commande de la Drac, un rapport de synthèse accompagné d'un tableau stratigraphique de référence pour le portail polychromé.<sup>7</sup> Il accompagne la restauration de l'ensemble sculpté et peint qui est réalisée de manière innovante au laser (Mathurin et Mester de Parajd 2024 ; Dmochowska-Brasseur et Rolland 2024). A partir de ces échantillonnages, il est aujourd'hui possible d'avoir une idée assez claire de la polychromie originelle du portail, tout du moins pour sa partie supérieure. Les hypothèses sont plus faibles en ce qui concerne la partie inférieure, notamment l'espace des ébrasements où les prélèvements ont aussi été moins nombreux.

Etudiée par Stéphanie Duchêne, la polychromie du portail a été réalisée sur un tuffeau blanc (Duchêne 2024) : après collage de la pierre, plusieurs couches de préparation à l'huile de blanc de plomb avec un peu de carbonate de calcium ont été appliquées avant l'exécution à l'huile<sup>8</sup> du décor peint. D'un nombre restreint, les pigments utilisés ont été identifiés (Figure 3) et offrent une palette resserrée qui montre une prédominance du bleu (lapis) et du rouge (vermillon,

XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

<sup>3</sup> L'ouvrage récent consacré au portail de la cathédrale d'Angers s'en fait l'écho : Fillion-Braguet, Le Luel et Mathurin (dir.) 2024. Pour Bénédicte Fillion-Braguet, les yeux bleus du Christ rattachent le chantier de peinture au début du XIII<sup>e</sup> siècle (Fillion-Braguet 2024 : 337-338). En l'état des recherches sur la polychromie médiévale, l'utilisation de la laque rouge sur vermillon semble également davantage identifiée au XIII<sup>e</sup> siècle, et ce sur des surfaces protégées des intempéries (Duchêne 2024 : 309). Cependant, l'absence de couche de poussière entre la pierre et l'enduit plaide pour une mise en couleur dans la continuité du chantier de sculpture.

<sup>4</sup> La prise en compte de l'une ou l'autre des hypothèses modifie la manière dont on aborde les relations de la couleur à la lumière et des effets chromatiques qui en découlent. Nous pensons que les couleurs du portail ont été choisies et pensées en fonction de la lumière extérieure. Mais ce terrain d'étude des portails peints demande encore de larges investigations.

<sup>5</sup> La journée d'études *Dater les peintures murales médiévales. Approches interdisciplinaires* organisée par Claire Bosseau et Amaëlle Marzais à l'INHA (Paris) le 24 avril 2024 s'est fait l'écho des débats et progrès dans ce domaine.

<sup>6</sup> Les premiers prélèvements (cinquantaine) sont réalisés en 1993 et 1997 alors que les polychromies sont cachées sous un badigeon couleur pierre daté du début du XIX<sup>e</sup> siècle : à ce sujet, Mathurin 2024 : en part. 290 ; Duchêne 2024 : 303-304. En 2009, en amont du chantier de restauration, une nouvelle étude est commandée à la SOCRA : 28 prélèvements sont alors réalisés et analysés et, après enlèvement du badigeon, le portail est aussi observé à la loupe binoculaire. En 2022, de nouveaux prélèvements ont été réalisés par le LRMH. Ces archives et toute cette documentation scientifiques sont regroupées et conservées au laboratoire de Champs-sur-Marne.

<sup>7</sup> Desroches and Legoux, 2012. Cette étude vient compléter celle de la SOCRA dont les conclusions sont remises en 2010 (les fiches de synthèses sont particulièrement intéressantes à consulter) : SOCRA, 2010. Les observations que nous faisons, dans cet article, sur la répartition des couleurs au portail d'Angers reposent sur ces études.

<sup>8</sup> Aucune analyse de l'huile employée comme liant n'a été réalisée à Angers : Duchêne 2024 : 308.



Figure 4. Aigle du tympan et détail de l'œil et de la paupière : fragments conservés de dorure sur étain (@SOCRA, 2010).

ocre rouge et laque rouge), mais aussi une forte présence de l'or, auxquels il faut ajouter le noir (charbon) et le vert (résinate de cuivre). La qualité du chantier de peinture angevin, tant pour ses pigments que pour son ampleur, n'est plus à démontrer. La préférence sur le chantier angevin de l'outremer naturel à l'azurite est à ce titre exemplaire : malgré le coût du pigment importé d'Afghanistan, il n'est à Angers aucunement mélangé ou superposé au noir pour en économiser l'usage à la différence d'autres portails contemporains.<sup>9</sup> Travaillé seul, il apparaît d'un bleu intense notamment sur les fonds, ou dans des tonalités plus nuancées grâce au blanc de plomb, par exemple sur les vêtements.

Concernant l'application de l'or, la technique de la dorure sur feuille d'étain a été identifiée, une technique aussi bien utilisée sur les reliefs extérieurs des églises médiévales que sur des sculptures situées en intérieur (Figure 4). Deux raisons principales expliqueraient ce choix : tout d'abord les caractéristiques techniques de l'étain, matériau malléable, qui supporte mieux les déformations de la pierre et limite les fissures de la dorure, mais aussi un parti pris esthétique, l'étain rendant l'or plus brillant et offrant plus de « corps à la

dorure, afin de se rapprocher de l'apparence de pièces en métal massif » (Duchêne 2024 : 310).

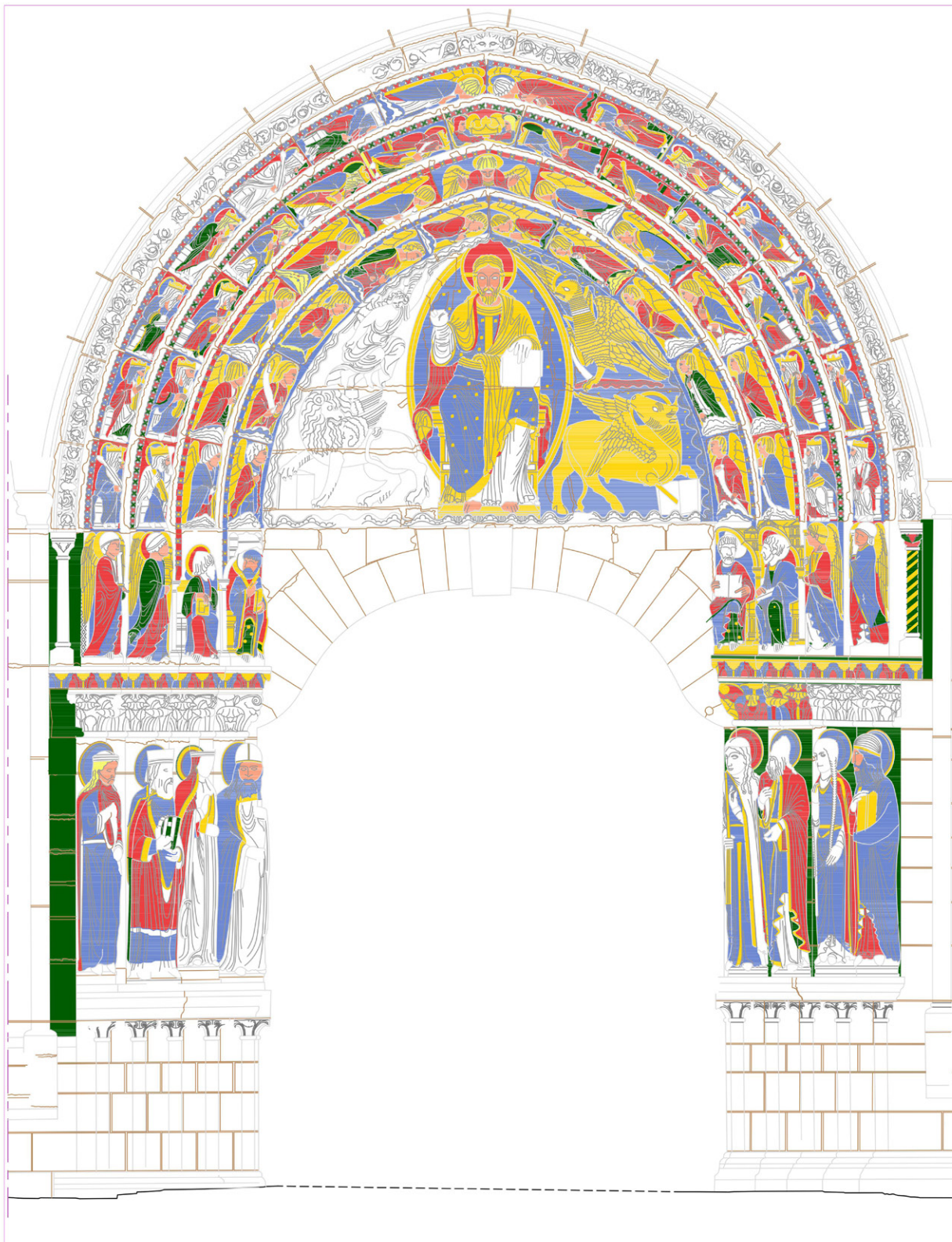
Stéphanie Duchêne a souligné les similitudes techniques et pigmentaires qu'Angers présente avec les portails du premier art gothique et du début du XIII<sup>e</sup> siècle comme les portails royaux des cathédrales de Chartres et du Mans, avec lesquels l'ensemble est rapproché stylistique, mais aussi avec les fragments du Christ de Saint-Ayoul de Provins (étain doré), le portail de Notre-Dame-du-Fort à Etampes ou encore avec le portail du Couronnement de la Vierge de la cathédrale de Senlis.<sup>10</sup> Ces proximités s'observent également dans la sculpture polychromée qualifiée de romane des années 1120-1150 (Rossi-Manaresi 1987 ; Rossi-Manaresi 2002 ; Rollier-Hanselmann 2017 ; Leturque 2018. Cf. également, Franzé et Le Luel 2024). Notons aussi les parentés entre la palette chromatique du portail angevin et celle utilisée dans certains manuscrits réalisés entre les XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles au sein du *scriptorium* de l'important monastère Saint-Aubin situé non loin de la cathédrale (par ex. outremer, vermillon, laque rouge et blanc de plomb).<sup>11</sup> Doit-on formuler l'hypothèse que les peintres de

<sup>9</sup> A partir de l'analyse de 32 portails monumentaux des XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles (mais dont 30 des échantillons sont resserrés sur les XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles), Isabelle Pallot-Frossard montre que, dans 56 % des cas, l'azurite est préféré au lapis-lazuli (36 %) : Pallot-Frossard 2002 : 78-79. On constate notamment une utilisation particulièrement importante de l'outremer sur les chantiers menés au XII<sup>e</sup> siècle (Notre-la-Grande à Poitiers, portail sud de Notre-Dame de Bourges, portail de la Vierge de Notre-Dame de Paris, portail ouest de Notre-Dame de Senlis)

<sup>10</sup> Pour le XIII<sup>e</sup> siècle, il s'agit des portails occidentaux d'Amiens ou de Reims, du portail sud de Bourges (polychromie datée d'environ 1125) : Duchêne 2024 : 313-314. Sur toutes ces questions, la publication de la thèse de Stéphanie Duchêne sur la « Polychromie des portails et jubés gothiques : apport des sciences analytiques à l'histoire des techniques artistiques » (soutenue en décembre 2025 à Sorbonne Université) est particulièrement attendue.

<sup>11</sup> Duchêne 2024 : 310-312. En revanche, le chantier de peinture de l'abside du chœur de la cathédrale d'Angers, datée d'environ 1250, présente des caractéristiques techniques différentes et une palette





**Angers - Cathédrale Saint-Maurice**

**Portail Occidental - VUE DE FACE - JAMBAGE GAUCHE**

*Polychromies du XII<sup>ème</sup> siècle. Restitution objective des teintes à partir des observations in situ*

détail à l'échelle 1:50  
0 0.50 1 1.50 2 METRES

Relevé lasergrammétrique  
**art GRAPHIQUE**  
**PATRIMOINE**

Art Graphique et Patrimoine  
Siège social 15-15 bis, av. Jean Jaurès - 94340 Joinville-le-Pont  
Tél : 01.55.12.30.13 - Fax : 01.42.83.21.70 e-mail : artgp@artgp.fr

[www.artgp.fr](http://www.artgp.fr)



**SOCRA**  
CONSERVATION RESTAURATION DIVERSES D'ART  
SIEGE : B.P. 237 - 24052 PERIGUEUX CTC CEDEX 9  
Tél : 05.53.03.30.50 - Fax : 05.53.04.22.90

[socra.snc@wanadoo.fr](mailto:socra.snc@wanadoo.fr)

Figure 5. Restitution objective des teintes du portail de la cathédrale d'Angers, à partir des observations *in situ*.  
(@SOCRA – Art graphique et Patrimoine).





Figure 6. Angers, cathédrale Saint-Maurice, tympan, voussures et sommiers du portail occidental. (@ N. Le Luel)

l'entrée de Saint-Maurice ont à l'origine une formation d'enlumineurs ? La question mérite d'être posée.

Au terme de ce court bilan, il est important de retenir, pour l'analyse des images qui va suivre, que la première mise en couleur du portail de la cathédrale d'Angers donnait à l'ensemble un éclat particulièrement vif, encore accentué par la forte présence de l'or. Aucun mélange n'a été relevé dans les couches picturales définitives, confirmant le constat déjà réalisé sur d'autres chantiers, celui de l'importance accordée à la pureté des couleurs dans cette polychromie monumentale du Moyen Âge central (Schlicht, Mounier et Daniel, 2016 ; Schlicht 2024).

### Le portail et ses images monumentales colorées

L'observation de la polychromie, mais également les relevés et les analyses réalisés lors du dernier chantier de restauration, ont permis d'aboutir à une proposition de restitution de la mise en couleur médiévale de l'entrée de la cathédrale d'Angers qui nous est ici particulièrement utile (Figure 5).<sup>12</sup> L'objectif de l'article

n'est pas de revenir sur l'étude iconographique du portail, déjà publiée en 2024 (Le Luel 2024), mais d'approfondir le dossier en accordant une attention particulière à ce que fait la couleur à la sculpture monumentale. Est-ce que l'examen de la polychromie peut permettre de mieux appréhender ce lieu d'images qu'est le portail d'Angers ? Comment la couleur transforme la perception de l'image en volume ? Nous cherchons à dépasser la simple interprétation formelle de l'image pour examiner comment la polychromie modifie son appréhension, rendant son étude indispensable à toute réflexion sur la réception du portail de la cathédrale angevine.

Au centre de l'ensemble, le tympan s'en démarquait par l'abondance de l'or contrastant avec le fond bleu outremer (Figure 6). Assise sur un trône orfèvré et doré, la Majesté divine apparaissait dans un halo de lumière accompagnée des quatre Vivants dorés. Une telle vision spectaculaire ne pouvait manquer de susciter fascination et attrait chez celles et ceux qui s'approchaient de la cathédrale. Le visage du Christ aux yeux bleus et à la carnation délicate (mélange de blanc de plomb et de vermillon) flamboyait de lumière grâce

plus large de laquelle le lapis et l'or sont absents. A ce sujet, cf. également Mathurin 2024 : 288 et suiv.

<sup>12</sup> Elle a été réalisée par Art graphique et Patrimoine. Soulignons néanmoins qu'elle présente quelques erreurs si on la compare avec

les fiches établies par la SOCRA, 2010. Notons également qu'aucun prélèvement n'a été fait sur le cordon d'archivolte qui achève la partie supérieure du portail.





Figure 7. Angers, cathédrale Saint-Maurice, tympan, détail du Christ juge : état actuel et proposition de polychromie médiévale restituée. (@M. Schlicht).

à l'or recouvrant sa barbe et ses cheveux (Figure 7).<sup>13</sup> Le nimbe crucifère au fond rouge était cerné d'or tout comme la croix. Le doré du manteau, doublé de rouge, et le bleu de la robe, aux motifs et orfrois dorés, soulignaient le statut royal du Christ, tout comme la couronne dorée tenue à l'aplomb de sa tête par deux anges situés sur la troisième voussure. Le fond de la mandorle abritant le Christ présentait un fond bleu parsemé de semis dorés de forme losangique et ses

bords sculptés de feuilles d'acanthé étaient rehaussés d'or. Grâce aux relevés stratigraphiques réalisés sur l'aigle de Jean et le bœuf de Luc, on sait que les Vivants entourant le Christ étaient recouverts de feuille d'or.<sup>14</sup> Auréolés d'un nimbe bleu cerné d'or, ils semblaient flotter sur des nuées de couleur rouge.

Quant aux voussures, elles esquissent une recherche de différenciation spatiale et traduisent une volonté

<sup>13</sup> Nous tenons à remercier vivement Markus Schlicht d'avoir accepté que ses propositions de restitution de la polychromie médiévale du portail angevin soient reproduites dans cet article.

<sup>14</sup> On peut supposer que les sculptures médiévales figurant les symboles ailés de Matthieu et de Marc, disparues après les dommages causés par un orage et remplacées en 1629, étaient elles aussi à l'origine parées d'or.





Figure 8. Angers, cathédrale Saint-Maurice, voussures nord du portail occidental, cortège angélique. (@D. Gallard/Drac Pays de la Loire).

d'animation visuelle indéniable (Figure 8) La première présentait un fond bleu uni abritant une partie du cortège angélique dans la continuité du tympan (Le Luel 2025) Aux trois voussures suivantes, les claveaux alternaient fond rouge et fond bleu, rythmant ainsi l'apparition du reste de la cohorte angélique et du cortège royal composant l'Église céleste. L'or était aussi utilisé de manière abondante dans les deux premières voussures, entre autres sur les cheveux et ailes des

anges.<sup>15</sup> Enfin, les couleurs des vêtements des anges, comme ceux d'ailleurs des Vieillards de l'Apocalypse, étaient alternativement rouge ou bleu et tenaient compte de la couleur du claveau. Ainsi, si le fond était rouge, alors le manteau était bleu, puis le bliaud à

<sup>15</sup> Les inscriptions actuelles sur les phylactères des anges datent du XVII<sup>e</sup> siècle. Les essais d'imagerie réalisés en 2022 par le LRMH sont restés infructueux.



nouveau rouge, avec des revers de vêtement toujours peints d'une couleur qui tranchait volontairement dans quelques cas, le vert entraînait dans l'alternance (Figure 9). La rythmique chromatique s'organise par conséquent autour du contraste bleu-rouge. Quant aux Vieillards, dont le nimbe était cerné d'or, ils sont assis sur des trônes ouvragés (différents pigments et du noir). Coiffés de couronnes dorées ornées de cabochons, ils portent chacun une vièle à archet, à l'origine de couleur or, et une fiole de parfum. La polychromie dorée des vièles en huit du portail angevin matérialisait la nature sacrée et céleste de la musique jouée par les Vieillards.<sup>16</sup>

L'alternance de fonds bleus et rouges se poursuivait sur les sommiers, dans la continuité des voussures (Figures 5 et 6). L'or soulignait les nimbes aux fonds rouges des anges aux candélabres dorés et des quatre apôtres préservés, le linteau ayant disparu. La polychromie accentuait l'aspect vivant de la discussion apostolique qui continuait de s'y déployer, rythmée en six binômes d'apôtres assis sur des trônes en partie dorés. Les vêtements des anges et des disciples conservés reprenaient les mêmes principes d'alternance déjà évoqués aux voussures à une exception près : l'identification de motifs dorés sur les robes de trois des apôtres. Ils apparaissaient tous dans un cadre architectural particulièrement travaillé, sous de délicats dais architecturaux retombant sur des colonnettes. Des traces d'or sur étain laissent supposer une forte présence du matériau dans ces micro-architectures.

La partie inférieure du portail présente, dans chacun de ses ébrasements, quatre statues-colonnes élancées à l'allure hiératique portant symboliquement l'Eglise céleste (Figure 1).<sup>17</sup> Elles apparaissaient sur un possible fond vert mais de nouveaux prélèvements seraient nécessaires pour confirmer l'hypothèse.<sup>18</sup> Cette partie du portail est néanmoins celle qui présente le plus de zones lacunaires. Les rois et reines de l'Ancien Testament étaient tous dotés de nimbes originellement bleus cernés d'or.<sup>19</sup> Ils portaient des manteaux et robes aux orfrois dorés alternant le bleu et le rouge, avec quelques détails verts. Enfin, la frise végétale supérieure et les chapiteaux des colonnes des ébrasements étaient recouverts de bleu, de rouge, et d'or. Cette approche chromatique non mimétique de la végétation a déjà été largement observée dans la polychromie médiévale. Elle se manifeste clairement dans les œuvres romanes et du début de la période gothique tandis que la répartition des couleurs évolue progressivement vers

plus de naturalisme au cours des derniers siècles du Moyen Âge (Le Pogam 2014 : 48 ; Schlicht 2024 : 283).

La polychromie médiévale du portail d'Angers privilégie ainsi deux couleurs, le bleu et le rouge, et une matière, l'or, qui, par leur rapprochement, créaient des effets chromatiques intenses et denses. Ils ont nécessité des choix économiques onéreux comme en témoigne l'utilisation du lapis-lazuli et de l'or sur étain. En revanche, le vert est très peu présent, du moins dans la partie supérieure du portail. Il semble, à certains endroits, être utilisé pour infléchir l'alternance rouge-bleu et créer un effet d'animation. En revanche, si le blanc est quasiment absent du portail, le noir est utilisé pour créer du volume, soulignant certaines formes ou encore les liserés des vêtements et travaillant les ombres (par ex. dans les creux des micro-architectures).

La distribution des couleurs en aplat monochrome sur les fonds des pierres sculptées met en évidence des espaces iconographiques différenciés (Figure 5).<sup>20</sup> Le fond outremer du tympan et de la première voussure angélique circonscrit un espace central réservé à la théophanie : la surface colorée matérialise l'espace du surnaturel, celui de l'apparition divine à laquelle l'or – à la fois en tant que couleur et matière – confère sa valeur transcendante. Le portail devient ici matière donnant vie à la vision de la *Maiestas Domini* ! Dans cet espace au fond bleu uni, sans contraste ni alternance chromatiques, donc sans rythme chromatique, la couleur traduit probablement l'idée de permanence qui sied à la théophanie apocalyptique. Autour, dans les voussures et sous le tympan (que ce soit dans les sommiers et probablement sur le linteau), l'alternance des fonds bleu et rouge – des couleurs fortement contrastantes – crée au contraire un rythme qui délimite une zone périphérique à la théophanie, un espace vibrant qui correspond à celui des ciels habités par les anges et les Vieillards et à celui de la mission terrestre apostolique. Enfin, en s'appuyant sur les traces de vert observées dans l'ébrasement droit, doit-on supposer un troisième espace circonscrit et dédié aux figures vétérotestamentaires ? Sans vouloir attribuer à la couleur verte une signification terrestre (nous avons déjà évoqué précédemment, que pour cette période, l'usage des pigments ne visait pas le naturalisme), cette juxtaposition, si elle était confirmée, entre un registre inférieur au fond vert et un registre supérieur aux fonds bleu et rouge, renforcerait visuellement la hiérarchisation déjà instaurée par l'iconographie sculptée.

<sup>16</sup> Dans la polychromie en œuvre médiévale, les instruments sont fréquemment dorés : Serck-Dewaide 2002 : 100.

<sup>17</sup> Le trumeau qui représentait probablement une Vierge à l'Enfant a disparu.

<sup>18</sup> Des observations effectuées du côté droit des ébrasements du portail suggèrent cette superposition : SOCRA 2010 : 512-540.

<sup>19</sup> A priori, sauf la figure de Jérémie (?) située à droite. La couleur des cheveux des rois et reines de l'Ancien Testament semble varier d'une statue à l'autre selon les fiches de la SOCRA (2010).

<sup>20</sup> Michel Pastoureau écrit à propos des images peintes que « les surfaces pleinement et uniformément unies sont loin d'être majoritaires ; elles constituent plutôt une exception et répondent à des intentions précises, liées à la mise en valeur de tel ou tel élément de l'image » : Pastoureau 1995 : 28-30.



Figure 9. Angers, cathédrale Saint-Maurice, deuxième voussure droite du portail occidental, ange au phylactère : état actuel (@ N. Le Luel) et proposition de restitution (sauf l'inscription en hébreu qui date du XVIIe siècle) (@M. Schlicht).

Par conséquent, la polychromie ordonne et rend lisible.<sup>21</sup> Elle surajoute du signifiant à l'interprétation de l'image : on sursacralise ainsi, par l'utilisation de l'or, les codex tenus dans les mains des apôtres, les objets liturgiques tels les candélabres des anges céroféraires, ou encore les instruments des Vieillards. Quant aux motifs dorés peints sur la robe outremer du Christ, sur la mandorle et sur les biaux des apôtres, ils sont à considérer comme des indices du sacré et valorisent les figures représentées (Pastoureau 1995 : 30).

### Impact visuel et mise en scène sensorielle du portail

Grâce aux études menées dans le cadre de la restauration du portail de la cathédrale d'Angers, nous pouvons désormais mesurer la force d'animation que la polychromie insufflait à la sculpture monumentale : une polychromie précise, soignée et donc savante. A Angers, nous défendons l'hypothèse que le chantier de peinture du portail se déploie à ce moment charnière du milieu

du XIIe siècle où, après les premiers exemples de mise en couleur de certains grands tympans romans autour des années 1120-30 (Cluny III, Vézelay, Conques, Charlieu, peut-être aussi à Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, cathédrales de Ferrare et Vérone, etc.), la volonté de peindre l'entrée de l'église devient plus systématique – à l'orée du développement du style gothique. Si l'Anjou est au Moyen Âge central un espace géographique où les décors monumentaux sont relativement rares en façade des églises, en revanche, il est dès la fin du XIe siècle une terre de peinture monumentale sur laquelle des ateliers circulent (Davy 1999), composés de peintres imagiers qui ont pu passer d'un support à l'autre, du parchemin à la pierre.

Le portail polychromé d'Angers a été conçu comme une véritable performance visuelle (Figure 1). Cette manière d'appréhender le seuil occidental de la cathédrale angevine s'inscrit dans la continuité des recherches menées depuis une quinzaine d'années par des historiennes et historiens de l'art qui ont cherché à renouveler l'approche expérientielle de l'image médiévale et notamment des images monumentales sculptées et peintes à l'entrée des églises romanes et

<sup>21</sup> Sans entrer davantage dans les détails, la polychromie accentue les lignes ornementales qui délimitent chacune des voussures : cf. Figure 5.





Figure 10. Angers, cathédrale Saint-Maurice, façade occidentale. (@M. Morille).

gothiques.<sup>22</sup> Observant les grands portails français et Ibériques, Thomas E. A. Dale crée l'expression d'« immersive environments » pour qualifier l'ordonnement de ces décors sculptés polychromes ou polychromés dont l'objectif est d'amplifier l'impact de la vision théophanique qu'ils déploient (Dale, 2019 : 174). Manuel Castiñeiras parle quant à lui d'expérience kinesthésique (Castiñeiras, 2015).

En effet, le portail d'Angers est une mise en scène de la parole divine à destination des fidèles : il est une

scénographie composée spécialement pour le seuil de la maison de Dieu.<sup>23</sup> Dans un article paru en 2021, Paula Gerson a tenté d'expliquer la naissance du portail peint au cours de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle en s'appuyant de manière tout à fait intéressante sur des études issues du courant anglophone de *l'appraisal theory*.<sup>24</sup> Elle y formule l'hypothèse que le développement de la polychromie en façade des églises s'explique par

<sup>22</sup> Dierkens, Bartholeyns et Golsenne 2009 ; sur ce point, on renvoie particulièrement à l'article de Manuel Castiñeiras sur le portail roman considéré comme une performance : Castiñeiras, 2015.

<sup>23</sup> Le Luel 2024. Concernant la puissance et le pouvoir des images, la lecture du livre de David Freedberg reste toujours d'actualité : Freedberg 1989.

<sup>24</sup> *L'appraisal theory* est un cadre théorique en psychologie des émotions qui explique comment celles-ci naissent à partir de l'évaluation cognitive d'un événement ou d'une situation.



la volonté de rendre plus vivantes les figures sculptées et, par là même, de stimuler l'émotion du fidèle qui les contemplaient, favorisant ainsi l'empreinte mémorielle (Gerson 2021). Sans doute faut-il supposer que le portail d'Angers ait eu cet objectif, celui de susciter la participation intime du fidèle dont le regard devait être capté par la vibration chromatique des images en volume du portail, des images brillantes grâce aux glaces et scintillantes à la lumière qui se reflétait sur l'or. Les couleurs permettaient probablement une rencontre plus sensible des fidèles avec les reliefs polychromés : revêtues d'une peau et d'atours colorés, les figures sculptées du divin s'incarnaient et, prenant corps, elles accueillaient avec force et solennité les fidèles à l'entrée de l'église-mère du diocèse (Figure 10).

La polychromie à Angers n'est pas seulement utilisée pour des questions de lisibilité, de signification ou encore d'identification iconographique. Même si la couleur évite la répétitivité iconographique et rend visible chaque ange et chaque Vieillard, on ne peut réduire la polychromie à une codification iconographique : la mise en couleur du portail semble ici fonctionner de pair avec le chantier de sculpture. Les images assemblées au portail angevin ne présentent pas à proprement parler de composition narrative ; c'est la couleur, à travers ses combinaisons rythmées, qui forme et induit la narration. Symboliquement et physiquement, le portail est la première étape d'un cheminement coloré, d'un « parcours visuel » qui doit conduire le fidèle du seuil de l'édifice vers l'autel, facilitant sa démarche anagogique (Vuilleumard-Jenn, 2013). Il reste essentiel d'approfondir la réflexion sur la place, le sens et la réception des portails peints, et de les confronter à la polychromie tant intérieure qu'extérieure de l'édifice, ainsi qu'aux autres arts colorés (vitraux, tissus, sculpture mobilière, etc.) afin de mieux cerner les interactions entre les espaces de l'édifice ecclésial. On regrette qu'à Angers, aucun prélèvement n'ait été fait dans les parties supérieures de la façade occidentale afin d'observer si le décor architecturé était souligné de couleurs et si des traces de pigments étaient décelables sur les parois. Les restaurations réalisées à Notre-Dame de Chartres entre 2008 et 2014 ont permis de mieux appréhender les jeux d'échos chromatiques qui peuvent s'établir entre extérieur et intérieur (Lautier 2011 ; Timbert 2014).

Comment expliquer la décision d'associer une enveloppe colorée à l'ensemble sculpté marquant l'entrée de la cathédrale d'Angers ? Sans doute la question est-elle mal posée. Comment imaginer un décor d'une telle qualité sans que la commande n'ait, dès l'origine, envisagé un projet sculpté et peint, conçu comme indissociable (Schlicht 2025) ? Synonyme de beauté et de perfection chez nombre de théologiens médiévaux, la couleur est venue parachever l'ensemble

sculpté dont nous avons déjà souligné l'exceptionnalité dans cet Anjou du XII<sup>e</sup> siècle.

Créant les conditions d'une approche plus sensible et favorisant la relation au divin, cette peinture tridimensionnelle devient un nouveau moyen de communication de l'Eglise avec cette société du XII<sup>e</sup> siècle marquée par d'importants changements structurels. Telle une grande œuvre d'orfèvrerie, l'ensemble polychromé saisissait le croyant en rendant présente l'Eglise céleste, et l'encourageait à pénétrer dans la cathédrale. Le portail constituait une expérience visuelle mais aussi une expérience corporelle du sacré,<sup>25</sup> les fidèles étant invités à passer sous le portail peint et pour ainsi dire, à le traverser.

Le portail d'Angers sollicitait ainsi les sens des fidèles, tout d'abord la vue mais aussi l'ouïe pour matérialiser et faire résonner la Parole de Dieu.<sup>26</sup> Grâce au travail précis des sculpteurs et des peintres sur les vêtements, il convoquait encore le toucher. S'inscrivant dans le quotidien d'une cité médiévale naissante, dominée au sens propre par sa cathédrale, cette mise en scène multisensorielle, animée et facilitée par sa polychromie, se trouvait encore renforcée lors des processions et rituels dédiés au franchissement des portes,<sup>27</sup> réunissant tous les ingrédients d'une structure performative efficace.

## Bibliographie

- Aa. Vv. 2002, *I cinque sensi/The Five Senses*. Micrologus 10.  
 Castiñeiras, M. 2015. *The Romanesque Portal as Performance*. Journal of the British Archaeological Association 168 : 1-33.  
 Caseau Chevallier, B. et Neri, E. (dir.) 2021. *Rituels religieux et sensorialité : Antiquité et Moyen Âge, parcours de recherche*. Milan : Silvana ed.  
 Dale, T.E.A. 2019. *Pygmalion's Power: Romanesque Sculpture, the Senses and Religious Experience*. University Park : The Pennsylvania State University Press.

<sup>25</sup> On renvoie ici aux recherches qui lient actuellement des réflexions sur le Moyen Âge, notamment en art médiéval, et le champ des sciences cognitives. Pour une première approche, cf. Dresvina and Blud 2021. L'Université de Padoue a récemment organisé un colloque interdisciplinaire intitulé *Senses, Cognition, and Body* (2024) avec pour objectif d'explorer les expériences spirituelles somatisées et de mettre en évidence le caractère multisensoriel de la spiritualité médiévale. On renvoie également au volume dirigé par Gillian Elliott et Anne Heath dans lequel les autrices s'intéressent à la manière dont le mouvement tant corporel que mobilier au sein de l'architecture médiévale est producteur de récits : Elliott and Heath 2022.

<sup>26</sup> Nous avons largement développé cet aspect sonore de l'iconographie du portail dans notre étude de 2024.

<sup>27</sup> Sur la dimension sensorielle de la liturgie, cf. *Micrologus* 2002 ; Palazzo 2014 ; et plus récemment Caseau Chevallier and Neri 2021. On renvoie particulièrement à l'introduction et au premier article du volume.

- Davy, Ch. 1999. *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé*. Laval : Société d'archéologie et d'histoire de la Mayenne.
- Desroches, E. et Legoux, V. 2012. *Cathédrale Saint-Maurice, portail occidental : complément à l'étude préalable à la restauration*. Nantes : documentation Drac des Pays de la Loire.
- Dierkens, A., Bartholeyns, G. et Golsenne, T. (dir.) 2009. *La performance des images*. Bruxelles : éd. de l'Université de Bruxelles.
- Dmochowska-Brasseur, A. et Rolland, O. 2024. *Le nettoyage du portail polychromé de la cathédrale d'Angers : un usage inédit du laser*, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel et Cl. Mathurin (dir.) : 448-455.
- Dresvina, J. et Blud, V. (eds) 2021. *Cognitive Sciences and Medieval Studies: An Introduction (Religion and Culture in the Middle Ages)*. Cardiff : University of Wales Press.
- Duchêne, S. 2024. *La polychromie médiévale du portail de la cathédrale d'Angers : matériaux et mises en œuvre caractéristiques du premier art gothique ?*, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel et Cl. Mathurin (dir.) : 302-315.
- Elliott, G. and Heath, A. (eds) 2022. *Art, Architecture and the moving Viewer, c. 300-1500: unfolding Narratives*. Leiden/Boston : Brill.
- Fillion, B. 1999. *Deux chantiers cathédraux du premier art gothique de l'Ouest : la nef de Saint-Maurice d'Angers et le chœur de Saint-Pierre de Poitiers*. Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 7 vol.
- Fillion-Braguet, B. 2014. *Le chœur et le transept de la cathédrale d'Angers : le chantier de Guillaume de Beaumont*, in E. Vacquet (dir.) *Saint Louis et l'Anjou* : 113-136. Rennes : PUR.
- Fillion-Braguet, B. 2020a. *Le voûtement de la nef du XIIe siècle*, in Mgr E. Delmas (dir.) *Angers. La grâce d'une cathédrale* : 49-58. Paris : éd. Place des Victoires.
- Fillion-Braguet, B. 2020b. *Les parties orientales, le grand chantier de Guillaume de Beaumont*, in Mgr E. Delmas (dir.) *Angers. La grâce d'une cathédrale* : 67-72. Paris : éd. Place des Victoires.
- Fillion-Braguet, B. 2024. *Un grand chantier du milieu du XIIe siècle à Angers. Le portail et la nef de la cathédrale Saint-Maurice*, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel et Cl. Mathurin (dir.) : 72-89.
- Fillion-Braguet, B., Le Luel, N. et Mathurin, Cl. (dir.) 2024. *La pierre, la couleur et la restauration. Le portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XIIe-XXIe siècle) : contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe*. Rennes : PUR.
- Franzé, B. et Le Luel, N. 2024. *L'expérience de la polychromie, de son invention romane à la relecture moderne. Réflexions autour du portail de Saint-Maurice d'Angers*, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel et Cl. Mathurin (dir.) : 382-405.
- Freedberg, D. 1989. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago : University of Chicago.
- Gerson, P. 2021. *Early Painted Façade Sculpture: Research and Observations on Perception and Cognition*, in D. Carter, E. Gertsman and K. Griffith (eds), *Tributes to Richard K. Emmerson, Crossing Medieval Disciplines* : 41-60. Turnhout, Brepols-Harvey Miller Publisher.
- Lautier, Cl. 2011. *Restaurations récentes à la cathédrale de Chartres et nouvelles recherches*. Bulletin Monumental 169/1 : 3-11. DOI : <https://doi.org/10.3406/bulmo.2011.7891>
- Le Luel, N. 2024. *Vision eschatologique, affirmation eucharistique et image de l'Église : étude iconographique du portail polychromé de la cathédrale d'Angers*, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel et Cl. Mathurin (dir.) : 202-225.
- Le Luel, N. 2025. *Temps, cosmos et liturgie au portail de la cathédrale d'Angers : la progressive spécialisation de l'iconographie évangélique dans la sculpture du premier art gothique*. Fenestella 6 : 95-122.
- Le Pogam, P.Y. 2014. *La polychromie de la sculpture française aux XIIe-XIIIe siècles : une esquisse*. Technè 39 : 43-51.
- Leturque, A. 2018. *Regard sur la polychromie monumentale : l'exemple du tympan peint de Conques (Aveyron, France)*, in M. Sureda i Jubany (ed.), *La portalada de Ripoll, creació, conservació i recuperació* : 131-144. Rome : Viella.
- Mathurin, Cl. 2024. *Redécouverte des polychromies du portail occidental de la cathédrale d'Angers : état de la question*, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel et Cl. Mathurin (dir.) : 288-301.
- Mathurin, Cl. et Mester de Parajd, G. 2024. *Le portail occidental de la cathédrale d'Angers : dix ans d'études et de restauration (2009-2019)*, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel et Cl. Mathurin (dir.) : 408-425.
- Palazzo, E. 2014. *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*. Paris : Cerf.
- Pallot-Frossard, I. 2002. *Polychromies des portails sculptés médiévaux en France. Contributions et limites des analyses scientifiques*, in D. Verret et D. Steyaert, *La couleur et la pierre : polychromie des portails gothiques, actes du colloque d'Amiens (12-14 octobre 2000)* : 73-90. Paris : Picard.
- Pastoureau, M. 1995. *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Paris : Seuil.
- Rollier-Hanselmann, J. 2017. *Restituer la polychromie médiévale sculptée et peinte : quelques exemples romans et gothiques*, in M. Mulliez et C. Delevoie, *Virtual Retrospect* : 125-134. Pessac : Ausonius éditions.
- Rossi-Manaresi, R. 1987. *Considerazioni tecniche sulla scultura policromata, romanica et gotica*. Materiali lapidei, supplément du Bollettino d'Arte 41 : 173-186.
- Rossi-Manaresi, R. 2002. *Observations à propos de la polychromie de la sculpture monumentale romane et gothique*, in D. Verret et D. Steyaert, *La couleur et la pierre : polychromie des portails gothiques, actes du colloque d'Amiens (12-14 octobre 2000)* : 57-64. Paris : Picard.

- Schlicht, M. 2024. *Peintures tridimensionnelles : observations sur la polychromie des portails gothiques en France*, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel et Cl. Mathurin (dir.) : 270-287.
- Schlicht, M. 2025. Aspects esthétiques des polychromies gothiques. Un bilan comparatif de trois ensembles sculptés de l'ouest de la France, in V. Baillet, A. Mounier et R. Chapoulie (dir.) 2025. *Polychromie. Regards croisés sur l'usage, l'emploi et la matérialité de la polychromie dans les sociétés anciennes* : 31-57. Pessac : Ausonius Editions.
- Schlicht, M., Mounier, A. et Daniel, F. 2016. *La polychromie médiévale du portail Royal : analyse, restitution et fonctions*, in M. Schlicht (dir.) *Le portail Royal de la cathédrale de Bordeaux. Redécouverte d'un chef d'œuvre* : 169-201. Pessac : Ausonius Editions.
- Serck-Dewaide, M. 2002. *Méthodes d'examen recherches et traitements des polychromies du Moyen Âge à l'Institut royal du Patrimoine artistique*, in D. Verret et D. Steyaert, *La couleur et la pierre : polychromie des portails gothiques, actes du colloque d'Amiens (12-14 octobre 2000)* : 91-101. Paris : Picard.
- SOCRA 2010. *Restauration des décors du portail occidental. Phase 1, dégagement et consolidation des décors sculptés polychromes*. Nantes : documentation Drac des Pays de la Loire.
- Timbert, A. (dir.) 2014. *Chartres : construire et restaurer la cathédrale, XIe-XXIe siècle*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Vuillemard-Jenn, A. 2013. *La polychromie des façades gothiques et sa place au sein d'un dispositif visuel*. *Histoire de l'art* 72 : 43-56.



# La Porte rouge: le rôle-clé de la couleur dans la compréhension du portail nord du chœur de Notre-Dame de Paris (c. 1260-1270)

Dany Sandron

Sorbonne Université

## Abstract

L'examen de la polychromie de la Porte rouge, le portail construit dans les années 1260, sur le flanc nord du chœur de Notre-Dame de Paris, à hauteur de la troisième travée, a permis de restituer partiellement le décor peint originel du tympan où prend place le Couronnement de la Vierge par le Christ, accompagné des deux figures d'un couple royal, sans doute saint Louis et Marguerite de Provence. Sur un fond rouge, le roi est vêtu d'un manteau rouge comme le Christ, alors que le manteau de la reine comme celui de la Vierge est bleu. La prégnance du ton rouge est peut-être à l'origine du nom du portail : « porte rouge ». L'alternance rouge/bleu souligne un lien privilégié entre le roi et le Christ. D'autres figures royales du XIV<sup>e</sup> siècle (clôture du chœur, statue équestre de Philippe le Bel) témoignent également du rôle important de la couleur pour mettre en valeur et connecter les images de souverains.

The examination of the polychromy of the Red Door, the portal built in the 1260s on the north side of the choir of Notre-Dame de Paris, at the level of the third bay, has made it possible to partially restore the original painted decoration of the tympanum, which depicts the Coronation of the Virgin by Christ, accompanied by two figures of a royal couple, probably Saint Louis and Marguerite de Provence. Against a red background, the king is dressed in a red cloak like Christ, while the queen's cloak, like that of the Virgin, is blue. The prominence of the red tone may be the origin of the portal's name: "red door." The alternation of red and blue emphasizes the special bond between the king and Christ. Other 14th-century royal figures (choir enclosure, equestrian statue of Philip the Fair) also demonstrate the important role of color in highlighting and connecting images of sovereigns.

**Key words:** Polychromie, rouge, rois, Notre-Dame de Paris, portail.

Polychromy, red, kings, Notre-Dame de Paris, portal.

Les portails gothiques étaient enrichis d'une savante polychromie qui facilitait la lecture de ces riches ensembles sculptés. Loin de l'aspect uniforme que revêtent actuellement la plupart d'entre eux, après décapage au fil des siècles de leur décor peint, celui-ci rendait beaucoup plus lisible les compositions développées sur les différentes parties des portails, ébrasements, tympan et voussures, comme on peut encore s'en rendre compte sur des ensembles qui en

conservent des traces visibles comme le portail central de la cathédrale de Senlis, réalisé vers 1170 (Steyaert et Demailly 2002) ou le portail peint de la cathédrale de Lausanne (c. 1230) dont la désignation éloquente *Portale pictum* est attestée dès 1318.<sup>1</sup> Les tons vifs des vêtements faisaient ressortir les personnages sur des fonds colorés différemment, le rendu des carnations et du regard animait les figures, le tout au service du discours que le clergé souhaitait déployer, pour expliciter les dogmes ou des spécificités de l'église, notamment vanter la possession de reliques et honorer les personnages illustres de son histoire. A Notre-Dame de Paris comme ailleurs, la polychromie joue un rôle déterminant au Moyen Âge ainsi que pour des périodes plus récentes. En témoigne l'éclat des peintures murales des chapelles du chœur récemment nettoyées et restaurées qui nous révèlent la vision qu'avait de Notre-Dame l'architecte Eugène Viollet-le-Duc qui en mena la restauration au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (Didier 2022), bien conscient du rôle de la couleur dans la définition de l'architecture et du décor monumental notamment. A propos de la façade occidentale (Figure 1), entre autres mentions, Viollet-le-Duc évoque les vestiges de peinture bleue et d'étoiles dorées observables alors sur les meneaux de la grande rose de la façade occidentale (Viollet-le-Duc 1854-1868: t. 8: 47-49). Dans l'ouvrage qu'il publia avec le baron de Guilhermy sur la cathédrale en 1856 (Guilhermy, Viollet-le-Duc 1856: 48-49), il cite un passage d'un article de Didron aîné paru dans les *Annales archéologiques* de 1844 (Didron 1844: 100-102). Y est rappelé le témoignage de Martyr, nom d'un évêque d'Arzendjân, en Grande-Arménie, de passage en France entre 1489 et 1496, et qui évoque ainsi Notre-Dame: 'La grande église est spacieuse, belle et si admirable qu'il est impossible à la langue d'un homme de la décrire. Elle a trois grandes portes tournées du côté du couchant. Entre les deux battants de la porte du milieu, le Christ est représenté debout. Au-dessus de cette porte est le Christ présidant au jugement dernier; il est placé sur un trône d'or et tout garni d'ornements en or plaqué.'<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Grandjean (1975: 105 et 118, notes 96-97). De récentes études ont prouvé l'existence de traces de polychromie sur un grand nombre de portails gothiques, voir Fillon-Braguet, Le Luel et Mathurin 2024.

<sup>2</sup> Didron ajoute en note: 'Si Martyr n'a pas confondu l'or plaqué avec de la simple dorure, il faut dire qu'il révèle un fait inconnu, et dont le monument actuel ne conserve aucune trace. On ne peut se douter aujourd'hui qu'on ait fixé des plaques d'or sur le trône du Christ. Ce



Figure 1. Notre-Dame de Paris, façade occidentale (cliché C. Lemzaouda, Centre André Chastel).



Figure 2. Paris, Notre-Dame, Porte rouge (cliché C. Lemzaouda, Centre André Chastel).

Devant le Christ sont les saints apôtres les prophètes, les saints patriarches et tous les saints, peints de diverses couleurs et ornés d'or. Cette composition représente le paradis qui enchante le regard des hommes. Au-dessus sont les images des vingt-huit rois, représentés la couronne en tête; ils sont debout sur toute la longueur de la façade. Plus haut encore, est la sainte Vierge, mère du Seigneur, ornée d'or et peinte de diverses couleurs; à droite et à gauche sont des archanges qui la servent'.<sup>3</sup> Viollet-le-Duc et Guilhermy ont à leur tour commenté ce témoignage (Guilhermy et Viollet-le-Duc 1856: 49-50): 'Nous constatons avec orgueil que ce prélat d'Arménie, qui avait traversé tant de villes, visité tant d'églises avant d'arriver à Paris, et

dont les yeux étaient accoutumés aux splendeurs de la liturgie orientale, proclamait merveilleuse entre toutes par sa structure, par son imagerie et par ses décorations de toute espèce, notre chère cathédrale'. Les travaux ultérieurs de restauration ont permis de découvrir d'autres vestiges de polychromie, sur les portails notamment, ceux de la façade occidentale ayant fait l'objet d'un nettoyage à la fin des années 1990 avec quelques prélèvements pour analyse des vestiges de polychromie, ainsi pour le Portail du Couronnement de la Vierge notamment qui ont permis d'identifier les couleurs dominantes du tympan (or, bleu et rouge).<sup>4</sup> Les portails du transept ont été étudiés dans les années 2010 par une équipe de l'université de Bamberg (Albrecht, Breitling, Drewello 2021) qui a montré qu'à la riche polychromie du portail du bras nord s'opposait la sobriété du portail du bras sud. Tout récemment, des vestiges exceptionnels de sculpture polychrome ont été découverts à l'occasion des fouilles menées sous la responsabilité de l'Institut National de la Recherche

fait, s'il est réel, a une importance majeure; il prouve que les Grecs n'ont pas été les seuls à mêler des ornements d'or ou de bronze à de la sculpture monumentale. Ce qu'on voyait sur le fronton du Parthénon, on le retrouve donc à peu près sur le tympan de Notre-Dame'.

<sup>3</sup> Didron (1944, note 9) ajoute: 'on ne saurait dire à quel caractère l'Arménien a reconnu que c'était des archanges et non des anges; tout à l'heure par une erreur contraire, il a pris l'archange saint Michel pour un ange. Il ne reste plus aujourd'hui que les piédestaux de la Vierge et des anges décrits par Martyr. Les statues étaient plus récentes que le portail et ne dataient que de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle; elles étaient donc dans tout leur éclat de couleur, lorsque Martyr les a vues'.

<sup>4</sup> Demailly, 2000. Stéphanie Duchêne, ingénieur au Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (LRMH) a entrepris de reprendre toutes les données concernant la polychromie à Notre-Dame. L'étude est en cours.

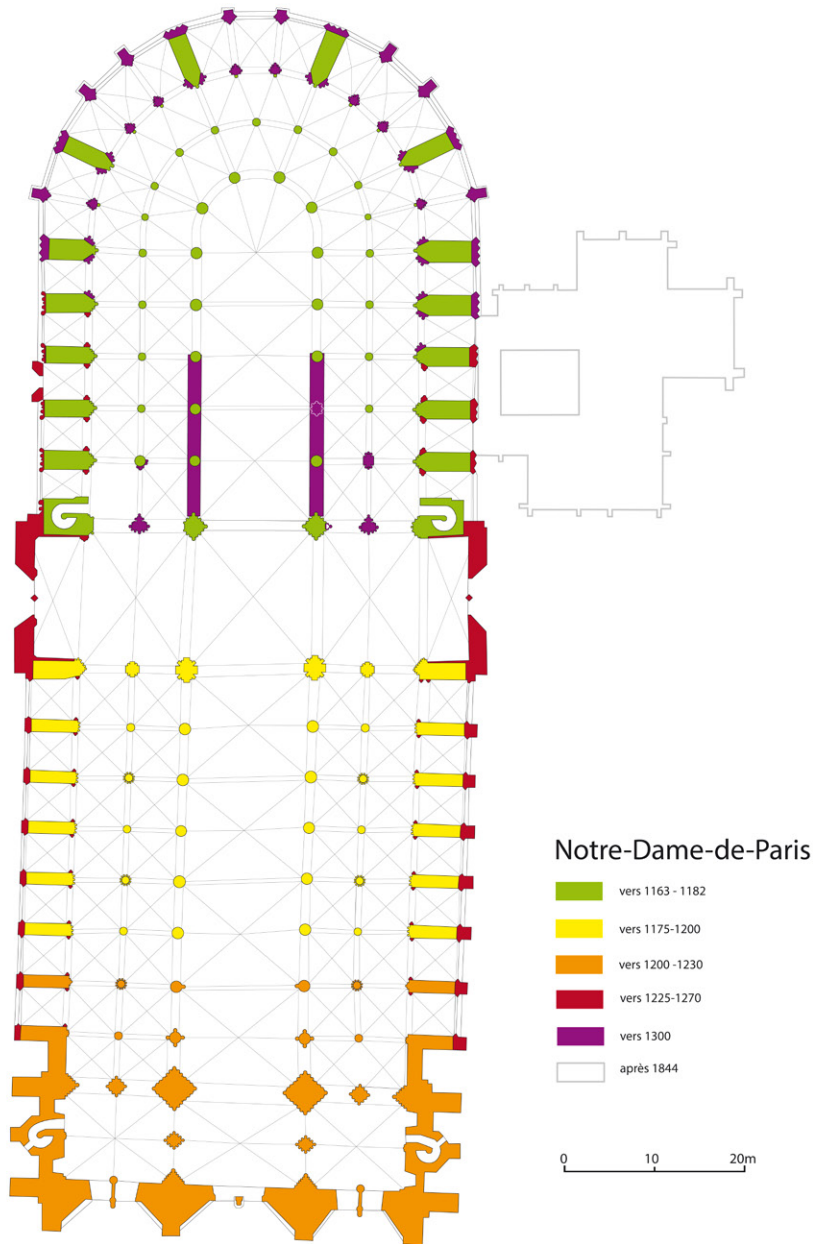


Figure 3. Plan de Notre-Dame de Paris (G. Chaumet, Plemo 3D).

Archéologique Préventive (INRAP) à la croisée du transept. Une sélection des 1035 fragments exhumés a été présentée récemment à l'exposition du musée de Cluny *Faire parler les sculptures* (Besnier C., D. Chaoui-Derieux, H. Civalieri, 2024). Leur étude approfondie sous la férule de l'INRAP est en cours et devrait aboutir à une publication dans les prochaines années. Nous pouvons nous concentrer sur le portail relativement modeste ménagé à hauteur de la troisième travée du

double bas-côté nord du chœur de la cathédrale qu'on appelle maintenant la 'Porte rouge' sans qu'on puisse préciser l'origine de cette dénomination (Figures 2; 3). L'expression la plus fréquente au Moyen Âge est celle de 'porte des chanoines' car c'est par ce portail que les chanoines, résidant au nord de la cathédrale, entraient dans l'église pour y célébrer les offices et en sortaient pour rejoindre leur demeure ou la salle capitulaire élevée au chevet de la grande église (Sandron 2021: 198-





Figure 4. Tympan de la porte rouge (cliché D. Sandron).



Figure 5. Restitution de la polychromie du tympan de la porte rouge (H. Le Roux, Plemo 3D).



Figure 6. Paris, Notre-Dame, portail du Couronnement de la Vierge, (cliché C. Gumiel, Centre André Chastel).

199). Les plus anciennes mentions trouvées dans les textes évoquent une 'petite porte' (*parva porta*), localisée précisément près du puits qui se trouvait en effet à proximité à l'amorce du chevet en hémicycle de la cathédrale, à l'occasion de travaux de réfection de ses vantaux en chêne garnis de ferrures, menés en 1365, spécifié dans les comptes de la fabrique de la cathédrale copiés au XVIII<sup>e</sup> siècle par le chanoine Sarazin (Paris, Archives nationales, LL 270, fol. 11r): *18 junii G. Cornu [carpentario] pro cum ipso forma pro faciendo ostium parve porte ecclesie ante puteum claustrum, pro ejus poena et merrino, 14 auri francos: 14 £ 12 s. Item Alberto pro 132 libris de ferro pro faciendo ferraturas dicti ostii et pro tribus*

*centum claverarum et pro uno ferro cum clave 8 £ 18 s. Item Guerin de Arciaco carpentario ecclesie pro factione de hostio parve porte ecclesie pro 32 dictis pro qualibet dicta 18 d, vel 48 s.*<sup>5</sup> Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle au moins, le nom le plus fréquent pour désigner cette porte est 'porte rouge', expression qu'on rencontre chez Antoine Gilbert (1821)

<sup>5</sup> Traduction: Le 18 juin, au charpentier G. Cornu pour un dessin qu'il a fait pour réaliser les battants de la petite porte devant le puits du cloître, pour sa peine et le bois de chêne: 14 francs or soit 12 livres 12 sous. A Albert pour avoir fourni 132 livres de fer pour les ferrures de cette porte et pour 300 clous et la serrure au prix de 8 livres 18 sous. A Guerin d'Arcy, charpentier de l'église, pour avoir fait les battants de la porte pour 32 pièces mentionnées chacune coûtant 18 deniers, soit 48 sous.





Figure 7. Senlis, cathédrale, tympan du portail occidental (Cliché D. Sandron).



Figure 8. Paris, Notre-Dame, clôture nord du chœur, troisième travée (Cliché D. Sandron).

en raison de la couleur de ses vantaux ‘bien que, de nos jours, toutes les portes de la cathédrale soient rouges’ comme le précisait à juste titre Pierre-Marie Auzas dans sa monographie de la cathédrale en 1956 (Auzas 1956: 105). On ignore à quand remonte cette appellation, mais les observations sur ce portail dans le cadre de recherches menées par des chercheurs du groupe Décor au sein du chantier scientifique de Notre-Dame,

amènent à envisager une autre hypothèse qui justifierait le nom de porte rouge.<sup>6</sup> Le portail est centré sur le tympan (Figure 04) qui accueille le Couronnement

<sup>6</sup> Je remercie tout particulièrement pour leur implication dans l'étude du portail Juliette Lévy-Hinstin restauratrice, spécialiste de sculpture polychromie, Stéphanie Duchêne, ingénieure au LRMH et Grégory Chaumet, ingénieur de la plateforme Plemo 3D qui a effectué le relevé lasergrammétrique du tympan et de la voussure.





Figure 9. Paris, Notre-Dame, clôture nord du chœur, Adoration des Mages (Cliché D. Sandron).

de la Vierge, patronne de la cathédrale, par le Christ entre un roi et une reine qu'on identifie généralement avec Saint Louis et la reine Marguerite de Provence, contemporains de la réalisation du portail dans les années 1260, témoignage parmi d'autres des liens privilégiés que le clergé de Notre-Dame entretenait avec la royauté française (Gaposchkin 2000). Dans les voussures, des scènes de miracles de saint Marcel, évêque de Paris au Ve siècle, renvoyaient à la châsse d'orfèvrerie abritant le corps du prélat, réalisée à la même époque que le portail, et qui était exposée dans le sanctuaire de la cathédrale jusqu'à sa destruction à la Révolution (Sandron 2015). Il est possible que saint Marcel ait été représenté dans une des deux niches des ébrasements, désormais vides. En février 2022, un examen attentif du portail a pu être mené. A cette occasion, des vestiges de polychromie ont été repérés et une dizaine de prélèvements effectués par Stéphanie Duchêne guidée par Juliette Lévy Hinstin.<sup>7</sup> Après analyse de ces fragments au Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, confirmant les observations effectuées par Rolland lors du nettoyage du portail en 2008 (Rolland, Mouton, Benkhalifa 2008: 25), a été mise en évidence la présence de dorure, de

rouge, de bleu (azurite et outremer) et de vert (du résinate de cuivre pour la robe du roi et du vert de malachite pour la nuée d'où émerge l'ange au sommet du tympan) et d'une préparation ocre jaune, qui pourraient appartenir à la polychromie d'origine. D'autres vestiges relèvent de phases ultérieures de réfection du décor peint (Claverie, Duchêne (2024: 14 et 16). La restitution, forcément partielle de l'état originel en raison de la rareté des vestiges de polychromie, est fondée sur ces analyses. Il est probable que dès le XIII<sup>e</sup> siècle, sur le tympan dominait très nettement le rouge sur le fond et pour les manteaux du Christ et du roi, où la couleur est appliquée directement sur une couche de préparation ocre. On retrouve dans l'unique fragment de polychromie analysé de la voussure, sur un écoinçon du socle à arceaux trilobés où se tient le diacre assistant Marcel dans la scène du baptême (3<sup>e</sup>me voussure à droite) la même polychromie avec du vermillon sur une couche de préparation ocre jaune (Claverie, Duchêne 2024: 18). Les manteaux de la Vierge et de la reine sont bleus et la robe du roi verte (Figure 5).<sup>8</sup> A la différence de la plupart des compositions monumentales polychromes du Couronnement de la Vierge où le

<sup>7</sup> Claverie, Duchêne 2024. Dans le récent catalogue de l'exposition des sculptures de Notre-Dame au musée de Cluny; Stéphanie Duchêne a par erreur inversé les couleurs des manteaux des quatre personnages.

<sup>8</sup> Je remercie Hugo Le Roux pour la restitution de la polychromie du tympan à partir de l'analyse des prélèvements de vestiges de polychromie et le report de couleurs sur la modélisation du portail fondée sur le relevé lasergrammétrique effectué par Grégory Chaumet (Pleom3D).

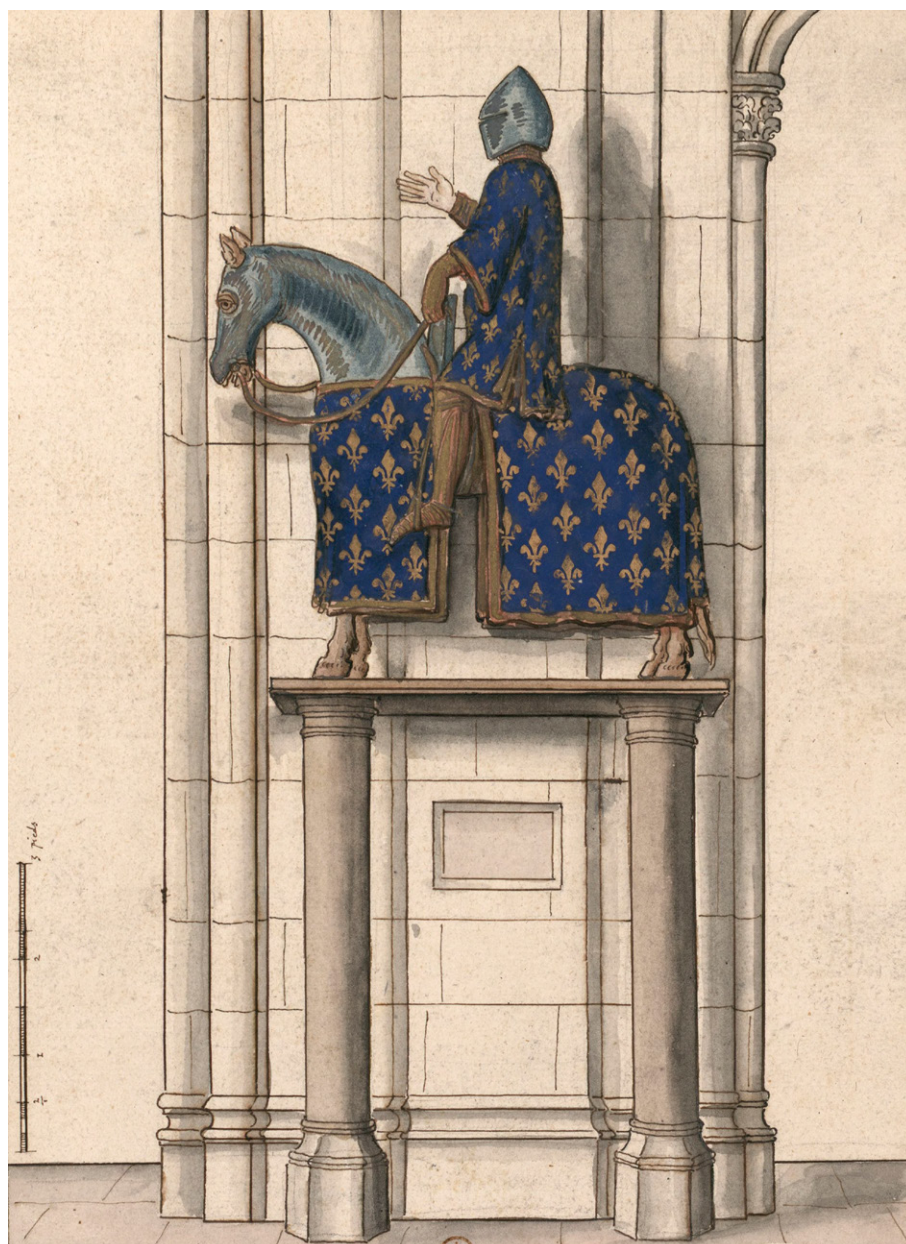


Figure 10. Statue équestre de Philippe le Bel contre le pilier sud-ouest de la croisée du transept, dessin, fin XVIIIe siècle, collection Gaignières (Paris, BnF).

Christ et Marie sont vêtus de la même couleur, ainsi à proximité au portail nord de la façade ouest où leur manteau était bleu (Figure 6),<sup>9</sup> ou au portail ouest de la cathédrale de Senlis (Figure 7) où domine la couleur blanche avec des orfrois dorés (Steyaert, Demailly 2002), ou encore sur le jubé de Vezzolano en Piémont où les deux figures sont vêtues chacune d'une robe blanche et d'un manteau bleu (Rava 2002: 167 et fig. 8), nous observons à la porte rouge une alternance de rouge et

de bleu dans la succession des quatre personnages principaux, de gauche à droite, le roi, la Vierge, le Christ et la reine. Le rouge étant la couleur privilégiée (choisie également pour le fond du tympan), elle habille le Christ comme le roi, sans doute dans la tradition de la pourpre impériale. Ainsi, même si le roi est plus éloigné du Christ que ne l'est la reine, l'identité de couleur de son vêtement vient palier cet écart, déjà minimisé par sa position privilégiée à dextre du Christ. Le rouge et le bleu sont les tonalités dominantes dans les arts figurés depuis le début du XIIIe siècle, comme en témoignent les vitraux de la Sainte-Chapelle ou maints manuscrits de cette période (Stones 2013-2014). Ces tonalités ont été utilisées avec une grande subtilité à la porte rouge.

<sup>9</sup> Analyses menées par Sylvie Demailly du LRMH (Demailly 2000) : portail du Couronnement de la Vierge de Notre-Dame : robes du Christ et de la Vierge : traces de bleu d'outremer ; sur le banc : ropage vermillon ; ocre jaune sur le fond du tympan (Sandron 2011).



Depuis la réouverture de la cathédrale Notre-Dame en décembre 2024, à l'issue des travaux de restauration et de nettoyage à l'intérieur, apparaît avec éclat la clôture du chœur réalisée dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (Gillerman 1977; Little 2025). Y sont illustrées des scènes de l'Enfance du Christ et de sa vie publique jusqu'à l'entrée à Jérusalem du côté nord (Figure 8) et sur le flanc sud du chœur liturgique ses apparitions après sa Résurrection, les deux cycles se greffant à l'origine respectivement en amont et en aval de celui de la Passion qui était illustré sur le jubé entre les piliers orientaux de la croisée du transept. En entrant dans la cathédrale par la porte rouge, on se retrouvait exactement en face de la scène de l'Adoration des Mages (Figure 9), plus précisément face aux trois rois dont le dernier est le seul personnage de toute la clôture dont le manteau est orné de fleurs de lys dorées. La polychromie date du XIX<sup>e</sup> siècle mais pourrait reprendre des motifs d'une polychromie plus ancienne. On sait par des témoignages antérieurs au réaménagement du chœur au XVIII<sup>e</sup> siècle que les statues de la clôture étaient peintes et dorées.<sup>10</sup> Il faut souhaiter que des analyses poussées de la polychromie de la clôture puissent être menées prochainement.<sup>11</sup> Sans vouloir évidemment identifier le troisième roi avec Saint Louis, canonisé en 1297, quelques années avant la réalisation de la clôture de Notre-Dame, il est tentant d'y voir un écho, quelques décennies plus tard, à la figure à l'extérieur du roi en prière près du Christ et de la Vierge à l'autre extrémité du temps de la Grâce. Les affinités de la sculpture avec des représentations du saint roi de cette époque, vêtu pareillement d'un manteau bleu à fleurs de lys dorées comme le saint Louis de Mainneville (Le Pogam 2014a; 2014b) ou la représentation de ce roi dans les *Enseignements de saint Louis*,<sup>12</sup> vont dans ce sens. A Notre-Dame même, la combinaison d'un bleu sombre avec des fleurs de lys dorées se retrouvait - et ce n'est évidemment pas fortuit - sur la représentation du roi Philippe le Bel (1295-1314), en statue équestre, contre le pilier sud-ouest de la croisée du transept, un ex-voto mis en place au début du XIV<sup>e</sup> siècle pour remercier la Vierge à qui il attribuait sa victoire à la bataille de Mons-en-Pévèle en 1302 contre les milices flamandes révoltées (Baron 1968; Sandron (2021: 286-287). Sur le dessin de la collection Gaignières qui le représente à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (Figure 10),<sup>13</sup> c'est avant tout le motif peint héraldique qui permet de reconnaître le roi. Celui-ci incarne pour les fidèles un modèle à suivre dans leurs dévotions à la

Vierge dont une statue ornait l'autel voisin face au roi, contre le pilier sud-est de la croisée. La polychromie renforce la subtilité du décor plastique, non seulement dans le traitement de l'expression des personnages, mais aussi dans les rapprochements qu'elle permet d'opérer entre différentes scènes dont la signification s'enrichit, parfois avec des décalages chronologiques, pour ici à Notre-Dame toujours souligner le rapport étroit entre la monarchie et l'Eglise symbolisée par la Vierge.

## Bibliographie

- Albrecht S. et S. Breitling, R. Drewello, 2021. *Die Querhausportale der Kathedrale Notre-Dame in Paris. Architektur, Skulpture, Farbigkeit*. Petersberg: Michael Imhof Verlag.
- Auzas, P.-M. 1956. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Hachette.
- Baron, F. 1968. Le cavalier royal de Notre-Dame de Paris et le problème de la statue équestre au Moyen Âge. *Bulletin monumental* 126: 141-154.
- Besnier C., D. Chaoui-Derieux, H. Civalieri, 2024. Récit et enjeux d'une découverte hors-norme: le jubé médiéval de Notre-Dame, in D. Berné (éd.) *Faire parler les pierres. Sculptures médiévales*: 170-183. Dijon: Faton.
- Claverie T., Duchêne S. 2024. *Paris 4<sup>e</sup>. Cathédrale Notre-Dame. Façade extérieure nord. Porte rouge. Caractérisation des vestiges de polychromie du tympan sculpté et de la voussure*. Rapport 403J, LRMH, Champs-sur-Marne.
- Corrozet, G. 1586. *Les Antiquitez, croniques et singularitez de Paris*. Paris: Nicolas Bonfons.
- Demailly, S. 2000. Notre-Dame de Paris: l'étude de la polychromie de la façade occidentale. *Monumental*: 30-35.
- Didier, M.-H. 2022. Les couleurs retrouvées au cœur de Notre-Dame, in *Notre-Dame de Paris. La science à l'œuvre*: 120-129. Paris: le Cherche-Midi.
- Didron, A. 1844. Statuaire de Notre-Dame de Paris au XV<sup>e</sup> siècle. *Annales Archéologiques* 1: 100-102.
- Donati, B. et P. Donné 2017. *Cathédrale Notre-Dame de Paris. Etude préalable à la restauration de la clôture du chœur*, rapport dactylographié.
- Duchêne S. 2024. Décrire et dater la polychromie des sculptures de Notre-Dame, in D. Berné (éd.) *Faire parler les pierres. Sculptures médiévales de Notre-Dame*: 52-57. Dijon: Faton.
- Fillon-Braguet B. et N. Le Luel, C. Mathurin ed., 2024. *Le portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XIIe-XXIe siècle). La Pierre, la couleur et la restauration. Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Gaposchkin M. C. 2000. The King of France and the Queen of Heaven: The Iconography of the Porte Rouge of Notre-Dame de Paris. *Gesta* 39: 58-72.
- Gilbert, A. 1821. *Description historique de la basilique métropolitaine de Paris*. Paris.

<sup>10</sup> 'Images, entièrement taillées, peintes et dorées': Corrozet 1586.

<sup>11</sup> Nous ne disposons pour l'instant que des analyses menées avant la récente restauration par Donati et Donné qui ont déjà mis en avant la présence de vestiges de la polychromie originelle, comme par exemple le bleu de lis de la Vierge de la Visitation (Donati, Donné 2017).

<sup>12</sup> Paris, BnF ms fr. 1136, Paris c. 1330-1340, fol. 82, Louis IX et son héritier le prince Philippe, Postec 2014: 214-215.

<sup>13</sup> Paris, BnF, Est. Oa 10, fol. 46.



- Gillerman, D. 1977. *The Clôture of Notre-Dame and its Role in the Fourteenth Century Choir Program*. New York, Londres: Garland Publishing.
- Grandjean, M. 1975. La cathédrale actuelle. Sa construction, ses architectes, son architecture, in *La Cathédrale de Lausanne*, coll. Bibliothèque de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse 3: 45-174. Berne 1975.
- Guilhermy, F. et E. Viollet-le-Duc 1856. *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*. Paris: Bance.
- Le Pogam, P.-Y. 2014a. De l'image des rois à l'image du roi, in *Saint Louis* (catalogue d'exposition): 46-57. Paris: Centre des Monuments nationaux.
- Le Pogam, P.-Y. 2014b. Saint Louis, in *Saint Louis* (catalogue d'exposition): 213 (cat. 32).
- Little, C. 2025, avec la collaboration de P.-Y. Le Pogam. La clôture de chœur de Notre-Dame de Paris. Nouveaux éléments pour la compréhension du programme sculpté, in A. Dor et H. Lebédel-Carbonnel (éd.), *Jubés et clôtures de chœur du Moyen Âge et de la Renaissance*: 35-44. Paris. Société française d'archéologie.
- Postec, A. 2014. Enseignements de Saint Louis, in *Saint Louis* (catalogue d'exposition): 214-215 (cat. N° 35). Paris: Centre des Monuments Nationaux.
- Rava, A. 2002. Le jubé de Vezzolano et les reliefs antélamiques du portail de Saint-André à Vercelli. Deux ensembles de sculptures médiévales polychromées exceptionnellement bien conservées, in *La Couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du colloque. Amiens 12-14 octobre 2000: 163-174. Paris. Picard.
- Rolland O., Mouton B., Benkhalifa S. 2008. 75004, *Cathédrale Notre-Dame, étude préalable à la restauration de la Porte-Rouge*. Champs-sur-Marne, LRMH.
- Sandron, D. 2011. Les rois s'invitent à Notre-Dame, in I. Kazarska (ed) *Mise en œuvre des portails gothiques : architecture et sculpture* : 11-28. Paris : Picard.
- Sandron, D. 2015. L'autre métamorphose de Notre-Dame de Paris: la réfection du décor d'orfèvrerie du sanctuaire (c. 1260-1340), in J. Chlibec, Z. Opacic (eds) *Mélanges en l'honneur de Klara Benesovska*: 378-386. Prague: Artefactum.
- Sandron, D. 2021. *Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d'une cathédrale (XIIe-XIVe siècle)*. Paris: CNRS Editions.
- Steyaert D. et S. Demailly 2002. Notre-Dame de Senlis: étude de la polychromie du portail du Couronnement de la Vierge, in *La Couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, Actes du colloque. Amiens 12-14 octobre 2000: 105-114. Paris. Picard.
- Stones A. 2013 et 2014. *Gothic Manuscripts 1260-1320, Part one* 2 vol., *Part two*, 2 vol. Londres, Turnhout: Harvey Miller Publishers.
- Viollet-le-Duc, E. 1854-1868. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris: Bance.

# Il colore dei marmi. ‘Partimenti’ e sistemi di pitture aniconiche nelle cappelle nobiliari napoletane alla fine del Medioevo

Virginia Caramico

Scuola IMT Alti Studi, Lucca

## Abstract

Il saggio mette a fuoco il ruolo del colore nelle cappelle nobiliari napoletane di età tardogotica come strumento capace di trasformare superfici e materiali. Dalle specchiature marmoree dipinte nella cappella di Artusio Pappacoda (c. 1420-1425), presso la basilica di San Giovanni Maggiore, ai sistemi di pitture aniconiche della cappella di Sergianni Caracciolo e del monumento funebre di Ladislao di Durazzo (c. 1428-1432), in San Giovanni a Carbonara, la pittura agisce per dissimulare la materia, amplificando l'effetto plastico e scenico dello spazio. Ne risulta un lessico decorativo che gioca costantemente sull'ambiguità tra vero e finto, tra superfici a rilievo e superfici piane, generando un'esperienza percettiva fondata sull'interazione sinestetica dei linguaggi.

The paper investigates the role of color in late Gothic noble family chapels in Naples, considering it as a means of transforming surfaces and materials. From the painted marble revetments of the Pappacoda Chapel (c. 1420-1425), adjacent to the Basilica of San Giovanni Maggiore, to the aniconic decorative systems of the Caracciolo del Sole Chapel and the Tomb of Ladislaus of Durazzo (c. 1428-1432) in San Giovanni a Carbonara, painting operates as a medium for concealing or integrating matter, thereby enhancing the plastic and scenographic impact of the space. What emerges is a decorative lexicon that persistently negotiates the boundary between the real and the illusory, between relief and surface, generating a perceptual experience rooted in the synesthetic interplay of artistic languages.

**Key words:** policromia, finti marmi, scultura policroma, finzione materica, tardogotico napoletano

Polychromy, fictive marbles, intermediality, synaesthetic perception; late Gothic Naples

Nei contesti monumentali, specie in quelli di età tardogotica, il colore si delinea come un connettivo intermediale tra pittura e scultura, capace di innescare una percezione panottica dello spazio e di sintetizzare l'unità del contesto in un continuo senza cesure date dal salto di *medium* tecnico, di tipologia o di scala delle diverse componenti.<sup>1</sup> Il ‘colore dei marmi’ richiamato nel titolo di questo contributo va inteso, allora, in una duplice accezione: è il colore della materia marmorea

dissimulata illusionisticamente con i soli mezzi del disegno e della pittura (specchiature, finte sculture, elementi di plastica architettonica), ma anche il colore di marmi e pietre – veri – completati con pitture. Su questa falsariga, si indagherà il tema nel complesso di quelle strategie tecniche e polimateriche capaci di attivare una virtuosa e suggestiva reciprocità cromatica, che è poi visiva e percettiva, tra pitture, sculture e architetture: reciprocità che si fa talora più interessante e programmatica all'interno di spazi culturali connotati da una forte regia di committenza. Pur crivellata dalle innumerevoli lacune prodotte da perdite cospicue di documenti e monumenti medioevali, Napoli tardogotica è per questi aspetti un osservatorio particolarmente appagante, con la sua rete di cappelle gentilizie fondate e decorate negli anni del regno dei fratelli Ladislao (1386-1414) e Giovanna di Durazzo (1414-1435), per cura dei vari Minutolo, Origlia, Penna, Pappacoda, Brancaccio, Caracciolo, Sanseverino che, da un capo all'altro del centro urbano, si rispondevano e corrispondevano, nei rispettivi *pantheon* familiari, a colpi di soluzioni sceniche e formali sempre più spettacolari: sola arma inoffensiva concessa in una battaglia, a tratti carnascialesca, della prosopografia dinastica (Vitale 2003, pp. 209-277). Nella peculiare varietà dei rispettivi linguaggi formali, gli apparati decorativi imbastiti in un luogo o nell'altro si iscrivevano comunque entro un alveo di consuetudini tipologiche condivise, trasmesse di mano in mano, raffinate di cantiere in cantiere: di ciò dà senso un celeberrimo passo del testamento del cardinale Rinaldo Brancaccio (27 marzo 1427), laddove egli istruisce i legatari riguardo alla fondazione e alla decorazione della propria cappella sepolcrale in Sant'Angelo a Nilo, chiedendo che fosse ‘*pulcherrime depingatur quod sit Cappella domini Artusii et Magistri Antonij de Pennis*’,<sup>2</sup> dipinta cioè a mo' delle cappelle di Artusio Pappacoda (presso la basilica di San Giovanni Maggiore) e di Antonio Penna (nella basilica di Santa Chiara). Gettando uno sguardo comparativo sulle sopravvivenze materiali disseminate nei luoghi cardine del centro urbano, si vede emergere tra le costanti tipologiche più significative la predilezione dei committenti per uno spazio monumentale espanso

<sup>1</sup> Grazie ad Anna Caramico, Andrea De Marchi e Orazio Lovino. Gli spunti metodologici più fecondi giungono da Shearman [1992] 1995, ma sul tema si vedano anche le riflessioni di De Marchi 2013: 437-440.

<sup>2</sup> La tomba del Brancaccio, com'è noto, fu scolpita da Donatello e Michelozzo a Pisa tra il 1425 e il 1428. Per la trascrizione del testamento del cardinale: Lightbown 1980, II: 297.

intorno alle memorie funebri dei fondatori e concepito come unità coesa di tecniche molteplici, fuse in un'integrazione cromatica sinestesica. La pittura non solo simula materiali e rilievi, ma si fa architettura e corpo plastico; viceversa, la scultura viene selettivamente policromata per integrarsi al linguaggio pittorico, contribuendo a un effetto di compenetrazione tra i generi. Lo si osserverà, in particolare, in due cappelle, stazioni esemplari nel sistema della topografia sacra dell'antica nobiltà partenopea: una è la Pappacoda, fondata nel 1415 per accogliere le spoglie del *dominus* Artusio (1433)<sup>3</sup> e dipinta entro il 1427 (fa fede proprio il testamento Brancaccio appena richiamato) (Bock 2001: 442 nota 7; De Mieri 2024: 25-38 con bibliografia); l'altra, un vero e proprio teatro funebre, è il mausoleo di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara che, eretto nel 1427 dallo stesso Sergianni e dotato dello '*ius funerandi e inferendi mortuos*', ne accolse le spoglie subito dopo la morte, avvenuta per mano di Giovanna II nel 1431 (Filangieri di Candida 1924: 43-44). Nondimeno, gli episodi decorativi della cappella Pappacoda e del mausoleo Caracciolo si collocano al culmine di una parabola che trova i suoi antecedenti significativi nei primi decenni del Quattrocento. Fra questi, si impone per importanza la cappella dei logoteti Antonio e Onofrio Penna, fedelissimi del re Ladislao, la stessa ricordata nel medesimo testamento del Brancaccio.<sup>4</sup> Già posta nella controfacciata della basilica di Santa Chiara, essa costituiva un paradigma del dialogo tra pittura e scultura, in cui i due linguaggi si alternavano con piena pariteticità. Le pitture della cappella (superstite la *Madonna col Bambino, con i fratelli Antonio e Onofrio Penna*) furono affidate ad Andrea de Aste (c. 1410-1414), artista itinerante di origine piemontese e formazione ligure, mentre gli elementi scultorei del monumento sepolcrale, già selettivamente dorati e colorati, si devono alla mano di Antonio Baboccio da Piperno, protagonista indiscusso dell'atto finale dell'era d'Angiò-Durazzo.<sup>5</sup> Negli anni in cui quest'ultimo si accingeva all'impresa del portale del Duomo di Napoli (1407), voluta dal cardinale Enrico Minutolo, una bottega latamente babocesca metteva mano al sepolcro dello stesso Minutolo, posto nell'absidiola della cappella familiare: un monumento scultoreo oggi in gran parte ridipinto (Bock 2001: 52-60), ma concepito già in origine come dispositivo policromo integrato in un ciclo pittorico di *Storie della Passione di Cristo*, eseguito

in quegli stessi anni da un maestro ignoto, assai sensibile alle formule iconografiche dei trecentisti senesi (Paone 2012). Andando ancora a ritroso, agli inizi del Quattrocento (c. 1403-1405) risale la decorazione della cappella del Crocifisso – più propriamente cappella della Vergine<sup>6</sup> – in Santa Maria dell'Incoronata, chiesa regale fondata da Giovanna I d'Angiò (tra il c. 1365 e il 1372). Qui operò un pittore anonimo, di probabile cultura padana, che fu incaricato di celebrare il santo onomastico del sovrano (Ladislao) con un ciclo pittorico da cui egli prende il nome convenzionale di Maestro delle Storie di san Ladislao.<sup>7</sup> La tumultuosa narrazione agiografica si srotola lungo le pareti della cappella secondo una logica di continuità visiva che, richiamando esperienze padane legate alla cultura di Guariento, Giusto de' Menabuoi e, soprattutto, Altichiero da Zevio, si traduce in sperimenti di soluzioni d'angolo particolarmente raffinate, in cui il confine tra architettura reale e dipinta viene superato da finzioni mimetiche, empiriche e di genio. Tale senso di continuità è drammaticamente sminuito dagli strappi effettuati nel 1966 sul maggior numero delle pitture napoletane, ora in parte appese ai muri come carta da parati e perciò sottratte a un esercizio di lettura coerente e unitaria; a pagare il pegno dell'intervento conservativo sono soprattutto le malconce specchiature marmoree che decoravano in antico la zoccolatura basamentale della cappella, strappate e mai più ricollocate *in situ*.<sup>8</sup> Tuttavia, da quel poco resistito al degrado dell'umidità si riesce a intuire il senso generale di un programma decorativo fondato sulla policromia illusionistica e sulla reciprocità di elementi plastici e pittorici. Nei quattro angoli della crociera, telamoncini

<sup>6</sup> La denominazione 'della Croce' o del 'Crocifisso' deriva da una croce lignea (forse dipinta, cfr. De Dominicis [1742] 2003: 180; Bologna 1969: 223-226), conservata nella cappella solo a partire dal 1613 (Vitolo 2008: 138, doc. 83), quindi sostituita nel 1720 con un crocifisso ligneo di Michelangelo Naccherino (De Dominicis [1742] 2003: 180 nota 16). Nel 1525 l'altare della cappella risulta ancora registrato come altare di Maria (Ritzerfeld 2017: 302 nota 71).

<sup>7</sup> Nella crociera della cappella è presente anche un breve ciclo di *Storie della Vergine*, nonché le figure di *San Martino e il povero* e *San Giorgio e il drago* (di cui si parlerà oltre nel testo), nelle due pareti brevi della controfacciata. Sul pittore, responsabile anche dello smembrato polittico per l'altare maggiore dell'Incoronata, integralmente descritto da Bernardo De Dominicis ([1742] 2003: 179-180) e del quale si conoscono oggi solo quattro scomparti (tre laterali, a Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte: *Sant'Anna metterza, San Pietro, San Paolo*; il centrale con *Cristo in pietà e dolenti*, in collezione privata): Bologna 1969, pp. 346-349; Navarro 1995; 1998; Caramico 2017: 47-49; Zappasodi 2019: 15-17. Si veda Vitolo 2011 per una lettura iconografica del ciclo della cappella del Crocifisso centrata (come già in Bologna 1969) sulla celebrazione di San Ladislao d'Ungheria; le ipotesi della studiosa vanno ora confrontate con con le interpretazioni di Ritzerfeld 2017 che, proponendo di identificare nel santo protagonista della narrazione Ludovico IX, nega la committenza del ciclo a Ladislao di Durazzo e la lega alla figura evergetica di Giovanna I d'Angiò. Da ciò consegue l'eccessiva anticipazione delle pitture al secondo Trecento, più precisamente entro il 1382, anno di morte della regina Giovanna I.

<sup>8</sup> Chierici 1930; Delli Paoli 2008: 279-281, 287 note 14-15. Una specchiatura frammentaria è documentata in una foto allegata alla scheda ICCD 3641673 (ex OA 371183); non mi è nota l'ubicazione attuale dello strappo che, al tempo della compilazione della scheda OA (1995), risultava nei depositi della basilica di Santa Chiara.

<sup>3</sup> La tomba di Artusio è andata perduta, ma la ricorda ancora Summonte 1675: 572-573, che ne trascrive l'epigrafe.

<sup>4</sup> Caracciolo [1506] 1733: 19-38. Il sepolcro marmoreo di Sergianni fu avviato nel 1428-1432 circa dal cosiddetto 'Maestro di Sergianni', quindi completato da Andrea Guardi nel 1442-1443 circa (Donati 2015: 83-89; 183-186 cat. 23).

<sup>5</sup> Per le parti babocesche, cfr. Bock 2001: 157-185, 423-427. Del monumento sepolcrale sopravvivono il ciborio con colonne decorate a motivi fogliacei già policromi, la cariatide acefala rappresentante uno dei due fratelli, il *gisant* della cassa sepolcrale. Su Andrea de Aste, fisionomia biografica finalmente assegnata all'anonimo 'Maestro dei Penna' coniato da Bologna (1969: 349-350; 1985), si vedano: De Marchi 1991; a seguire, Caramico 2017: 51-53; Zappasodi 2018: 9-10.





Figura 1. Maestro delle Storie di san Ladislao, motivi scultorei dipinti. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).



Figura 2. Maestro delle Storie di san Ladislao, motivi scultorei dipinti. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).

acrobatici, che non si peritano di mostrare i genitali nello sforzo di sostenere faticosamente le volte, sono dipinti in monocromo come finte sculture e, come sculture, già selettivamente dorati nei capelli con inserti metallici, ora perduti (Figure 1, 2): lo si comprende dalle profonde incisioni visibili lungo il contorno dei parrucconi, servite al pittore – com'era prassi – per applicare, e quindi ritagliare, la lamina di stagno sul muro. D'altro canto, le colonne angolari erano intonacate e dipinte nei fusti, solo colorate – di blu, rosso e oro – nei capitelli (Figura 3). Particolarmente elaborata – perché utilizzata come dispositivo di illusione scenotecnica – quella addossata alla porzione di muro con l'affresco del *San Giorgio che salva la principessa*, nell'angolo destro della controfacciata della cappella (Figura 4). La complessità d'ambientazione e la concitazione narrativa, proprie al soggetto iconografico, si sarebbero trovate soffocate dalla posizione assai sacrificata dell'affresco, se il pittore non avesse trovato il modo di annullare informalmente i condizionamenti architettonici dello spazio, dilatando il respiro della scena. Nella parte superiore del fusto della colonna si intuisce, in effetti, il disegno di un'archeggiatura modellata a rilievo e colorata: sembrerebbe il sottarco merlato di un'edicola o nicchia, ad ogni modo di una struttura che va a raccordarsi alle membrature del

peduccio dipinto nella parete contigua, sopra la testa della Principessa, completandone lo sviluppo architettonico. Sulla base di queste tracce si arriva allora a immaginare che la colonna, in origine del tutto dissimulata dalla finzione pittorica, ospitasse la raffigurazione di un recesso, dal quale la Principessa potesse sporgersi per sbirciare curiosa, ma a distanza sicura, il massacro del drago lì compiuto dal santo suo salvatore. Difficile comprendere una soluzione simile senza immaginare, a monte, gli episodi di fine arditezza scenotecnica tentati da Guariento a Bolzano, per esempio (c. 1360, chiesa dei Domenicani, cappella di San Nicolò), dove un'altra scena con *San Giorgio che uccide il drago* è spalmata su due pareti contigue e perpendicolari, per essere vista da più punti, o le soluzioni d'angolo esperite da Altichiero che, nel *Sogno di Carlo Magno* (c. 1378, Padova, basilica del Santo, cappella di San Giacomo), profitta della sporgenza cubica del muro per ambientarvi un piccolo torrione tridimensionale del palazzo reale (Franco 2007; De Marchi 2013; Franco 2013). Il degrado delle pitture dell'Incoronata non permette di valutare a pieno l'impatto che il Maestro delle Storie di San Ladislao ebbe sui pittori coevi, impatto che però ci fu, e fu a suo modo determinante, seppur declinato in esperienze tra loro diverse (Caramico 2017: 48-49; Zappasodi 2019: 7-10). Sospetto





Figura 3. Capitello operato policromo. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).

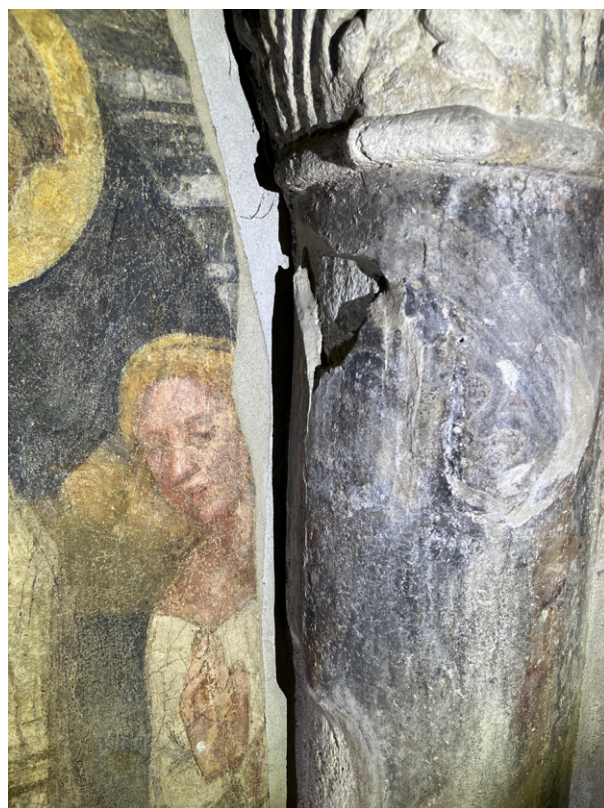


Figura 4. Maestro delle Storie di san Ladislao, San Giorgio e il drago, particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Incoronata, cappella della Vergine (o del Crocifisso).

– seppur solo per fiuto di una familiarità culturale – che parte di questo lascito arricchì, specialmente nello *specimen* ‘antiquario’ delle pitture di finti marmi e finte sculture, il bagaglio del pittore che fu responsabile della decorazione della cappella Pappacoda. Il luogo fu eretto a ridosso dell’antichissima basilica di San Giovanni Maggiore con orientamento opposto ad essa: la scelta fu determinata, più che dalla volontà di orientare canonicamente l’altare della nuova fondazione verso est e non ad ovest – come già nella basilica giovannea, occidentata come quelle costantiniane – dall’esigenza di esporre programmaticamente la facciata della nuova fondazione in direzione del centro cittadino, e non più in direzione del mare. Artusio, insomma, ambiva a essere guardato dai *nobiles* suoi pari.<sup>9</sup> La cappella è ben nota per il portale che Antonio Baboccio vi scolpì nel 1415, a imitazione di quel che aveva già fatto in Duomo, orchestrando un esuberante programma iconografico imperniato sulle figure dei tre arcangeli svettanti, in posa e divisa guerresche, sui pinnacoli e sul frontone

<sup>9</sup> La fondazione della cappella fu un potente atto di legittimazione familiare, nonché di definizione del ruolo di Artusio rispetto alla *comitas* regale: i Pappacoda, pur avendo servito gli Angiò sin dal XIII secolo, solo sotto Ladislao ottennero il titolo nobile. Erano, dunque, dei *parvenus*. Rientra tra le strategie di autorappresentazione anche l’impiego di *spolia* antichi fatto nel campanile della cappella, su cui cfr. Camodeca, Palmentieri 2012-2013.

del timpano.<sup>10</sup> La ‘policromia materica’ (Bock 2009: 124), qui perseguita dal poliedrico ‘*pictor et in omni lapide atque metallorum sculptor*’<sup>11</sup> attraverso la combinazione giudiziosa di differenti varietà di marmi, pietre calcaree, impasti di gesso e tufo, esplodeva, all’interno, nelle cromie squillanti di apparati pittorici che, sin dai tempi coevi alla loro realizzazione, le fonti ricordano e apprezzano per la qualità.<sup>12</sup> Scialbate alla fine del Settecento (1772) e riportate parzialmente a vista nel corso di alcuni sondaggi di restauro condotti negli anni quaranta del Novecento, le pitture sono rimaste curiosamente neglette dalla storiografia più recente

<sup>10</sup> Così le iscrizioni nel portale, che datano *ad annum* l’opera scultorea e ne esplicitano la committenza: ANNO DOMINO MILLENO CCCC DECIMOQUINTO (sotto la scultura della *Madonna col Bambino*, nella lunetta); HANC TIBI QUI RESERAS LUMEN DE LUMINE VERBUM / VI(R)GINIS I(N) GREMIU(M) CARO FATUM S(AN)C(T)E JOHANNES/ AEDEM CO(N)TRIBUIT MILES ARTHUSIUS ALMAM/ DE PAPPACUDIS PROPRIIS DE SUMPTIBUS ACTAM (nella tabella alla base della lunetta). Abbate 1989: 13; Bock 2001: 67-89, 442-446 cat. 7.

<sup>11</sup> Così si definisce lo stesso Baboccio, firmando il sepolcro di Ludovico Aldomorisco (1421), nella basilica napoletana di San Lorenzo Maggiore. La rivendicazione politecnica dello scultore e, in particolare, il rango di *pictor* che egli si attribuisce ha dato adito a ipotesi su di una sua possibile attività pittorica: cfr. Abbate 1989, che lo identificava con il Maestro delle Storie di san Ladislao; la sua ipotesi non ha però avuto seguito.

<sup>12</sup> Pietro Summonte (1524), in Nicolini 1922: 125; Summonte 1675: 572-573; Celano [1692] 2009: 13 (ma con giudizio negativo); Parrino [1700] 2007: 71; De Dominicis [1742] 2003: 36, 256-260.





Figura 5. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.



Figura 6. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.



Figura 7. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, intarsio in grisaglia. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.



che, seguendo un *refrain* degli eruditi sette e ottocenteschi, le ha date per perdute fino a pochi mesi fa, ovvero in coincidenza con la riapertura al pubblico della cappella, rimasta a lungo inaccessibile.<sup>13</sup> Lo stato estremamente lacunoso delle pitture non è sufficiente a dispensarci da un'analisi che, anzi, dovrà essere ancora più accanita e pietosa per restituire densità storica alle entusiaste memorie storiografiche e riallacciare i fili di queste ultime all'obiettivo realtà qualitativa di ciò che resta. Tralasciando i cicli narrativi, minuziosamente descritti da Bernardo De Dominicis (1683-1759) (De Dominicis [1742] 2003: 36, 256-260) e di cui restano miseri, ma squillanti indizi di un tardogotico riccioluto ed esuberante, erede delle esperienze di Lorenzo Salimbeni e prossimo ai modi di un pittore del suo seguito largamente attivo tra Napoli e l'alto casertano (il Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo),<sup>14</sup> interessa qui piuttosto il sistema di decorazioni aniconiche che insistono nel registro basamentale della parete absidale e rivestono gli sguanci della porta che collegava l'ambiente alla chiesa di San Giovanni (Figure 5-7). Ai lati dell'altare (Figure 5, 6) si pone una sequenza di specchiature marmoree perfettamente disegnata per incisioni e battiture di corda, di scansione cromatica equilibrata, come regola vitruviana voleva per gli ornamenti a *crustae* degli edifici.<sup>15</sup> Le lastre che fingono marmi colorati – tre su un lato, tre sull'altro dell'altare – sono incastonate in un'incorniciatura marmorea modanata, sottilmente lumeggiata con bianco di calce per esaltare l'illusione plastica del modellato scultoreo. Subito di fianco all'altare maggiore sono i due dischi dipinti come porfido (Figure 5, 6), che enfatizzano la sacralità della mensa simulando la materia 'superlativo simbolico' *par excellence* (Liverani 2016: 26); a seguire, da una parte e dall'altra, due lastre rettangolari: una rossa, una di colore scuro (forse un verde antico scurito).<sup>16</sup> Al di sopra del sistema descritto si pone una cornice monocroma, traforata contro un fondo morellone (Figura 7),<sup>17</sup> la cui matrice disegnativa (tre triangolini commessi ai lati di un modulo romboidale allungato)

parrebbe derivare piuttosto puntualmente dai repertori decorativi del neogiottismo padano, forse portati a Napoli dal misterioso Maestro di San Ladislao.<sup>18</sup> D'altra cultura è invece il 'fiore di foglie' che si schiude nell'incorniciatura, un bocciuolo carnoso che stilla dal lessico ornamentale salimbeniano e riconferma la mano calligrafica dell'autore, il marchigiano Maestro dell'oratorio di Santa Monica, cimentatosi in ornati di identico *ductus* nella cappella Origlia in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli (qui in grisaglia, come nella Pappacoda), e nella cappella di San Biagio a Piedimonte Matese, nell'alto casertano (c. 1430) (Caramico, Zappasodi 2019). Il sistema di *partimenti* marmorei si completa con la finzione pittorica di due colonne tortili, avvitate lungo i costoloni della campata voltata: lungi dall'essere un mero completamento decorativo o, come spesso nei cicli tardo-medioevali, un dispositivo di spartizione integrato nell'organizzazione iconografica degli affreschi, esse modellano attivamente la nervatura architettonica, ne sottolineano paradossalmente la presenza e la tridimensionalità con la sola finzione pittorica. Si osservi, infatti, come le spire delle colonne dipinte non riempiano per intero la superficie del costolone sottostante, ma risaltino contro un fondo monocromo che, emergendo in corrispondenza delle strozzature delle volute, dà corpo alla potente invenzione plastica di un torciglione che si staglia nel vuoto (Figura 9). Una medesima *ratio* è sottesa alle colonne tortili della cappella di Sergianni, anch'esse dipinte sui costoloni dell'invaso architettonico contro un fondo cromatico che era azzurro come il cielo (Figura 10). A margine, mi chiedo se a monte di questa rilettura monumentale della colonna salomonica, di remota origine assiate, vada posto l'*exemplum* datone nella perduta decorazione pittorica tardogotica della facciata della chiesa abbaziale di Montecassino, parzialmente nota da un disegno dell'abate Giuseppe Quandt (1833-1897), nella quale 'traspariva un forte senso dell'organizzazione dello spazio pittorico tramite una solida impalcatura di architettura dipinta, fitta di recuperi di gusto cosmatesco, con largo uso di colonnine tortili incrostate in rosso e verde'.<sup>19</sup> Nella cappella Pappacoda, alle colonne dipinte rispondono poi elementi scultorei reali, di mano babocesca, anticamente colorati e dorati, come dimostrano le tracce di policromia ancora visibili nei peducci della porta d'ingresso al campanile (Figura 8). Il dialogo tra le une e gli altri attiva un'osmosi mimetica paradossale: la pittura simula la scultura, la scultura assume caratteri

<sup>13</sup> Cfr. De Mieri 2024. Sulla cappella è in preparazione uno studio della sottoscritta e di Orazio Lovino.

<sup>14</sup> Cfr. Caramico, Zappasodi 2019 e, prima ancora, il pionieristico inquadramento proposto da De Marchi 1999.

<sup>15</sup> Su Vitruvio poggia L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VI, 10: 'ponendis tabulis laus erit: si ex earum expaginatione ac serie aspectus concinnitas referent. Macule enim maculis et colores coloribus et talia talibus coaptanda sunt: ut alter alteri mutuo prestet gratiam'.

<sup>16</sup> La prosopopea antiquaria insita in questa finzione è contaminata da un inserto tecnicamente e tipologicamente incongruo, da ritrovare nella fettuccina tortile che profila i riquadri marmorizzati. Il motivo non pertiene alla lavorazione dei marmi, ma a quella del legno: si tratta infatti di una variante del toppo (o intarsio alla certosina), piuttosto diffuso in pittura - a queste date, come elemento decorativo dei troni delle Madonne (lo si veda, a mo' di esempio, nella *Madonna col Bambino e santi* di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, nel Museo diocesano fulgineo: centrale dello smembrato politico Trinci per la chiesa di San Salvatore, 1431-1432).

<sup>17</sup> Difficile dire se il morellone oggi visibile fosse l'originale colore del fondo, o se una *couche* preparatoria per la successiva applicazione dell'azzurrite a secco, come nei fregi fogliacei monocromi di Gentile da Fabriano nella basilica di San Giovanni in Laterano a Roma, tra i

pochi frammenti superstiti del ciclo delle *Storie di san Giovanni Battista*: De Marchi 2020: 381.

<sup>18</sup> Per confronto, si vedano i sistemi incornicianti della sala di re Luigi I d'Ungheria, nel Castello Carrarese di Padova e quelli pertinenti alla *Madonna col Bambino e i santi Faustino e Giorgio* di Boninsegna da Clocego, nella cappella Salerni in Sant'Anastasia a Verona. Simili tipologie di ornati ebbero una discreta diffusione anche in ambito bolzanino.

<sup>19</sup> Il disegno è pubblicato in Romano 1992: 380 fig. 1, cui si rimanda anche per la citazione riferita nel testo (Romano 1992: 379).



Figura 8. Antonio Baboccio, capitello policromo. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.



Figura 9. Maestro dell'oratorio di Santa Monica a Fermo, colonna tortile dipinta. Napoli, basilica di San Giovanni Maggiore, cappella di Artusio Pappacoda.

pittorici, in un continuo gioco di rispecchiamenti intermediali che raggiungerà la sua acme nella cappella di Sergianni Caracciolo. Ben oltre il valore ornamentale, è probabile che le specchiature marmoree della Pappacoda avessero una specifica utilità funzionale che le integrava pienamente nelle abitudini fruibili del contesto liturgico. Le pitture, infatti, attaccano a una quota piuttosto alta (60cm circa) rispetto a quella pavimentale, cosa che può essere giustificata ipotizzando l'esistenza in antico di un sistema di bancali o sedili lignei di cui le specchiature avrebbero potuto fungere da spalliere. A Napoli i sedili/*sediali* erano un oggetto d'arredo che – di norma connesso simbolicamente alla celebrazione stanziale della memoria del fondatore – nelle cappelle gentilizie ebbe un'importante connotazione semantica, divenendo strumentale alle strategie di autorappresentazione dinastica e familiare dei membri dei seggi nobiliari: e infatti, alla fine del Quattrocento, il *sediale* venne a diffondersi come elemento strettamente connesso alle tombe, tanto da essere integrato nella tipologia e nella struttura stessa del monumento funebre (Michalsky 2004). Lo prevedevano, del resto, anche i sepolcri marmorei cinquecenteschi di Angelo (†1537) e

Sigismondo Pappacoda (†1536) che, ora montati contro le pareti laterali della cappella, si trovavano in origine addossati alla parete absidale, ai lati dell'altare maggiore:<sup>20</sup> in questa posizione essi nascondevano le specchiature dipinte più antiche che, così protette, si sono meglio conservate. Come mi fa notare Orazio Lovino, nei due sepolcri i *sediali* marmorei si pongono a un'altezza di 53cm che è molto prossima a quella ipotizzata per le precedenti sedute quattrocentesche, di cui si può allora supporre che i primi avessero ereditato la funzione. Potrebbe valere un analogo discorso funzionale per le specchiature dipinte in continuità nel basamento delle pareti della cappella Caracciolo del Sole (Figura 11): l'attacco alto delle pitture sarebbe infatti meglio giustificabile, se pensato in rapporto a un sistema di sedili. Del resto, la cappella aveva anche funzione di coro per gli agostiniani di San Giovanni a Carbonara, che pertanto necessitavano di sedute per adempiere i loro uffici liturgici e per celebrare

<sup>20</sup> Tale posizione è documentata ancora nelle schede OA nn. 6 e 7, risalenti al 1933 (Napoli, Castel Sant'Elmo, Mario d'Irpi). Ringrazio Orazio Lovino per la segnalazione. Sui sepolcri cinquecenteschi, dibattuti tra Girolamo Santacroce e il suo ambito, cfr. Abbate 1992: 173, 178-180; Naldi 1997: 187, cat. A.17.



Figura 10. Leonardo da Besozzo, colonna tortile dipinta. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo del Sole.

quotidianamente il committente.<sup>21</sup> Ma, al di là di ciò, serve sottolineare in termini più generali l'esemplarità della cappella Pappacoda rispetto alle scelte decorative intraprese nella cappella Caracciolo che nella propria struttura architettonica a pianta centrale sviluppa in chiave tridimensionale e panoramica la lezione del prototipo. Cambiano i colori, i moduli, le varietà dei finti marmi, ma sussistono i medesimi principi compositivi del precedente: l'equilibrio della scansione delle *crustae*, la loro sorvegliata alternanza cromatica, l'impiego di colonne tortili dipinte come ossatura dell'intero sistema pittorico e scenotecnico. Nella cappella Caracciolo i cicli narrativi principali – le *Storie della Tebaide* e le *Storie della Vergine* – furono realizzati in due tempi (dal c. 1428; interrotti per la morte di Sergianni, 1432, poi della regina, 1435; ripresi nel c. 1438) e da due maestri distinti, il lombardo Leonardo da Besozzo e il francese, naturalizzato campano, Perrinetto da Benevento, che così si spartirono il cantiere: a

Leonardo spettò l'emiciclo meridionale della cappella e, credo, anche la dipintura delle colonne tortili, intarsiate da frange vegetali policrome (qualcuna inframezzata da un bel sigillo rilevato e dorato, con lo stemma dei Caracciolo del Sole) e tessellati a finto mosaico di quadretti di stagno verde; a Perrinetto spettò invece l'emiciclo settentrionale.<sup>22</sup> Tra una parte e l'altra, spicca il grado qualitativo più alto delle specchiature di Leonardo che declinò il tema ricorrendo a fini *divertissements* antiquari, come i telamoncini reggiscudo che ritmano in alto la sequenza delle specchiature, curvi e rigonfi sotto il peso delle incorniciature modanate delle *Storie eremitiche*. In una delle lastre in verde antico dell'emiciclo meridionale affiora, poi, lo schizzo d'un profilo virile affiancato dalla *silhouette* di un volatile, forse un airone (Figura 12),<sup>23</sup> una combinazione iconografica che curiosamente ricorre anche in un finto marmo di Benozzo Gozzoli, nella cappella maggiore di Sant'Agostino a San Gimignano (1464-1465). Si tratta, in entrambi i casi, di una trasposizione, in pittura assai rara,<sup>24</sup> di un luogo ecfrastico antico e durevole, che voleva le screziature del marmo (e così di alcune altre pietre) naturalmente dotate della proprietà di assumere forme familiari all'occhio umano. Dopo Paolo Silenziario (c. 520 DC-580 DC), che descriveva 'vortici...cerchi senza fine...unghie umane' visti nelle bellissime *crustae* marmoree della Santa Sofia giustiniana, a Costantinopoli, il tema ebbe

<sup>22</sup> Delle Foglie 2011: 35-36. Per un inquadramento della cronologia delle pitture della cappella, che Delle Foglie pone in anni troppo tardi, e cioè sul finire degli anni quaranta, cfr. Caramico 2017: 59-60, con bibliografia ulteriore (in particolare, Toscana 2004).

<sup>23</sup> Ho tuttavia il sospetto che, se di airone si tratta, nella figura del volatile riposino rimandi iconologici piuttosto colti, che hanno a che fare con un dissimulato encomio della *solitudo* monastica, tema tutt'altro che impertinente nel contesto di un coro eremitano. L'uccello è magnificato nei bestiari per essere figura di Cristo, ma anche per l'umana cordialità, per il suo sapersi nutrire di soli cibi parchi e sani, di carni vive e pesci d'acqua, ma soprattutto per la sua capacità di levarsi alto dalla terra quando presente le tempeste. Su questa falsariga, ci aiuta una chiave esegetica letteraria fornita da Francesco Petrarca. È noto l'airone che l'autore (ma sui problemi attributivi rimando a Perucchi 2014: 73 nota 190) disegnò nel proprio manoscritto della *Naturalis Historia* di Plinio, f. 143v (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 6802), a margine di XVII, 22, 190; la figura dell'uccello è completata da una postilla, *transalpina solitudo mea iocundissima*, riferimento al ritiro petrarchesco presso la Sorgue di Valchiusa che, in più occorrenze, appare essere la risposta laica di Francesco all'invidiatissima *solitudo* monastica del fratello Gherardo, fattosi certosino. Come dimostrato da Perucchi in un dottissimo esercizio esegetico (Perucchi 2014: 71-83), l'airone petrarchesco, sorta di autoritratto metaforico del letterato, si posa su *topoi* ricorrenti nell'*Apologia* di Bernardo di Chiaravalle e allusivi alla severità della vita monastica. Non sarebbe fuori luogo ricercare, nel presunto airone della cappella Caracciolo, la finezza semantica che traspare da questa serie di rimandi: basti pensare alla levatura della popolazione monastica di San Giovanni, dove verso il 1421 giunse il coltissimo e rigoroso frate piemontese Cristiano Franco Da Villafranca (Delle Foglie 2011: 10-15), definito *rector observantiarum* nel 1425 e divenuto priore del convento nel 1431. Lo stesso è, peraltro, *concepteur* indiziato per il programma iconografico delle *Storie eremitiche* (Delle Foglie 2015).

<sup>24</sup> Ricordo, come esempio ulteriore, il volto barbuto che compare in una delle specchiature marmoree dipinte da Jacopo del Casentino nella sacrestia-capitolo della basilica di Santa Croce a Firenze (Zappasodi 2011: 52 fig. 11).

<sup>21</sup> '[i frati] promisero celebrare una speciale messa quotidianamente in detta cappella per la salute di esso fondatore e suoi predecessori e successori, ed un solenne anniversario nel giorno della morte di detto fondatore (...)', Archivio di Stato di Napoli, *Corporazioni religiose sopresse*, vol. 6079, cc. 24-27, cit. in Tufano 2015: 2.





Figura 11. Cappella Caracciolo del Sole (con pitture di Leonardo da Besozzo e Perrinetto da Benevento). Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



Figura 12. Leonardo da Besozzo, lastre dipinte come finti marmi. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, cappella Caracciolo del Sole.

sviluppo nella trattatistica umanistica e rinascimentale come *topos* di matrice pliniana della *natura pictrix*.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Cfr. Leon Battista Alberti, *Della pittura*, II, 28: '(...) anzi la natura medesima pare si diletta di dipingere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri e più facce di re barbute e crinite (...) la natura meravigliosa artefice delle cose'; Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, II, 63: '(...) se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti. Se arai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini de diversi paesi (...) ancora vi potrai vedere diverse battaglie (...) arie di volti

Apparecchiamenti aniconici di finti marmi non rivestono solo l'interno della cappella Caracciolo; anche altrove Leonardo da Besozzo ne sonda le possibilità illusive con intelligenza intermediale finissima, e ancora tutta affidata al colore. Parlo, cioè, della tomba di Ladislao di Durazzo, magnifica *frons scaenae* del

e abiti et infinite cose (...). Per un regesto più esaustivo di fonti, rimando a: Baltrušaitis 1989: 60-105; Berra 1999.



Figura 13. Leonardo da Besozzo, lastra dipinta come finto marmo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo.

retrostante mausoleo di Sergianni.<sup>26</sup> La continuità prevista tra le due memorie è programmatica, tanto più drammatica perché nelle prime intenzioni del siniscalco avrebbe dovuto ribadire visivamente la sua appartenenza alla casa regnante che, se non familiare, era almeno di rango e amicizia: un nesso semantico e simbolico, quello tra i due monumenti, che cambiò tragicamente di segno quando Sergianni fu tradito e fatto assassinare dalla stessa regina Giovanna II. Nella tomba durazzesca la pittura si insinua dove può, come già nel sepolcro trecentesco di Roberto d'Angiò in Santa Chiara.<sup>27</sup> Nelle due edicole poste agli estremi del primo piano alto del monumento Leonardo dipinse un *San Giovanni Battista* e un *Sant'Agostino*,<sup>28</sup> al medesimo pittore

si deve, poi, anche la policromia blasonata della camera funebre dei fratelli, dipinta di blu e costellata di gigli angioini. Stride, rispetto a tal parata, l'elemento d'ornato che contorna le partizioni architettoniche interne della camera: la *néula*, motivo a meandro tipico del repertorio tardogotico lombardo che, dirazzando dalla grammatica araldica dei regnanti partenopei, svela la genealogia culturale della mano che l'aveva eseguita (Figura 14). È curioso che, ad ora, siano rimaste del tutto neglette le lastre dipinte a imitazione di marmi mazzati – ma una col blasone durazzesco – che decorano il piano basamentale della tomba (Figura 13) e che solo in parti assai circoscritte sono state ridipinte, forse nel Cinque e nell'Ottocento. E c'è da chiedersi, in effetti, se questa rimozione storiografica sia l'ennesima prova di una malcelata diffidenza verso il colore delle sculture, che avrà portato i più a dubitare della bontà dei partimenti i quali, integrandosi pienamente dell'economia iconografica del monumento, sono invece antichi, quattrocenteschi: di ciò fa fede un'incisione dell'edizione Bulifon della *Guida de' forestieri...* di Pompeo Sarnelli (1685), che li riproduce in modo piuttosto accurato (Sarnelli [1685] 1692: 132, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sarnelli1692/0211/image,info,thumbs>).

Il paradosso mimetico tocca l'apice: finti marmi intarsiati tra i marmi veri; finti marmi che dissimulano i veri, giusto di fianco, fingendone pittoricamente, senza soluzione di continuità, le partizioni plastiche e le modanature. Finti marmi che provano a farsi percepire più veri dei veri: uno sguardo distratto, e non si sa più discriminare tra pittura e scultura. Vorrei allora concludere ragionando su di un dettaglio emblematico che, oltre a far riflettere sulla prassi tecnica e sulla sequenza del lavoro con cui pitture murali erano integrate in apparati scultorei, apre interessanti prospettive esegetiche sull'intenzionalità mimetica di siffatti sistemi decorativi. La questione riguarda i fregi fogliati posti, in continuità con i capitelli scolpiti, negli angoli del piano basamentale della tomba durazzesca: si prende a esempio quello nell'angolo destro, in prossimità della cariatide con la *Prudenza* (Figura 15). Nel movimento ritmato, nella partitura delle creste, negli arricciamenti cadenzati e prevedibili, le foglie dipinte replicano con esattezza quelle del capitello marmoreo, evidentemente già pronto e già sotto l'occhio del pittore, ma non ancora montato *in situ*, giacché il suo posizionamento avrebbe poi comportato lo scasso del fregio lungo il margine laterale della pittura. Dunque, prima la realizzazione delle pitture murali, poi il montaggio delle sculture contestuali: un modo canonico di operare che, pur imperniato comunque sull'assoluta reciprocità progettuale delle diverse parti, era stato seguito anche nella cappella

<sup>26</sup> Sul monumento funebre di Ladislao, scolpito tra il 1428-1432 da una compagine di scultori tra i quali si fece progressivamente spazio Andrea Guardi, cfr. Donati 2015: 37-50, 180-182 cat. 22 (con bibliografia).

<sup>27</sup> Lo notano anche Filangieri di Candida (1924: 4) e più di recente Delle Foglie (2011: 21).

<sup>28</sup> È verosimile che Leonardo da Besozzo avesse lavorato al monumento durazzesco sin dalla prima fase della messa in opera del sepolcro (1427-1428 circa). L'attribuzione al milanese dei Santi della tomba è provata, oltre che da evidenze stilistiche, dall'antica esistenza della firma del pittore, sotto il *San Ludovico di Tolosa* (LEONARDUS DE

BISSUCIO DE MEDIOLANO ORNAVIT), come ricorda Toscano 2011: XXIII nota 2.





Figura 14. Leonardo da Besozzo (?), policromia a motivi araldici angioini. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo.



Figura 15. Particolare di un fregio fogliato dipinto a grisaglia e di un capitello policromo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, tomba di Ladislao di Durazzo.

dei Confessori (Firenze, basilica di Santa Croce) per il montaggio del sepolcro maschile Bardi, già pronto dal c. 1335 ma assemblato solo dopo l'intervento pittorico di Maso di Banco (c. 1338-1341), fatto che determinò la rottura degli affreschi masiani della tomba.<sup>29</sup> Ancora una nota sul medesimo dettaglio napoletano: il capitello

marmoreo è dorato e dipinto, la cornice fogliacea di fianco no. La discrasia merita una spiegazione, tanto più perché sembra venir meno ai principi di mimesi multimediale assunti a chiave di lettura dei casi fin qui passati in rassegna. Escludendo che la policromia dei marmi sia non originale, si può pensare ad esempio

<sup>29</sup> Per la cronologia masiana indicata nel testo (che è questione storiografica assai sensibile), cfr.: De Marchi 2011: 62; Giura 2011: 110

nota 109. *Contra*: Bartolini 1995 (1335-1336); Acidini Luchinat, Neri Lusanna 1998 (1336-1338); Bartolini 2000.



che, quando Leonardo da Besozzo dipingeva le sue *grisailles*, il capitello fosse stato scolpito ma non ancora colorato. O, più sottilmente, che all'apice del paradosso mimetico Leonardo, ricorrendo programmaticamente al *color lapidum*, intendesse rivendicare sfrontatamente alla finzione materica della pittura la capacità di far bianchi marmi operati più riconoscibili, e veri, delle vere sculture.

## Bibliografia

- Abbate, F. 1989. Percorso di Antonio Baboccio da Piperno, in *Il monumento della Regina Margherita di Durazzo: la sua storia e il restauro*: 9-19. Salerno: Laveglia.
- Abbate, F. 1992. *La scultura napoletana del Cinquecento*. Roma: Donzelli.
- Acidini Luchinat, C., Neri Lusanna, E. 1998. *Maso di Banco: la cappella di San Silvestro*. Milano: Electa.
- Baltrušaitis, J. 1989. *Aberrations. An Essay on the Legend of Forms*. Cambridge (Mass.)-London: The Mit Press.
- Bartalini, R. 1995. Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna. *Prospettiva* 77: 16-35.
- Bartalini, R. 2000. 'Et in carne mea videbo Deum meum': Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi; a proposito di un libro recente. *Prospettiva* 98-99: 58-103.
- Berra, G. 1999. Immagini casuali, figure nascoste e natura antropomorfa nell'immaginario artistico rinascimentale. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 43: 358-419.
- Bock, N. 2001. *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-1 ca. 423)*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Bock, N. 2009. Stile e colore. Policromia nella scultura napoletana del Trecento e del Quattrocento, in P.A. Andreuccetti e I. Lazzareschi Crivelli (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica; pietra e colore; conoscenza, conservazione e restauro della policromia* (atti delle giornate di studio di Lucca, 2007): 119-138. Lucca: Istituto storico lucchese.
- Bologna, F. 1969. *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*. Roma: Bozzi.
- Bologna, F. 1985. Ancora sui marchigiani a Napoli agli inizi del XV secolo e due opere inedite del Maestro dei Penna. *Paragone Arte* 36, nn. 419-423: 82-91.
- Camodeca, G., Palmentieri, A. 2012-2013. Aspetti del reimpiego di marmi antichi a Napoli. Le sculture e le epigrafi del campanile della Cappella Pappacoda. *Annali di archeologia e storia antica* 19-20: 243-270.
- Caracciolo, T. [1506] 1733. *Tristani Caraccioli Patricii Neapolitani Opuscula Historica*. Milano (Rerum Italicarum Scriptores, XXII, 1)
- Caramico, V. 2017. La pittura a Napoli e in Campania al tempo di Ladislao e Giovanna di Durazzo, in E. Zappasodi (a cura di), *Il Maestro di Nola: un vertice impareggiabile del tardogotico a Napoli e in Campania*: 47-63. Firenze: Mandragora.
- Caramico, V. 2019. La Madonna del Cucito: un affresco nel contesto del presbiterio di Santa Chiara a Napoli. *Predella* 43-44: 111-128, tavv. XLIX-LXII.
- Caramico, V., Zappasodi, E. 2019. Tra Fermo e Napoli. "Exit" Giacomo di Nicola?, in A. Bacchi et al. (a cura di), *Federico Zeri: lavori in corso*: 163-203. Bologna: Fondazione F. Zeri.
- Celano C., [1692] 2009. *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli. Giornata quarta*, edizione a cura di P. Feliciano. Napoli: Università degli Studi di Napoli 'Federico II'.
- Chierici, G. 1930. Il restauro della chiesa dell'Incoronata a Napoli. *Bollettino d'arte* 9: pp. 410-423.
- De Dominici, B. [1742] 2003. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, I, edizione a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza. Napoli: Paparo.
- De Marchi, A. 1991. Andrea de Aste e la pittura tra Genova e Napoli all'inizio del Quattrocento. *Bollettino d'arte* 76: 113-130.
- De Marchi, A. 1999. Gli affreschi dell'oratorio di San Giovanni presso Sant'Agostino a Fermo. Un episodio cruciale della pittura tardogotica marchigiana, in G. Liberati (a cura di), *Il Gotico internazionale a Fermo e nel Fermano* (catalogo della mostra di Fermo, 1999): 48-69. Livorno: Sillabe.
- De Marchi, A. 2011. Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce, in A. De Marchi, G. Piraz, *Santa Croce: oltre le apparenze*: 33-71. Pistoia: Gli Ori.
- De Marchi, A. 2013. La percezione panottica delle *camerae pictae* profane di età gotica in Italia superiore, in S. Romano, D. Zaru, *Arte di corte in Italia del Nord* (atti del convegno di Losanna, 2012): 437-464. Roma: Viella.
- De Marchi, A. 2020. Reconsidering the Traces of Gentile da Fabriano and Pisanello in the Lateran Basilica, in L. Bosman, I. Haynes e P. Liverani (a cura di), *The Basilica of Saint John Lateran to 1600*: 379-399. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Mieri, S. 2024. 'La cappella (...) è tutta depinta per mano delli descendent delli discepoli di ioceto': quel che resta degli affreschi di San Giovanni dei Pappacoda. *Napoli nobilissima* 10: 24-43.
- Delle Foglie, A. 2011. *La cappella Caraccio del Sole in San Giovanni a Carbonara*. Milano: Jaca Book.
- Delle Foglie, A. 2015. *Exempla di vita eremitica nel ciclo di affreschi della Cappella Caracciolo del Sole*, in E. Menestò (a cura di), *Eremitismo e habitat rupestre* (atti del convegno, Savelletri di Fasano 2013): 231-247. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Delli Paoli, A. 2008. Gli affreschi della Cappella del Crocifisso in Santa Maria Incoronata a Napoli nella tradizione storiografica, in F.P. Pistilli, F. Manzari,

- G. Curzi (a cura di) *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo* (atti del convegno di Guardiagrele e Chieti, 2006): 277-288. Pescara: Edizioni ZiP.
- Donati, G. 2015. *Andrea Guardi: uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*. Pisa: Pisa University Press.
- Filangieri di Candida, A. 1924. *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara, opera postuma a cura di R. Filangieri di Candida*. Napoli: L. Lubrano e C.
- Franco, T. 2007. Guariento: ricerche tra spazio reale e spazio dipinto, in G. Valenzano e F. Toniolo (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*: 335-367. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Franco, T. 2013. Dentro e fuori la corte: note sulla pittura a Padova e sulla committenza della famiglia Dotti nel Trecento, in S. Romano, D. Zaru, *Arte di corte in Italia del Nord* (atti del convegno di Losanna, 2012): 123-146. Roma: Viella.
- Giura, G. 2011. Il Crocifisso di Donatello e la cappella del Beato Gherardo da Villamagna in Santa Croce: indagini per una ricostruzione, in A. De Marchi, G. Piraz, *Santa Croce: oltre le apparenze*: 73-111. Pistoia: Gli Ori.
- Lightbown, R. 1980. *Donatello & Michelozzo. An Artistic Partnership and its Patrons in the Early Renaissance*, 2 vols. London: Miller.
- Liverani, P. 2016. Il significato del colore nei marmi in età tardoantica, in A.P. Andreuccetti e D. Bindani (a cura di), *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica. Tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea* (atti delle giornate di studio di Lucca, 2013): 23-40. Lucca: Istituto Storico Lucchese.
- Michalsky, T. 2004. La memoria messa in scena: sulla funzione e il significato dei sedili nei monumenti sepolcrali napoletani attorno al 1500, in S. Romano (a cura di), *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico: gli ordini mendicanti a Napoli* (atti della giornata di studi di Losanna, 2001): 172-191. Napoli: Electa.
- Naldi, R. 1997. *Girolamo Santacroce*. Napoli: Electa.
- Navarro, F. 1995. Le storie di Ladislao il Santo nell'Incoronata di Napoli, in F. Abbate e F. Sricchia Santoro (a cura di), *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*: 51-59. Catanzaro: Meridiana Libri.
- Navarro, F. 1998. Il Maestro di San Ladislao. Un pittore marchigiano alla corte durazzesca di Napoli. *Dialoghi di Storia dell'Arte* 7: 4-15.
- Nicolini, F. 1922. Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento. *Napoli Nobilissima* 3: 121-146.
- Paone, S. 2012. La cappella gentilizia dei Minutolo nel Duomo di Napoli al tempo del cardinale Enrico (1389-1412): persistenze trecentesche nelle Storie della Passione, in R. Alcoy (a cura di), *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*: 155-174. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Parrino, D.A. [1700] 2007. Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi e alla mente de' curiosi. Parte prima, edizione a cura di P. Santucci e F. Loffredo. Napoli: Fedoa-Memofonte.
- Perucchi, G. 2014. Introduzione, in G. Perucchi, *Petrarca e le arti figurative. De remediis utriusque Fortunae*, I 37-42: 23-83. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Ritzerfeld, U. 2017. Johanna I. und die Incoronata in Neapel: weiblicher Herrschaftsanspruch in der Kirche der "regina dolorosa". *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz* 59: 282-323.
- Romano, S. 1992. *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*. Roma: Argos.
- P. Sarnelli [1685] 1692. *Guida de' Forestieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notevoli della Regal Città di Napoli, e del suo amenissimo distretto*. Napoli: Antonio Bulifon.
- Shearman, J.K.G. 1995. *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano: 'only connect...'*. Milano: Jaca Book.
- Summonte, G.A. 1675. *Dell'Historia della città e Regno di Napoli*, II. Napoli.
- Toscano, G. 2004. Aggiunte a Leonardo da Besozzo. *Arte medievale* 2: 125-137.
- Toscano, G. 2011. Aubin-Louis Millin, Filippo Marsigli e la riscoperta di Leonardo da Besozzo, in *Delle Foglie* 2011: XVII-XXIV.
- Tufano, L. 2015. Linguaggi politici e rappresentazioni del potere nella nobiltà regnicola tra Trecento e Quattrocento: il mausoleo di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara e i caratteri trionfalistici del sepolcro nobiliare. *Mélanges de l'École française de Rome* 127/1: 221-246.
- Vitale, G. 2003. *Élite burocratica e famiglia: dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*. Napoli: Liguori.
- Vitolo, P. 2008. *La chiesa della regina: l'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Odersio*. Roma: Viella.
- Vitolo, P. 2011. Miles Christi: san Ladislao d'Ungheria tra mito cavalleresco e culto dinastico. Il ciclo pittorico all'Incoronata di Napoli, in G. Abbamonte et al. (a cura di), *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*: 42-56. Roma: Viella.
- Zappasodi, E. 2011. La più antica decorazione della sagrestia-capitolo di Santa Croce. *Ricerche di storia dell'arte* 102: 49-64.
- Zappasodi, E. 2018. Per Napoli tardogotica: il Maestro di Nola e il suo ambiente. *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna* 2017-2018: 6-29.

# Oro e azzurro: interrogativi sulle policromie monumentali fra Due e Quattrocento

Andrea De Marchi

Università degli Studi di Firenze

## Abstract

Nel Duecento si sviluppò il concetto di policromia selettiva, in parallelo con gli avori francesi, punteggiati di oro e azzurro. In Nicola Pisano il marmo era valorizzato da dorature e vetri dorati graffiti. Alcuni marmi trecenteschi a Pisa mostrano le difficoltà esegetiche per cui le impronte delle dorature originali si leggono in negativo. Il perdurante prestigio dei modelli eburnei, da Nino Pisano a Francesco di Valdambrino, comportò la deroga dal canone del manto azzurro della Vergine, in favore di quello bianco, e l'azzurro nella fodera. Le terrecotte ghibertiane e donatelliane erano completate da colore e metalli lucenti, in un'idea di illusione globale, diffusa da Sluter a Pisanello. Donatello coltivò predilezioni polimateriche, mentre la generazione seguente, di Desiderio e dei Rossellino, valorizzò la luminosità del marmo *par soi même*. Lo spicco dell'azzurro e dell'oro contro il candore del marmo o dello stucco, riproposto da Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, persistette in ambiti di corte, nella Rimini dei Malatesta e nell'Urbino dei Montefeltro.

In the 13th century, the concept of selective polychromy developed, in parallel with French ivories, dotted with gold and blue. In Nicola Pisano's work, marble was enhanced by gilding and graffito-painted gold glass. Some fourteenth-century marbles in Pisa show the exegetical difficulties whereby the imprints of the original gilding can be read in negative. The enduring prestige of ivory models, from Nino Pisano to Francesco di Valdambrino, led to a deviation from the norm of the Virgin's blue mantle in favour of a white one, with blue in the inner lining. Ghiberti and Donatello's terracottas were complemented by colour and shiny metals, in an idea of global illusion, spread by Sluter to Pisanello. Donatello cultivated a preference for multiple materials, while the following generation, that of Desiderio and Rossellino, emphasised the luminosity of marble *par soi même*. The contrast of blue and gold against the whiteness of marble or stucco, revived by Donatello in the Old Sacristy of San Lorenzo, persisted in courtly circles, in the Rimini of the Malatesta and in the Urbino of the Montefeltro.

**Key words:** dorature, azzurro, scultura policroma, avorio, marmo

gilding, blue, polychrome sculpture, ivory, marble

La policromia estensiva delle sculture medioevali è ormai dato ampiamente acquisito e accertato, anche grazie a numerosi restauri e scoperte degli ultimi decenni. Fra XII e XIII secolo al nuovo sguardo sulla

natura si accompagna la concezione di arredi scultorei sempre più emancipati dalla mera funzione di ornato architettonico e qualificati nelle loro potenzialità illusionistiche di veri e propri *tableaux vivants* grazie a vesti policrome sempre più variegata e complesse, con copiose finiture in rilievi e metalli lucenti, in uno scenario europeo che spazia dal *portico de Gloria* di Santiago de Compostella al Duomo di Naumburg. Restauri come quelli condotti sulle sculture antelamiche del Battistero di Parma o sui *Mesi* del portale del Duomo di Arezzo hanno arricchito le nostre conoscenze in merito, e la scoperta delle pitture murali nella chiesa inferiore del Duomo di Siena, rimettendo in luce quanto era stato dipinto verso il 1270 ed era stato colmato e protetto per secoli, ci ha restituito un saggio sorprendente di policromie estensive, come era del resto nella stessa basilica di San Francesco ad Assisi, applicate ai capitelli come ai fusti delle semicolonne, con colori sgargianti e finzione di stoffe *alias* marmorizzazioni, in voluta ambiguità fra le due categorie, senza soluzione di continuità fra membrature architettoniche e pareti.

In questo contesto generale ci si interroga sulla genesi e sulle ragioni della tendenza opposta ad arginare tali esuberanti policromie e a orientarsi verso interventi di coloritura e di doratura diversamente selettivi, che evidentemente all'inizio trovarono il loro banco di prova privilegiato quando si trattava di valorizzare materiali più pregiati, come l'avorio o il marmo.<sup>1</sup> La civiltà dell'intarsio marmoreo che in particolare a Pisa e a Lucca aveva preso piede, fin dal sec. XII, indusse a valorizzare il candore del marmo, copiosamente disponibile nelle vicine cave del Monte Pisano e delle Alpi Apuane, in congiunzione con commessi di marmi in prevalenza rossi e verdi, disciplinati in frastagliati riempimenti quali fondali di lastre ornate o istoriate, come quelle della taglia di Rainaldo nel Duomo pisano. In questa stessa lunghezza d'onda si mossero i Bigarelli, lapidisti di origine comasca egemoni nella Toscana nord-occidentale durante la prima metà del Duecento;

<sup>1</sup> Sono particolarmente grato a Benedetta Chiesi e a Gianluigi Viscione per alcune segnalazioni preziose. Una notevole rassegna di casi di "policromia parziale" in ambito toscano è offerta dallo studio di Antonella Andreuccetti (2008), che analizza le diverse modalità di applicazione del colore sulla pietra in forma estensiva (resine, colle, leganti organici) e sul marmo in forma selettiva (biacca e gesso).





Figura 1. Nicola Pisano, arca di San Domenico (1264-67), particolare della figura del Battista e del fondo del Sogno di Reginaldo da Orléans. Bologna, San Domenico.

i rilievi marmorei nel portico di San Martino a Lucca, verso il 1233 (Andreuccetti – Spampinato 2023), agli antipodi della narrazione vivida e variopinta dei *Mesi* di Arezzo, ci offrono un saggio esemplare del predominio monocromo del marmo, esaltato nel suo valore assoluto, chiaroscurato da profondi buchi di trapano, a esempio per scrutinare le ciocche, e dall'intensità magnetica delle pupille piombate, fregiato da residui di lamine metalliche, verosimilmente stagno dorato, per definire il bordo dei nimbi o semplici fregi a losanghe nelle cornici, in competizione con quelli intarsiati col serpentino verde, nella strombatura del portale maggiore. Contro tale uniformità marmorea dovevano spiccare maggiormente, con chiarezza didascalica, nella *Messa di San Martino*, gli innesti di pietre azzurre e rosse, sull'*antependium* tessile dalla superficie appena ondulata, e la coloritura rossa della fiamma dello Spirito Santo sul capo del santo.

Un'immagine unilaterale della radicale rivoluzione operata da Nicola Pisano potrebbe individuare in lui la ricerca di uniformità monocromatica come volontà di ripresa di un preteso assoluto marmoreo degli antichi. Senza nulla togliere a un intento fondamentale di paragone con la scultura classica, fomentato sia dal *milieu* federiciano sia da quello pisano, dal principio non dovette mancare in lui la volontà di paragonarsi

con le arti preziose d'oltralpe e di inventare un corrispettivo monumentale per la particolare e più ravvicinata destinazione di micro-architetture quali erano i pergami. Fin da quello del Battistero di Pisa, Nicola inserì vetri dorati, graffiti e colorati da dietro (Paolini 2003; Andreuccetti 2008: 62-64; Andreuccetti 2016), nei piccoli interstizi liberi del fondale, radi ma intensamente luccicanti in un rilievo rigurgitante di animazione plastica, e specialmente nell'arca bolognese di San Domenico perfezionò questi inserti, sperimentando una varietà di motivi, colorati a lacca e azzurro, dalle rote legate da fettuccia continua a reticoli e quadrettature includenti moduli fogliati, a rosette entro sagome mistilinee, a rielaborazioni estrose dello *chevron*. Al contempo i galloni delle stoffe presentano tracce di dorature, sopravvissute negli incavi di solchi e nei segni di scalpellature stondate, che risalgono probabilmente al Cinquecento, ma che si presume risarcissero quelle originali andate consunte;<sup>2</sup> in questo dettaglio molto ravvicinato (Figura 1)<sup>3</sup> si può vedere sia il vetro dorato e colorato del fondo sia i residui di doratura su balza e peneri di un ricasco di stoffa. Nei fondali improvvisamente ricchi e screziati Nicola dimostrava di conoscere e imitare con ogni probabilità oggetti di oreficeria come il trittico-stauroteca di Floreffe (*post* 1254) del Louvre (Durand, 2009: 65-67, cat. 10), ornato da motivi a *quadrillage* vulgati anche nelle miniature e nelle vetrate.<sup>4</sup> Le dorature selettive sulle bordure delle vesti a loro volta richiamano applicazioni diffuse specialmente sugli avori francesi, dove la policromia parziale, concentrata sulle pupille e sulle labbra, sulle capigliature dorate, sui ricchi galloni arabescati delle stoffe, sui risvolti a lacca o ad azzurro e oro, aveva la funzione supplementare di esaltare la stessa purezza e luminosità dell'avorio.

Nicola Pisano si distaccò dall'altissima tradizione scultorea monumentale pisana e lucchese per un'originalissima volontà di raffrontarsi e competere con questi modelli oltremontani, delle arti sontuarie prima che dei complessi statuari, che almeno in interno erano ancora estensivamente policromi, come dovevano essere le stesse statue apostoliche della Sainte-Chapelle a Parigi. Anche i dittici e i trittici francesi intagliati in avorio sembra che fossero abitualmente arricchiti da dorature (fregi vestimentari, barbe e capigliature,

<sup>2</sup> Come mi segnala Gianluigi Viscione nel *Libro di spese dell'Arca* di Fra Ludovico da Prelormo fra 1534 e 1535 ci sono diversi pagamenti per "indorare" tutti i quattro fronti del sarcofago del santo e verosimilmente le dorature superstiti risalgono a quel momento.

<sup>3</sup> Particolare del mantello soppannato di pelliccia della figura stante a metà del lato lungo posteriore dell'arca, fra il *Sogno di Reginaldo da Orléans* e il *Sogno di papa Innocenzo III*, in genere identificata come quella di Cristo, ma credo sia San Giovanni battista (nella mano sinistra resta l'incavo per l'innesto probabile di una croce metallica).

<sup>4</sup> Si veda anche l'*antependium* lapideo, incrostato di losanghe in vetro dorato e graffito dall'abbazia di Saint-Denis, al Louvre, inv. RF 1251: cfr. Le Pogam, P.-Y., in Le Pogam 2009: 77, cat. 15, e il rivestimento lapideo del coro di Notre-Dame di Parigi, verso il 1300, pur rimaneggiato nell'Ottocento (su cui cfr. Berné 2024: 184-211).



Figura 2. Intagliatore francese c. 1320-40, Re Magi da Erode, part. di dittico eburneo.  
Firenze, Museo nazionale del Bargello, collezione Carrand.

corone, oggetti orafi, dettagli dei troni, speroni, briglie, ecc.) e da moderate coloriture specie in azzurro e rosso lacca, anche se i più le hanno perse, forse anche per puliture radicali legate al loro degrado e più al mutato gusto in ambito collezionistico in età moderna (Gaborit-Chopin 1997). In alcuni casi, come in un dittico parigino databile verso il 1320-40 del Museo Nazionale del Bargello (Figura 2), sono state sì vistosamente risarcite, ma sulla base di tracce antiche, ancora percepibili nell'impronta non rinnovata della doratura dei cerchi delle aureole.<sup>5</sup> Alcuni gruppi statuari eburnei prestigiosi, come la *Madonna col Bambino* del Sacro Convento di Assisi o quella di Villeneuve-lès-Avignon, della fine del Duecento, hanno residui importanti sia delle dorature sia delle policromie azzurre, oggetto di importanti studi analitici.<sup>6</sup> La prevalenza di oro e

azzurro<sup>7</sup> non era senza assonanze con l'araldica reale dei Valois, *Lys-de-France*, gigli oro in campo azzurro.

Forse non a caso Nicola intensificò gli innesti vitrei e metallici lucenti nei rilievi dell'arca di San Domenico a Bologna, arrivando a foderare coi vetri dorati e colorati anche gli sguanci interni lungo i lati delle specchiature istoriate e abbondando con le dorature a mordente, per vivacizzare una narrazione attuale e contemporanea, di statuto diverso dalle storie cristologiche dei pergami di Pisa e di Siena, ma in fondo volendo così connotare col contorno di barbagli dorati la sacralità di un gigantesco

<sup>5</sup> «La policromia e le estese dorature sono moderne, anche se sembrano seguire la decorazione originaria, localmente percepibile (le circonferenze delle aureole nelle scene di Annunciazione e Visitazione, o alcune tracce verdastre nei risvolti interni dei manti)» (Chiesi, B., in Ciseri 2018: 242).

<sup>6</sup> Cascio – Levy 1998. Sullo stesso solco si vedano le indagini e la ricostruzione virtuale della policromia d'origine della *Madonna col Bambino* Martin Le Roy: Gaborit-Chopin – Levy 2014.

<sup>7</sup> Sul carattere subordinato degli inserti di altri colori rispetto alla dominanza dell'oro e dell'azzurro valgono queste considerazioni: «à l'exception du bleu, les seules couleurs que l'on puisse considérer avec certitude comme d'origine, le rouge et le vert, sont translucides [...] mais ces deux couleurs ne participent que très ponctuellement à l'harmonie générale, le contraste entre la brillance des ors et les aplats bleus constituant l'essentiel de la polychromie» (Cascio – Levy 1998: 13). In molti casi le dorature e le cromie selettive rosse e azzurre sono ritenute non originali: vedi e. g. il trittico mariano Timbal conservato al Louvre, datato fra 1320 e 1340 (Antoine, E., in Le Pogam 2009: 12-13, cat. 12).





Figura 3. Nicola Pisano, Crocifissione, particolare di pergamo (finito nel 1260) fotografato verso l'ora del tramonto. Pisa, Battistero.



Figura 4. Intagliatore francese inizio sec. XIV, Natività di Cristo, Adorazione dei magi, Noli me tangere, Incoronazione della Vergine. Valva di dittico eburneo retroilluminata. Arezzo, Museo nazionale d'arte medievale e moderna (foto di Benedetta Chiesi).

reliquiario.<sup>8</sup> Nel pulpito pisano valori analoghi, ma di suggestione teofanica più radicale, erano perseguiti nella *Crocifissione* attraverso l'improvviso diradarsi dei corpi aggettanti, per solito gremiti all'inverosimile, attorno alla *silhouette* del corpo di Cristo in Croce. Il fondo liscio del marmo in quest'area è assottigliato virtuosisticamente, tanto che si è rotto in un punto, e in certe particolari condizioni all'ora del tramonto, la luce penetrando da dietro accende la materia di caldi riflessi alabastrini, creando un alone abbagliante intorno a Cristo morente, come se idealmente prendesse fuoco (Figura 3).<sup>9</sup> È l'aura trascendente, la stessa imbrigliata nel simbolo dell'aureola (De Marchi 2016). Effetti analoghi sono perseguiti nella grotta dietro alla *Natività di Cristo* e riproposti in misura meno eclatante ma pur sempre significativa nel successivo pergamo senese, dove andrebbero ricalibrati nell'originale collocazione a *cornu Epistolae*, più sensibile ai raggi del sole morente. Come mi suggerisce Benedetta Chiesi, simili accortezze vanno paragonate con la probabile fruizione degli avori

<sup>8</sup> Gianluigi Viscione (2025: 58-60, 71-72 nota 60) ha ipotizzato che dei vetri dorati e dipinti, magari con la funzione di *tituli*, fossero inseriti al posto dei marmi screziati nella cornice modanata, di cui rivendica con buone ragioni la contestualità all'arca nicoliana.

<sup>9</sup> Ho commentato questa particolarità in De Marchi 2016: 155, e Id. 2025b.





Figura 5. Scultore fiorentino della cerchia di Arnolfo di Cambio c. 1270-80, lastra sepolcrale parietale di un canonico di Santa Reparata. Firenze, Museo di Santa Reparata.

francesi, il cui piano di fondo è spesso sottilissimo, di modo che visto contro una fonte di luce anche artificiale esso si accenda di caldi riflessi, analoghi a quelli dell'oro: per sua cortesia riproduco qui un esperimento di retroilluminazione su una valva di dittico del Museo Nazionale d'arte medievale e moderna di Arezzo, del primo Trecento (Figura 4). Si conferma così, su più livelli, il dialogo serrato intrecciato già da Nicola – e in termini diversi dal figlio Giovanni – con le arti sontuarie d'oltralpe.

Un esatto corrispettivo del gusto francese per oro e azzurro si può intercettare a Firenze verso il 1270-80 grazie al precoce riutilizzo di una lastra sepolcrale parietale (e non terragna, visto l'intaglio su un solo lato del *lit de parade*, scorciato dal basso) di un canonico di Santa Reparata, riferibile alla cerchia del giovane Arnolfo di Cambio, reimpiegata sull'altro lato, forse per intenzionale *damnatio memoriae* o per altre ragioni accidentali, come sepoltura del canonico Jacopo Cavalcanti, defunto nel 1302.<sup>10</sup> Il caso straordinario, emblematico di costumi probabilmente molto più diffusi

e non più documentabili, ha permesso la conservazione eccezionale di cospicue tracce di policromia (Figura 5): azzurro sul fondo, rosso del pulvinare sotto al capo e del drappo funebre, oro sui larghi galloni della dalmatica a rote inscritte con croci, rosette e aquile. Nel Trecento spicca per conservazione e finezza di dettaglio il caso delle vaste dorature a mordente ancora apprezzabili nell'arca di Bernabò Visconti di Bonino da Campione, già nel presbiterio di San Giovanni in Conca a Milano e ora nei Musei civici del Castello Sforzesco, con fitti *ramages* delle stoffe di fondo, ma pure degli steli fioriti sul fusto delle colonne e perfino dei peli del cavallo (Vergani 2001). Possibile che si trattasse di un *tour de force* eccezionale: di norma le sculture di Bonino presentano dorature limitate alle corone, come si vede nella *Madonna Litta*, sempre al Castello Sforzesco, da Santa Maria delle Selve a Veduggio al Lambro (Eccher, E., in Natale – Romano 2015: 104-105, cat. I. 25). Particolare è il caso di alcuni manufatti marmorei che si presentano programmaticamente come surrogati di rilievi eburnei: così l'ancona narrativa, intagliata in alabastro, organizzata sotto arcate su quattro registri, in Santa Maria della Consolazione ad Altomonte Calabro (Cozzi, Guido, Mantella 2015: 95-100; Distefano, 2024: 180-181, cat. 3), probabilmente importata dalla Francia meridionale da Filippo Sangineto, siniscalco di Provenza e Forcalquier fra 1330 e 1343, che conserva tuttora cospicue dorature sulle capigliature, sulle ali degli angeli, sulle cornici, e tracce di coloriture sui carnati.

<sup>10</sup> Scoperta negli scavi del 1967, ora conservata nel Museo di Santa Reparata: cfr. Dellwing 1970: 30; Morozzi – Toker – Herrman 1974: 24 e 26; Düll 1985: 154-156; Nenci 2005: 280-282, 287-288; Colucci 2009: 80-81; Schwartz 2009: 230, 475-476, figg. 131-132, nr. K. III. 5; Toker 2013: 153-154; Fattorini 2025: 18. Non è molto verosimile che venga riutilizzata la lastra di un omonimo canonico Jacopo Cavalcanti, pievano di San Martino, morto nel 1287, mentre è possibile che la data sia più alta e prossima al primissimo tempo fiorentino di Arnolfo, verso il 1270.



Figura 6. Lupo di Francesco, tomba dei conti Bonifacio e Gherardo della Gherardesca (post 1321), particolare del mantello della Madonna col Bambino. Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da San Francesco).

Nel Museo nazionale di San Matteo a Pisa una piccola *Madonna col Bambino* marmorea di Lupo di Francesco, proveniente da San Paolo a Ripa d'Arno (Novello, 1993: 228-229, cat. 55), conserva residui delle dorature originarie della corona, della coloritura degli occhi lasciati lisci e delle labbra, dell'azzurro, pur scagliato e scurito, sul rovescio delle vesti, lasciate candide ma fregiate da fiori quadripetali dorati a mordente. Nello stesso museo due casi segnalano quanto insidiosa possa essere però la valutazione di questi aspetti, in assenza di capillari e più che mai auspicabili esercizi diagnostici. La sezione superiore della tomba dei conti Bonifacio e Gherardo della Gherardesca (post 1321), capolavoro di Lupo di Francesco, già in San Francesco,<sup>11</sup> presenta vistosi resti di mordente rossastro sul mantello della Madonna e sulla tunica del Bambino, così da mettere in evidenza motivi tipici delle stoffe del primo Trecento, con losanghe fogliate inscritte in rote legate da fettucce continue, quadrilobi originati dall'intersezione di due cerchi oblunghi, targhe, fiori quadripetali. Questi motivi a ben vedere emergono però in negativo e il mordente è relativo dunque a ridorature estensive di età moderna, dalla cui consunzione sono riemersi *en reserve* i decori originali (Figura. 6); a

riprova si veda come nel volto di San Francesco una doratura probabilmente sette-ottocentesca si sia conservata solo nei dettagli intagliati, in maniera indifferenziata nella barba e nella capigliatura, ma pure nel padiglione auricolare, dove non avrebbe senso se fosse stata ragionata e selettiva (Figura 7). Similmente nella famosa *Madonna del latte* da Santa Maria della Spina (Museo nazionale di San Matteo) contesa fra la fase finale di Andrea da Pontedera e il figlio Nino (Valentiner 1947; Toesca 1950: 50-51; Becherucci 1965: 254-256; Kreytenberg 1984; Moskowitz 1986; Bartalini 1988-89: 166-167), vistose dorature moderne rivestono tanto le capigliature quanto i rovesci e le balze lungo gli orli delle vesti; seminascolato sul retro si apprezza un brano di gallone in cui la foglia metallica posticcia è più consumata e cadendo ha strappato quella originale, sì da mettere in luce paradossalmente, per contrasto, un elegantissimo motivo a pampini (Figura 8). Esempi simili, come altri analoghi relativi a dorature a missione sulle tavole dipinte che sono cadute e sono ormai leggibili solo in negativo, attraverso i residui di patina all'intorno, inducono a importanti cautele rispetto a puliture indiscriminate, che potrebbero distruggere testimonianze preziose.

Gruppi marmorei come l'*Annunciazione* di Nino Pisano per San Zeno a Pisa, ora in Santa Caterina (Andreuccetti 2008: 112-114), bene attestano il gusto ormai

<sup>11</sup> Cfr. Burresi, M., in Baracchini 1993: 229-237, catt. 56-57 (scorretta penso sia allora l'interpretazione delle "tracce violacee della preparazione all'oro" come originali); Andreuccetti 2008: 46, 309-319.





Figura 7. Lupo di Francesco, tomba dei conti Bonifacio e Gherardo della Gherardesca (post 1321), particolare del volto di San Francesco. Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da San Francesco).

consolidato per le dorature dei capelli e delle bordure delle vesti, soppanate di azzurro, in chiara emulazione degli avori francesi. È significativo come più tardi uno scultore senese che si era educato a Pisa all'ombra del magistero di Nino e della sua scuola, Francesco di Valdambrino, pure negli intagli lignei si fece contagiare dalla predilezione per superfici bianche, sottilmente fregiate in oro, combinate ad altre rosse e azzurre, come si vede chiasticamente nella tunica dell'arcangelo Gabriele e nel mantello dell'Annunciata, derogando così dal prevalente canone che vuole la Vergine ammantata di azzurro, qui slittato nella fodera, nel gruppo di San Francesco a Pisa, ora nel Museo Nazionale di San Matteo (Figura 9). Difficile non leggere simili predilezioni in sintonia col gusto più squisito promanante da Parigi, veicolato dagli ambiziosissimi gruppi di *Goldemailplastik*, in oro smaltato "de albo", al vertice del successo sul 1400. In maniera consimile l'oro dei capelli e della corona si stagliava sul candore abbagliante del marmo

in un capolavoro giovanile di Jacopo della Quercia, immerso nel flusso del momento internazionale e filoborgognone, quale la *Madonna della Melagrana* per il Duomo di Ferrara (1403-1406) (Cavazzini, L., in Seidel 2010: 32-33, cat. A.3; De Marchi 2025a: 216-217, cat. 9), che dobbiamo immaginare incastonata a contrasto in un tabernacolo ligneo (intagliato da Tommasino da Baiso e policromato nel 1408 dal vicentino Andrea di Gerardo), abbracciata dagli affreschi di Michele de' Carri, che l'aveva sovrastata con un *Giudizio Finale* e fiancheggiata da due santi e dal ritratto del donatore, Virgilio Silvestri.

Nel primo Quattrocento in Norditalia l'esplosione di esuberanti vesti policrome e metalliche connota in maniera estensiva non solo le sculture lignee, ma pure gruppi marmorei, fra cui spicca come paradigma di inestricabile simbiosi fra pittura e scultura il cenotafio Brenzoni in San Fermo Maggiore a Verona, progettato





Figura 8. Andrea da Pontedera e Nino Pisano, Madonna col Bambino (1345 c.), particolare. Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da Santa Maria della Spina).



Figura 9. Francesco di Valdambriano, Vergine annunciata (1400 c.). Pisa, Museo nazionale di San Matteo (da San Francesco).

verso il 1424 da Antonio di Puccio, il Pisanello, in collaborazione con un anonimo scultore sluteriano, il Maestro della Madonna di Chieri, e il fiorentino emigrato Nanni di Bartolo (Franco 2022; De Marchi 2025a: 256-257, cat. 29). Lo stesso muro è scavato per accentuare l'impressionante incombenza del mensolato gigante in breccia rosa (ma in origine dorato, come provano alcune tracce antiche nei sottosquadri) e delle rocce su cui si accasciano i soldati e si erge il Cristo risorto, al di là di un padiglione in origine azzurro dentro e bianco ricamato in oro fuori, spalancato da due spiritelli. Pisanello fu il responsabile di una raffinata policromia, emula del *Gesamtkunstwerk* di Claus Sluter (Nash 2010), che apprezziamo in maniera archeologica, ma che meriterebbe un'illustrazione analitica, dal palo ligneo venato che regge il padiglione, ad alcune spaccature rocciose dipinte e aggiunte a quelle reali, alle labbra rosse e ai capelli dorati di Cristo, al suo mantello idealmente smaltato *de albo*, con fioroni in oro su sagome azzurre, ai rilievi in gesso del sangue che sgorga dal costato, dorati e velati a lacca, esattamente come nel *Cristo passo* del celebre reliquiario *en ronde-bosse* di Montalto delle Marche.

Negli stessi anni a Firenze si era ormai affermata, a partire dai grandi cantieri di Orsanmichele e di Santa Maria del Fiore, una statuaria marmorea emula dell'antico che disciplinava severamente le policromie e le dorature.<sup>12</sup> Molti interrogativi restano peraltro aperti. Nel Norditalia in gruppi di intento celebrativo come il monumento a papa Martino V di Jacopino da Tradate, nel Duomo di Milano (Cavazzini 2004: 55-72, De Marchi 2025a: 254-255, cat. 28.), è probabile che la purezza del marmo fosse esaltata attraverso impreciosimenti mirati. Nel 1424 l'orafo Alvino Frota fu pagato per una croce in ottone dorato tempestata di paste vitree da innestare al vertice della tiara, che difficilmente era solo monocroma.

<sup>12</sup> Resti di mordente per doratura sono stati trovati negli anni ottanta nel corso del restauro del *San Marco* di Donatello, per il tabernacolo dell'arte dei Linaïoli e dei Rigattieri a Orsanmichele, per esempio sul piatto del libro da lui sorretto, ornato da un quadrilobo e da borchie incavate nei cantonali (cfr. Giusti - Tucciarelli - Venticonti 1986); tracce analoghe di mordente per l'oro e pure di lapis sono state individuate nel *Sant'Eligio* di Nanni di Banco per il tabernacolo dell'arte dei Maniscalchi (Natali - Giusti - Venticonti 1990). Sulle persistenze del gusto per le policromie e le dorature nella statuaria marmorea fra Tre e Quattrocento vedi pure Cavazzini 2024.



Figura 10. Dello Delli, Incoronazione della Vergine (1424 c.).  
Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova (dalla facciata di Sant'Egidio).



Figura 11. Bicci di Lorenzo, Sagra di Sant'Egidio alla presenza di papa Martino V, 8 settembre 1420  
(1425 c.), particolare. Firenze, Ospedale di Santa Maria Nuova.

Lo sviluppo repentino ed entusiasmante della coroplastica nella Firenze di Ghiberti, di Brunelleschi e del giovane Donatello, verso il 1410, doveva accompagnarsi all'applicazione di consistenti vesti policrome, impreziosite pure da metalli lucenti e vernici pigmentate, per lo più snudate nel corso dei secoli, anche per il sormontare di predilezioni antitetiche.

La *Madonna del faldistorio* del giovane Donatello dell'Institute of Arts di Detroit conserva ancora ampi residui di una coloritura integrale assai vivace, mentre quella del Museo di palazzo Pretorio a Prato ne è ormai del tutto priva, ma quando si osserva l'impressione energica di bolli nell'argilla fresca, sul pulvinare, assieme ad altri colpi di stecca, è impossibile credere





Figura 12. Agostino di Duccio, Madonna col Bambino e angeli (Madonna d'Auvillers), particolare. Parigi, Musée du Louvre.

che non fossero valorizzati da una foglia d'oro coperta da vernici traslucide, così come viene da scommettere che il pomo del faldistorio, come un frutto granuloso, una sorta di melagrana spaccata, fosse in oro velato da lacca rossa (e dorato è infatti a Detroit). Donatello continuò anche nella maturità a perseguire nelle sue Madonne fittili l'incrostazione polimaterica perfino di vetri colorati e la combinazione sperimentale di effetti cromatici assai variegati. Al contempo però abbiamo ricerche di segno opposto, patrocinate probabilmente dallo stesso Brunelleschi, che a partire da bianche invetriature<sup>13</sup> condussero per gradi alla genesi della terracotta invetriata, con Luca della Robbia.

<sup>13</sup> Un tassello sorprendente di tale sperimentazione, una *Madonna col Bambino* fittile di collezione privata, rivestita di un'invetriatura

Dello Delli plasticò per l'ospedale di Santa Maria Nuova un tabernacolo mariano tuttora coloratissimo, dalla fiammeggiante cornice iper-gotica (ora al Museo nazionale del Bargello),<sup>14</sup> ma per la facciata della chiesa annessa di Sant'Egidio nello stesso tempo fornì una lunetta con l'*Incoronazione della Vergine*, ora a nuda terracotta (Figura 10),<sup>15</sup> che dobbiamo immaginare scialbata nel gruppo figurale, stagliata su

monocroma bianca, di un tipo già ricondotto da Luciano Bellosi a Filippo Brunelleschi, è stato reso noto di recente da Galli – Rosa 2025.

<sup>14</sup> Cfr. Lucidi 2020: 72 (che però lo espunge dal gruppo di Dello Delli, a mio avviso a torto, e lo avvicina a Giuliano di Nofri); Ciseri, I., in Strehlke 2025: 182-183, cat. 3. 4. Vistosamente policromo è anche il gruppo fittile del *Calvario*, dello stesso Dello Delli, ora all'ex convento delle Oblate di Careggi, pure proveniente da Santa Maria Nuova.

<sup>15</sup> Sostituita *in loco* da una copia e ritirata nella *hall* dell'Ospedale, dove si staglia contro una parete di un offensivo color rosso lacca.



un fondo azzurro, alonata di raggi dorati e impreziosita dalla corona in oro. Tanto permette di precisare un affresco di Bicci di Lorenzo che verso il 1424 ritrasse la consacrazione della chiesa, appena rinnovata, da parte dello stesso papa Martino V, l'8 settembre 1420 (Figura 11).<sup>16</sup> Bicci è cronista attento e fedele, indugia sulle fogge degli abiti e sull'individuazione ritrattistica di diversi volti di astanti, per cui questo dettaglio deve essere fededegno, tanto più perché fu lui stesso, assieme ad Andrea di Giusto, a essere pagato il 28 novembre 1424 per la dipintura delle "figure rilevate sopra alla porta della chiesa di fuori", come dei dodici *Apostoli* all'interno di Sant'Egidio (Milanesi 1873: 269 nota 4; Fiocco 1929: 35).

Come dobbiamo interpretare una simile scelta? Negli stessi anni il *Giosuè* gigantesco di cocchiopesto di Donatello, issato su uno sprone della tribuna settentrionale del Duomo fiorentino, era stato scialbato per farlo parere di marmo.<sup>17</sup> In un ambiente culturale intriso di fermenti umanistici il bianco incastonato contro l'azzurro poteva evocare i cammei antichi, forse, e prefigurava la fortuna seguente delle robbiane, ma al contempo si rinverdiva così una predilezione francesizzante<sup>18</sup> che affonda le sue radici, come abbiamo visto, fin nel Duecento e nell'emulazione in ambito monumentale dei più preziosi manufatti suntuari d'Oltralpe. Anche il ciborio marmoreo al centro del fonte battesimale di San Giovanni a Siena era arricchito da decori in oro e azzurro, per cui venne

pagato il 30 aprile 1429 il pittore Sano di Pietro (Bacci 1929: 240-241; Fattorini, 2010: 182-185, cat. C. 1). In anni non dissimili, al principio del quarto decennio, nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo un genio poliedrico come quello donatelliano, in probabile dissonanza con gli intenti di Brunelleschi, fregiò di copiose dorature trabeazioni, festoni, volute e nimbi dei tondi in stucco coi quattro *Evangelisti*, stagliando troni e figure contro un fondo azzurro ora deteriorato, mentre i quattro clipei con *Storie di San Giovanni evangelista* con le loro complesse scene architettoniche esibiscono policromie più variate (Danti 1989).

Il diverso trattamento delle terrecotte plasmate da Dello Delli per il complesso ospedaliero di Santa Maria Nuova sembra vincolato da due destinazioni ben distinte, in quanto opere esterne e monumentali, ovvero destinate ad ambiti più circoscritti e protetti, e quindi a una fruizione ravvicinata. La terracotta non era certo una materia destinata a rimanere a vista: giusto l'audacia sperimentale di Donatello e il suo brutalismo espressivo potevano avergli suggerito, essendo ancora giovanissimo e avendo come probabile mentore Brunelleschi, di invettrarla direttamente, impreziosendo in maniera paradossale con luccichii improvvisi la sua povera apparenza, come fece nel cassone con *Storie della Genesi* diviso fra il Victoria and Albert Museum e il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. In un contesto pisanelliano come quello della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona vorremmo immaginare che il pittoresco e un po' ingenuo rivestimento narrativo fittile di Michele Dini, verso il 1436, fosse in origine riscattato e animato da un esuberante manto policromo e luccicante, anche se ora non ne resta minima traccia. Ci sono però ragioni per credere che altre sue imprese monumentali, come la tomba Roselli in San Francesco ad Arezzo, il cosiddetto "altare delle statuine" nel Duomo di Modena (Giovannini 1988) e la perduta ancona gemella del 1440 per la chiesa di Santa Maria degli Angeli, annessa alla delizia estense di Belfiore, fossero tinteggiate di bianco, con finiture azzurre e oro, come prevedeva il contratto del 25 febbraio 1433 per una complessa ancona fittile con San Pietro e otto storie della sua vita, destinata alla cappella di Aldrovandino Guidoni in Duomo a Modena, commissionata a Benedetto degli Erri "pictor et magister figurarum terre cocte", e mai realizzata.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Cfr. Brasioli, F. in De Benedictis 2002: 232 e 250-252; Teodori, B., in Bormand - Paolozzi Strozzi 2013: 458-459, cat. IX. 2 (sull'*Incoronazione della Vergine* di Dello Delli) e Sebregondi, L., ibid.: 460-461, cat. IX. 4 (sull'affresco di Bicci di Lorenzo). Dei residui dell'azzurro del fondo sono ancora leggibili, nonché gli strappi dell'oro a mordente dei raggi, che hanno messo in luce uno scialbo sottostante, mentre le tracce di azzurro sul manto sono relative a ridipinture tarde per normalizzare l'iconografia (cfr. Teodori - Lazzeri - Palumbo 2012). Nell'affresco è ritratto anche lo *Schmerzensmann* dello stesso artista, ora al Victoria and Albert Museum (cfr. Motture, P., in Bormand - Paolozzi Strozzi 2013: 459-460, cat. IX. 3), incastonato sul fondo azzurro nella lunetta sopra la porta del chiostro delle Ossa. Si potrebbe obiettare che l'affresco non differenzia il colore del carnato, come si vede sulla terracotta londinese, ma resta la dominante chiara e moderata sull'azzurro intenso del fondo ed è altresì probabile che anche i volti e le mani della Vergine e di Cristo dell'*Incoronazione* fossero coloriti naturalisticamente, senza nulla togliere alla prevalenza dei toni bianchi delle vesti.

<sup>17</sup> Venne per ciò pagato il 15 gennaio 1411 il pittore Bernabò di Michele (cfr. Poggi 1909: 76-77, docc. 414-421; Bellosi 2002: 25 e 50 nota 34; Caglioti 2022: 35-38).

<sup>18</sup> Non è forse senza significato ricordare la predilezione per manti candidi che dalle oreficerie smaltate *en-ronde-bosse* si propagò in Francia nella scultura monumentale e nella pittura. Si veda l'*Incoronazione della Vergine* (Gray, Musée d'Art Religieux), colorita nei carnati e nei capelli, ma per il resto vestita di bianco integrale, parte di un disperso polittico con statuette in legno di noce, proveniente dalla zona di Gray (Haute-Saône) e databile verso il 1420-30. Si pensa peraltro che la policromia sia risarcita modernamente, ma forse conformemente a quella originale: cfr. Guillot de Suduiraut, S., in Le Pogam 2009: 178-183, cat. 48. Secondo Annamaria Giusti (1996: 74) l'*Annunciazione* Cavalcanti di Donatello, in Santa Croce, non presentava la pietra serena a vista, lumeggiata in oro, ma una stesura continua a bianco di piombo, che però va riferita a un intervento seriore, fra 1771 e 1778 (cfr. Vaccari 2003 e Harris 2023: 160-163).

<sup>19</sup> Cfr. Baracchi 1988: 186-188. Il contratto è assai analitico e permette di ricostruire nel dettaglio la struttura del polittico e il suo contorno pittorico. Ricorrente è il riferimento alla scialbatura, a dorature e a coloriture azzurre; i "campi" dietro ai profeti dovevano essere di azzurrite, le "figuras de terra coctas totas relevatas albas et brunitas et [...] de azuro fino de Alemana et de viridi et de lacca; capelli aureati et diademata et [...] vestimenta aureata de fino auro". Ricordo che per la famosa ancona delle reliquie nel castello di Pavia, la cui pittura era stata affidata a Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo e Giacomino Vismara, si poneva l'alternativa se dorare integralmente l'apparato ligneo o imbiancarlo e filettarlo d'oro. Così presentava l'alternativa Bartolomeo Gadio in una missiva al duca Galeazzo Maria Sforza, l'8 giugno 1474: i pittori hanno preparato "il dessigno de l'anchona in

Sulla scia luminosa di queste spettacolari macchine, che stentiamo a percepire nel loro aspetto originario, si spiega forse meglio la persistenza in ambito ormai pienamente rinascimentale, in contesti eccentrici e specialmente cortesi, di copiose fregiature in oro e azzurro volte a valorizzare gli intagli lapidei, come vediamo al massimo grado di elaborazione nei rilievi di Agostino di Duccio nel Tempio Malatestiano a Rimini, per Sigismondo Pandolfo Malatesta, e di Domenico Rosselli negli appartamenti al piano nobile del palazzo ducale di Federico da Montefeltro a Urbino,<sup>20</sup> non senza echi pervasivi nell'Italia aragonese. In anni in cui la dimostrazione del marmo per sé stesso e della sua lavorazione con trapassi infinitamente sottili si sta affermando in maniera inequivoca, a partire dall'esempio di alcuni mirabili bassorilievi in stacciato di Donatello, in scultori lapicidi come Bernardo e Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano o Mino da Fiesole,<sup>21</sup> non sorprende allora che sia un irregolare interprete della transizione al nuovo, errante in ambito adriatico e velato di nostalgie gotiche, come Agostino di Duccio, a riproporre la fioritura del marmo in oro e azzurro. Nel suo rilievo della *Madonna col Bambino e angeli* del Louvre, la *Madonna d'Auvillers*,<sup>22</sup> possiamo solo scommettere sull'esistenza di finiture dorate, ma ai lati, dove si intravedono alcune nubi stacciate, sono tracce di azzurro (Figura 12), residui smaglianti di quel gioco prezioso coltivato nel Tempio Malatestiano.

## Bibliografia

- Andreuccetti, P. A. 2008. *La policromia della scultura lapidea in Toscana tra XIII e XV secolo*. Firenze: Polistampa.
- Andreuccetti, P. 2016. *A proposito dell'uso del vetro nella scultura medioevale. Testimonianze in Toscana, Puglia e Francia*, in Andreuccetti, P. – Bindani, D. (edd.), *Il*
- colore nel Medioevo. Arte simbolo tecnica. Tra materiali costitutivi e colori aggiunti. Mosaici, intarsi e plastica lapidea*: 261-281. Lucca: Istituto Storico Lucchese.
- Andreuccetti, P. A. – Spampinato, M. 2023. *Il sacro svelato: note intorno ai colori del portale maggiore di San Martino*, in D'Aniello, A. (ed.), *La Cattedrale di San Martino*: 161-180. Lucca: Maria Pacini Fazzi.
- Bacci, P. 1929. *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*. Siena: Libreria Editrice Senese.
- Baracchi, O. 1988. Regesto dei documenti sulla famiglia degli Erri, in Benati, D., *La bottega degli Erri e la pittura del Rinascimento a Modena*: 183-205. Modena: Artioli.
- Baracchini, C. (ed.) 1993. *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*. Firenze: S.P.E.S.
- Bartalini, R. 1988-89. *Andrea Pisano a Orvieto*. Prospettiva 53-56: 164-172.
- Becherucci, L. 1965. *La bottega pisana di Andrea da Pontedera*. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 11: 227-262.
- Belloi, L. 2003. Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento, in Belloi, L. – Cavazzini, L. – Galli, A. (edd.), *Masaccio e le origini del Rinascimento*: 15-51. Milano: Skira.
- Berné, D. 2024 (ed.). *Faire parler les pierres. Sculptures Médiévales de Notre-Dame*. Paris – Dijon 2024 : Faton.
- Bormand, M. – Paolozzi Strozzi, B. (edd.) 2013. *La primavera del Rinascimento*. Firenze: Mandragora.
- Caglioti, F. 2022. *Vita di Donatello*, in Caglioti, F. (ed.), *Donatello. Il Rinascimento*: 25-105. Venezia: Marsilio.
- Cascio, A. – Levy, J. 1998. *La polychromie des statuettes en ivoire du XIIIe siècle et des premières décennies du XIVe siècle*. Coré 5: 6-20.
- Cavazzini, L. 2004. *Il crepuscolo della scultura medioevale in Lombardia*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Cavazzini, L. 2024. *Colore e materiali nella scultura funeraria lombarda del tardo Medioevo. Arte medioevale ser. 4*, 14: 11-19.
- Ciseri, I. (ed.) 2018. *Gli avori del Museo Nazionale del Bargello*. Milano: Officina Libraria.
- Collareta, M. 2008. *From Color to Black and White, and Back Again: the Middle Ages and Early Modern Times*, in Panzanelli, R. et al. (edd.), *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*: 62-77.. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Colucci, S. 2009. *Un sepolcro vescovile del Museo Bardini e qualche ipotesi sull'origine di una tipologia funeraria tardo-duecentesca*. Prospettiva, 134-135: 76-90.
- Danti, C. 1989. *Gli stucchi di Donatello*, in Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di S. Lorenzo: 55-112. Firenze: Il Fiorino-Alinari.
- De Benedictis, C. (ed.) 2002. *Il patrimonio artistico dell'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze: episodi di committenza*. Firenze: Polistampa.
- De Chirico, F. (ed.) 2015. *Arte di corte ad Altomonte. La nuova sezione del Museo Civico di Santa Maria della Consolazione*. Soveria Mannelli (CZ): Rubettino.

duy modi: l'uno d'oro et l'altro de biacha bornita, perfilata d'oro" (Ffoulkes – Maiocchi 1909: 299-300, doc. 21).

<sup>20</sup> Anche per calcolata assonanza con l'araldica dei Montefeltro, coi loro scudi a bande azzurre e oro.

<sup>21</sup> Oltre alla presenza di dorature puntuali, come quelle dei nimbi, delle corone, ecc., il colore veniva disciplinato per esaltare a contrasto il chiarore del marmo, contro fondali di pietre scure a imitazione del porfido o contro campiture di azzurrite: così dietro ai putti reggitemma al vertice della tomba di Leonardo Bruni di Bernardo Rossellino (cfr. Giusti – Venticonti 1992) o dietro alla *Madonna col Bambino* nel clipeo della tomba del cardinale del Portogallo a San Miniato al Monte, di Antonio Rossellino (cfr. Andreuccetti 2008: 116-119). Per la tomba Marsuppini di Desiderio da Settignano vedi Weeks 1999. Sull'associazione del bianco, nel marmo e nella terracotta invetriata, con un'idea di antico affermatasi nel corso del Quattrocento: Collareta 2008; Østergaard 2010. Sul ridotto ricorso alla policromia nel Rinascimento italiano e tedesco come espediente per valorizzare non tanto e non solo la preziosità dei materiali, ma l'artificio per sé stesso: Dümpelmann 2023.

<sup>22</sup> Cfr. Caglioti, F., in Gaeta Bertelà – Paolozzi Strozzi – Spallanzani 1992: 168-170, cat. 150 (con data verso il 1455-1460, collegamento a una commissione medicea di Piero o Giovanni di Cosimo e alla citazione nell'inventario dei beni alla morte di Lorenzo il Magnifico, entro una cornice con paraste e capitelli "messi d'oro"); Bellandi, A., in Bormand – Paolozzi Strozzi 2013: 490-491, cat. X. 9. Del marmo esistono repliche autografe, con varianti, in terracotta e stucco, estesamente policrome.

- De Marchi, A. 2016. *Aureole e aura. La materia che cattura la luce e ne è trasfigurata, sperimenti nella pittura tardo-medioevale*, in Graziani, M. (ed.), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*: 153-173. Firenze: Firenze University Press.
- De Marchi, A. 2025a. *L'arte del Quattrocento in Italia. I. 1400-1450*. Torino: Einaudi.
- De Marchi, A. 2025b. *Dai raggi del sole morente*. *Artedossier* 40, 431: 16-17.
- Dellwing, H. 1970. *Die Grabungen im Florentiner Dom. Überlegungen zur Chronologie von Santa Reparata*. *Raggi Zeitschrift für Kunstgeschichte und Archäologie* 10: 23-39.
- Düll, D. 1985. *Die Inschriftendenkmäler von Santa Reparata (1302-1363). Beobachtungen zu den Trecento-Inschriften in Florenz I. Römische historische Mitteilungen* 27: 145-212.
- Dümpelmann, B. 2023. *Fictiousness in Non-Polychrome Renaissance Sculpture in The Matter of Mimesis. Studies of Mimesis and Materials in Nature, Art, and Science*: 187-217. Berlin – Leiden : Brill.
- Fattorini, G. 2025. *Nella Firenze di Dante e di Arnolfo: la testa dal gisant del vescovo Andrea de' Mozzi in San Gregorio della Pace*. *Paragone Arte ser. III* 76, 183: 3-30.
- Ffoulkes, C. J. – Maiocchi, R. 1909. *Vincenzo Foppa of Brescia, Founder of the Lombard School, his Life and Work*. London – New York: John Lane.
- Fiocco, G. 1929. *Dello Delli scultore*. *Rivista d'arte* 11: 25-42.
- Franco, T. 2022. *Un orizzonte prossimo: Pisanello e Verona*, in L'Occaso, S. – Marocchi, G. – Zurla, M. (edd.), *Pisanello. Il tumulto del mondo*: 82-91. Milano: Electa.
- Gaborit-Chopin, D. 1997. *The Polychrome Decoration of Gothic Ivories*, in Barnet, P. (ed.), *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*: 46-61. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Gaborit-Chopin, D. – Levy, J. 2014. *La Vierge à l'Enfant d'ivoire de l'ancienne collection Martin Le Roy*. *Coré* 30: 37-54.
- Gaeta Bertelà, G. – Paolozzi Strozzi, B. – Spallanzani, M. 1992 (edd.). *Eredità del Magnifico 1492-1992*. Firenze: S.P.E.S.
- Galli, A. – Rosa, B. 2025. *La compagnia di Brunelleschi con Donatello e le più antiche invetriate fiorentine*. *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna* 30, 29: 5-16.
- Giovannini, C. 1988. *L'altare delle statuine*, in Baracchi, O. – Giovannini, C. (edd.), *Il duomo e la torre di Modena. Nuovi documenti e ricerche*: 53-66. Modena: Aedes Muratoriana.
- Giusti, A. – Tucciarelli, E. – Venticonti, A. 1986, *San Marco*, in Giusti, A. (ed.), *Restauro del marmo. Opere e problemi*: 134-150. Firenze: Opus Libri.
- Giusti, A. – Venticonti, A. 1992. *Lapidei: Monumento funebre di Leonardo Bruni (Bernardo Rossellino e aiuti)*. *OPD Restauro* 4: 162-169.
- Giusti, A. 1996. *Il colore ritrovato: esperienze di restauro di scultura in pietra dipinta*, in *Il colore nel Medioevo. Arte simbolo tecnica*: 67-76. Lucca: Istituto Storico Lucchese – Scuola Normale Superiore di Pisa
- Harris, Jim 2023. *Donatello and the Making of a Florentine Annunciation*, in Mavromichali, E. – Assimakopoulou (edd.), *Thomas Puttfarken Workshops I & II. Proceedings*. Thessaloniki: University Studio Press: 137-170.
- Kreytenberg, G. 1984. *Andrea Pisano und die Toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*. München: Bruckmann.
- Le Pogam, P.-Y. 2009. *Les premiers retables. Une mise en scène du sacré*. Milan – Paris: Officina Libraria.
- Lucidi, D. 2020. *Dello Delli pittore e scultore fiorentino. Spunti attributivi e spigolature d'archivio*. *Predella* 47: 63-94.
- Milanesi, G. 1873. *Sulla storia dell'arte in Toscana. Scritti vari*. Siena: Lazzeri.
- Morozzi, G. – Toker, F. – Herrman, J. A. 1974. *Santa Reparata, l'antica cattedrale fiorentina. I risultati dello scavo condotto dal 1965 al 1974*. Firenze: Bonechi.
- Moskowitz, A. F. 1986. *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*. Cambridge (Mass.): Cambridge University Press.
- Nash, S. 2010. *“The Lord's Crucifix of Costly Workmanship”: Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses*, in Binkmann, V. – Primavesi, O. – Hollein, M. (ed.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*: 356-381. München: Hirmer.
- Natale, M. – Romano, S. (ed.) 2015, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Milano: Skira.
- Natali, A. – Giusti, A. – Venticonti, A. 1990. *Sant'Eligio*. *OPD Restauro* 2: 145-149.
- Nenci, C. 2005. *Strutture murarie e reperti archeologici dell'antica cattedrale di Santa Reparata*, in Neri Lusanna (ed.), *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*: 278-291. Firenze, Pagliai Polistampa.
- Østergaard, J. S. 2010. *The Polychromy of Antique Sculpture: A Challenge to Western Ideals?*, in Binkmann, V. – Primavesi, O. – Hollein, M. (ed.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*: 8-34. München: Hirmer.
- Paolini, V. 2003. *Il vetro dorato nella cultura medievale. Proporzioni*. *Annali della Fondazione Roberto Longhi* n. s. 4: 7-25.
- Paone, S. (ed.) 2024. *Calabria angioina (1266-1382). Novità gotiche e tradizione bizantina al tramonto del Medioevo*. Soveria Mannelli (CZ): Rubettino.
- Poggi, G. 1909. *Il Duomo di Firenze*, 2 voll. Berlin: B. Cassirer.
- Schwartz, F. 2009. *Il bel cimitero. Santa Maria Novella in Florenz 1279-1348. Grabmäler, Architektur und Gesellschaft*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Seidel, M. 2010 (ed.), *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*. Milano: Federico Motta.
- Strehlke, C. B. 2025 (ed.). *Beato Angelico*. Venezia: Marsilio.



- Teodori, B. – Lazzeri, G. – Palumbo, S. 2012. *Dello Delli (Firenze 1403 – Spagna, post 1466). Incoronazione di Maria*. Kermes 87: 18-23.
- Toesca, I. 1950. *Andrea e Nino Pisani*. Firenze: Sansoni.
- Toker, F. 2013. *Archaeological Campaigns below the Florence Duomo and Baptistery, 1895-1980*, Turnhout, Brepols.
- Vaccari, M. G. 2003. *The Cavalcanti Annunciation*. Sculpture Journal 9: 19-37.
- Valentiner, W. R. 1947. *Andrea Pisano as Marble Sculptor*. The Art Quarterly 10: 163-187.
- Vergani, G. A. 2001. *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana.
- Viscione, G. 2025. *Inventare un monumento per San Domenico a Bologna. L'Arca di Nicola Pisano e i suoi sostegni. Nuove possibilità sulla sua prima conformazione*. Studi di Storia dell'Arte 36: 51-74.
- Weeks, C. 1999. *The Restoration of Desiderio da Settignano's Tomb of Carlo Marsuppini in S. Croce, Florence*. The Burlington Magazine 141: 732-738.

**Parte III**  
**Conclusioni e prospettive di ricerca**





# Chromatic code in Late Antiquity (III-VI sec.). Some Conclusions

Jan Stubbe Østergaard

Ny Carlsberg Glyptotek (Copenhagen)

This book, result of a conference, is a very welcome, highly qualified contribution towards bridging the gap between the polychromy of Late Antiquity and that of post-antique periods, the medieval and onwards.

It is a meeting that strengthens the foundations of such a bridge. The structure of this first day is clear and it is logical; it reflects the organizers' recognition of the necessity of collaboration between relevant competences in both a diachronic and a synchronic perspective. The structure is also unavoidably paradoxical because it reflects a taxonomy which the organizers cautioned against: the polychromy on stone first and then the polychromy on walls, ceilings and floors, then on textiles and finally the written sources. So taxonomy is a real challenge. I find that it is mostly a question of how taxonomies are used, and I think the organizers are using it in the right way.

The fundamental similarities between Late Antiquity and subsequent periods were very rightly mentioned. In bridging the gap, a dialogue between conservation scientists, archaeologists and art historians is therefore essential. An example of relevant themes of such a dialogue is that of technical art history. It is one which has the interest of colleagues on both sides of the bridge, with Late Antiquity providing the first pillars. For my part, I still need a clearer definition of what is actually meant by the term 'Late Antiquity': are we talking about it as a chronological phenomenon or a stylistic phenomenon or both? I feel that some clarification would have been useful right at the start of a meeting such as this.

In the following concluding remarks, I shall proceed from session to session.

## Polychromy on stone

The Tetrarchic frieze from Nicomedia (Sare Agtürk *infra*) is a truly unique find, a frieze on which I noted many things thanks to the presentation given. Something that hadn't struck me earlier and which I find it hard to draw a conclusion on is how apparently hurried the production process was. This I find really interesting: on one hand we have to do with what is quite obviously a really important piece of imperial political communication in a completely central

position architecturally and, of course, in a public space of the first order. On other hand, it has been executed in some haste. There are areas where the finish is very careful, as for example where you have a stratigraphy of pigments to achieve a purple effect. Elsewhere, it seems a case of 'get it done quick'. This kind of imbalance in the frieze as a whole seems worth further interpretative work in the light of the historical context.

I also noted the way some sculptural surfaces on the Nicomedia frieze in some cases have been given a final finish reflecting the surface character of the object shown in the plastic forms - the example mentioned was beards of the two tetrarchs. It is a feature which deserves further diachronic, comparative study, found in high-grade sculpture from the Greek Archaic period onwards. As was pointed out, it is evidence of collaboration between the painter and the sculptor; it is important that this feature is now also documented for the Tetrarchic period.

Another conclusion regards the great potential represented by Roman sarcophagi in polychromy research. The systematic investigation of the collections of the Musei Vaticani (Utro and Vella *infra*) and patient consultation of archives (Lenzi *infra*), can be seen as a confirmation of the importance of studying this category of monuments. Approaching the subject from two different angles, those two contributions threw light on how much we can gain from a more systematic, diachronic and serial study of sarcophagi - diachronic seriality being a feature especially characteristic of Roman sarcophagus production. In connection with the Musei Vaticani project just mentioned, I draw attention to the importance of such investigations being communicated to a wide public. I found Utro and Vella's 'musealization' of the sarcophagus of the Grandi Pastoralis extremely well done.

## Colour on walls, floors and ceilings

Here and elsewhere, we may conclude that the polychromy of Late Antiquity and later periods often have earlier traditions, going back at the least to the High Roman Empire - and in some cases earlier. These earlier traditions of wall painting and ceilings constitute an important point of departure for any study of the colours of Late Antiquity. This was forcefully pointed

out by Zimmermann in his excellent contribution. The necessity of transgressing established taxonomies was also demonstrated, because mosaics and wall paintings are very likely in many cases to form coherent programs to be investigated diachronically and over the *longue durée*.

A further conclusion to be drawn from today's papers in sessions 1 and 2 is the value of patient and completely fundamental work done by S. Lenzi and by R. Marchisio in 'excavating' archives (Lenzi *infra*) and trolling through marble fragments from three really important contexts in Milan (Marchisio *infra*). Such efforts are foundation stones for further research; and so I conclude that they must be encouraged and supported. Zimmermann's paper also made me reflect on the challenges of interpretation facing us in the polychromy of works of Late Antiquity. Does the character of their execution reflect a lack of money or is it a lack of competence or is it 'just' playful? and this is something I conclude that is also worth working on thanks to Zimmermann's presentation.

#### **Textiles and the written sources**

For my part, Lubos's paper forced me to confess to a lack of knowledge of textiles on the most basic level.

Happily, Lubos' crystal-clear introduction was an excellent remedy: being confronted with something which is obviously relevant to polychromy and about which I know next to nothing is a sobering experience. I conclude that I want to know more, and Lubos's paper gave the conservation scientific angle of approach to it. I noted that such datasets might have chronological implications; that was interesting and to me at least completely unexpected - probably due to my ignorance.

The papers given on the 'Written sources' I have not drawn conclusions from. They were dealt with quite extensively in the final discussion after session 4. I have to say that I was made aware by Agosti and d'Annoville of my ignorance of the fonti and am grateful to them for having to conclude that need to know so much more.

My final conclusion is that the meeting so successfully begun today is as welcome as it is needed. The organizers are to be complimented on having identified this need and must be thanked for their efforts in meeting it. I feel certain that this may be the first meeting of its kind, but that it will not be the last. It clearly needs to be followed by further conferences on the same general subject: the construction of bridges of knowledge of the use of colour spanning from Late Antiquity over the 'Dark Ages' and on to later periods.

# Postille sul *Colour Concept* nel Medioevo

Manuel Antonio Castiñeiras González

Universitat Autònoma de Barcelona

Attualmente, il colore è un tema centrale nello studio della tarda antichità e del Medioevo. Da qualche tempo a questa parte, al colore vengono dedicati convegni, libri e numeri monografici di riviste, tanto che si potrebbe dire che è un soggetto estremamente urgente nella ricerca archeologica e storicoartistica del Medioevo. Dobbiamo quindi congratularci con l'Università degli Studi di Firenze per aver accolto questa iniziativa e con i suoi organizzatori, Elisabetta Neri, Laura Buccino, Polo Liverani e Fulvio Cervini. Va ricordato che il fulcro della ricerca è stato un progetto, *Colour Concept: the Cultural Meaning of the Late Antique Polychromies in the West*, coordinato da Elisabetta Neri (Eu-Next Generation, MUR), che ha poi reso possibile radunare per tre giorni, dal 9 al 11 aprile 2025, i più prestigiosi studiosi della materia, per ragionare su un tema che è diventato *trending topic* dello studio, sia sui cantieri di restauro, sia sui monumenti.

Cinquant'anni fa il latinista e medievista di origine tedesca Peter Dronke (1934-2020) scrisse un articolo fondamentale a proposito della tradizione e dell'innovazione nelle immagini a colori occidentali (Dronke 1974), che mi serve ricordare per introdurre il lettore all'esperienza vissuta durante il convegno e, in particolare, alla seconda sezione, intitolata, *Verso il Medioevo: evoluzioni cromatiche in architettura?*, che ho il piacere di riassumere in queste conclusioni. Va detto che una ricerca del genere non sarebbe stata possibile senza la conoscenza delle fonti paleo-bizantine, alto e bassomedievali che parlano della *colour-imagery*: è allora che crolla il paradigma classico e prende il via un'esperienza mistica e profetica, che corrisponde più a ciò che intendiamo con "visione" che non all'osservazione della realtà. Lo Pseudo-Dionisio Areopagita (V-VI secolo), la sua traduzione di Giovanni Scoto Eriugena del periodo carolingio, Ildegarda di Bingen e Gioachino da Fiore ci aiutano, tra gli altri, a comprendere che il colore nel Medioevo è spesso luce, specchio celeste, splendore e iperbole. Oltre alla filosofia neoplatonica, i passaggi biblici come la descrizione del Paradiso, del Tabernacolo, la poetica del Canto dei Cantici o l'inevitabile Gerusalemme Celeste dell'Apocalisse, nonché i testi liturgici, costituiscono il fondamento dell'esperienza visiva dei teologi, degli intellettuali, dei committenti e degli artisti medievali. Il loro linguaggio e il loro modo di percezione si muovono metaforicamente in direzione dell'esaltazione della

*viriditas*, della *candida serenitas*, del rosso del sangue e del blu del cielo stellato.

Quello che tramandano i testi, soprattutto le *ekphraseis*, ci permette di aprire gli occhi "dello spirito", come diceva Sant'Agostino, in modo da poter apprezzare la percezione medievale delle arti, in cui il colore e la luce si traducono in una vera teofania. Il mosaico, l'oreficeria, le vetrate, la pittura, la miniatura e addirittura l'architettura - intesa, come ha sottolineato spesso Fulvio Cervini, come una *summa artis*, uno spazio abitato da tutte le arti - svolgono la funzione di *media*, riportando a una realtà trascendente.

Ciononostante, per anni lo studio del colore nell'architettura e nelle arti figurative è stato subordinato ad altri scopi, considerato come una parte complementare dell'oggetto o della figura, ma mai inteso come un soggetto per sé. Il metodo di studio della storia dell'arte, spesso segnato dalla *scholarship* anglosassone, la quale tende a privilegiare un approccio a discapito degli altri, ha attraversato, negli ultimi decenni, diverse svolte storiografiche - *narrative turn*, *image turn*, *material turn*, *five sense turn*, etc. A questo elenco si potrebbe senz'altro aggiungere una *colour turn*, la quale dura in realtà da diverso tempo, dato che il fascino per il colore è emerso lentamente ma con resilienza - al contrario delle mode - e persiste in molte discipline storico-artistiche, archeologiche, letterarie e filosofiche. Infatti, chi ora vuole intraprendere un progetto sull'architettura o sui codici miniati, si rende conto che il colore ha acquisito un luogo privilegiato nella ricerca, ciononostante molte volte gli studi si orientano piuttosto alla matericità, la composizione e l'origine dei pigmenti - cioè, alle indagini di laboratorio - che non tanto agli aspetti visivi, estetici o di percezione.

È vero che negli ultimi anni l'interesse verso i cinque sensi, verso la percezione dell'oggetto e soprattutto verso l'aspetto performativo ha generato una riflessione diffusa. In tale contesto, però, è la luce, e non il colore, quella che tende ad assumere il ruolo di protagonista, come si vede nel recente numero dei *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (2024) dedicato a *La lumière à l'époque romane*. Si tratta però di una concorrente amichevole, visto che lo studio del *lighting* ha avuto l'effetto di rafforzare l'interesse per la funzione del colore nell'opera d'arte e la sua percezione



sensoriale in cambiamento costante. Il colore non si può comprendere senza la luce. Cosa sarebbe l'arte dei mosaici bizantini senza la luce naturale che entra dalle grandi finestre o la luce tremolante dei policandela? Per quanto tempo continueremo a studiare i manoscritti miniati partendo da fotografie di studio, dove l'oggetto è perfettamente illuminato, invece di tentare di riprodurre come venivano veramente percepiti a luce di candela durante la liturgia o la lettura notturna (Kopta 2024)? Il colore è prima di tutto un'esperienza sensoriale.

Gli studi archeologici e le indagini di laboratorio hanno preceduto quelli storico-artistici in questo senso. Questi ultimi si sono sviluppati più tardi e non hanno ancora del tutto esaurito le resistenze ad accettare il colore come un protagonista dell'architettura e la scultura monumentale. Per questo sono stati fondamentali, in ambito bizantino, gli studi di Liz James (James 1996; James 2004) e di Silvia Pedone (Pedone 2022), così come quelli di Alberto Virdis per il contesto occidentale (Virdis 2023). Su un piano più generale, lo storico francese Michel Pastoureau ha tracciato in più libri una storia culturale e simbolica del colore che è in buona parte responsabile della nuova attenzione su questo soggetto affascinante, avendo aperto il campo di riflessione anche alla storia dell'arte (Pastoureau 2000; Pastoureau 2013).

Un altro fenomeno che mi interessa molto, e che ha molto a che fare con le relazioni presentate in questo convegno, è quello dell'incremento dello studio del portale policromo (Le Pogam 2024). Negli ultimi tre decenni, il portale policromo è arrivato a configurarsi come un nuovo genere nella storia dell'arte medievale. A lungo dimenticato dalla storiografia generale, il colore della pietra si è rivelato un tema imprescindibile per il restauro del patrimonio e per gli studi sui singoli monumenti (Rossi and Manaresi 1987). I casi della Cattedrale di Amiens, di Notre-Dame de Senlis, della Cattedrale di Angers e del magnifico Portico della Gloria a Santiago di Compostella sono esempi di come la pulitura e il restauro abbiano contribuito in modo significativo a una rinnovata concezione e valorizzazione della componente estetica delle pitture sui portali risalenti al XII e XIII secolo (Verret, Steyaert 2000; Laborde Marqueze 2021; Fillion-Braguet, Le Luel, Mathurin 2024).

Tuttavia, l'urgente necessità di distinguere i diversi strati di policromia delle facciate, indispensabile perché i restauratori svolgessero al meglio il loro lavoro, ha indirizzato gli studi sul colore della pietra verso questioni molto tecniche, incentrate sull'analisi dei pigmenti e delle tecniche pittoriche, oppure sulla creazione di cronologie per le policromie considerate. Entrambi gli elementi sono certamente molto utili e

preziosi per approfondire la conoscenza dei portali, ma una volta compiuti questi, diventa assolutamente necessario introdurre altre questioni di natura storico-artistica, estetica e psicologica. Temi come il profilo professionale del pittore di pietre, la funzionalità e il simbolismo del colore, la sua estetica o persino la percezione di questi complessi policromi da parte dell'osservatore medievale, ancora in attesa di essere affrontati, permetteranno di comprendere appieno i portali dipinti in tutta la loro complessità.

La grande mole di informazioni generate negli ultimi anni dai laboratori di restauro a questo proposito richiede ancora una riflessione metodologica ampia e approfondita, alla quale andrebbe affiancato lo studio dell'impatto del colore sullo spettatore e sulla sua percezione. A questo proposito, rimando al recente contributo di Paula Gerson sulla comparsa del portale dipinto durante la prima metà del XII secolo, dove analizza questo fenomeno utilizzando la teoria dell'*appraisal*. Secondo Gerson, l'applicazione del colore alla scultura monumentale di questo periodo mirava a rendere le figure rappresentate più realistiche e veraci. Questo processo di conferimento di un aspetto più vivace a statue e rilievi dovrebbe essere considerato in relazione al ruolo che il colore svolge a livello di processo cognitivo, poiché funziona come uno stimolo visivo che attiva le emozioni dell'osservatore, aiuta la memorizzazione dell'oggetto raffigurato e ne facilita la comprensione (Gerson 2021).

A mio avviso, l'uso della policromia nei portali del XII secolo, come quelli di Conques, Ripoll e il Portico della Gloria a Compostella, mirava principalmente a migliorare la visibilità e la leggibilità del monumento (Castiñeiras 2024). A questo proposito, lo studio della policromia nella scultura monumentale dei templi greci è un elemento prezioso per affrontare queste problematiche. Brunilde Sismondo Ridgway ha sottolineato l'importanza del colore nella leggibilità dei frontoni e dei fregi dei templi antichi (Ridgway 1999). In questi, l'uso e la selezione dei colori miravano principalmente a rendere visibili le figure e a migliorarne la percezione e la comprensione da parte dell'osservatore. Pertanto, l'uso del colore, analogamente a come accade in molti esempi medievali, non mirava tanto al naturalismo, quanto piuttosto all'uso pratico di sfondi colorati che dessero risalto i rilievi, oppure a enfatizzare i tratti del viso al fine di conferire maggiore vivacità alle figure. Con la sua tavolozza pittorica, basata su sfondi blu e figure rosse, lo scultore antico ricercava visibilità, leggibilità, ma anche un codice simbolico (azzurro cielo, rosso carne). È molto probabile che questo stesso obiettivo, nel periodo medioevale, fosse affidato non allo scultore ma a pittori specializzati nel dipingere immagini - in spagnolo si chiamano "imagineros" - che spesso trasformavano la scultura corporea e naturalistica in

una visione spirituale della fine dei tempi, in cui l'oro, il blu e lo splendore dei cristalli ricorderebbero allo spettatore la Gerusalemme Celeste dell'Apocalisse, come accade nel Portico della Gloria (Castiñeiras 2024).<sup>1</sup>

Fortunatamente oggi sono in corso diversi progetti di ricerca sul colore, e quello di Elisabetta Neri ci ha offerto l'opportunità di aggiornarci nello studio e nel dibattito. Dal punto di vista della ricerca, i contributi di Charlotte Denoël, Silvia Pedone e Alberto Viridis pubblicati in questo volume ci offrono nuove visioni e interpretazioni sull'uso del colore nel Medioevo. Lo studio sistematico dei pigmenti dei manoscritti carolingi conservati alla Bibliothèque Nationale de France (BnF), attraverso il progetto « Fabrique de l'art », ha permesso a Charlotte Denoël di approfondire la conoscenza della simbologia del colore nei codici miniati, in cui i prototipi tardo-antichi sono riformulati dagli artisti carolingi attraverso una sorta di *mimesis spiritualisée*, dove il colore, la materia e la luce rendono visibile la presenza del Verbo. Dal canto suo, Silvia Pedone, nel suo interesse verso la "cromatosfera" bizantina, cerca di capire la ricchezza e la funzione della policromia nella scultura architettonica. Secondo l'autrice, il colore della scultura di Bisanzio puntava a generare nello spettatore un effetto capace di fargli sperimentare la presenza della divinità. La sua realizzazione si doveva a uno stesso artefice, non vi era, dunque, come in Occidente, una separazione tra lo scultore e il pittore decoratore. Riguardo all'ambito occidentale, Alberto Viridis sottolinea l'importanza dei vetri colorati durante tutto il Medioevo come dispositivi in grado di evocare l'estetica della Gerusalemme Celeste così com'era concepita nel pensiero neoplatonico cristiano. Una simile ossessione coloristica nell'architettura del Medioevo è stata oggetto di altri due studi specifici: Fabio Scirea ci mostra come la pittura serviva a enfatizzare o correggere l'effetto dei paramenti laterizi nell'ambito del romanico lombardo, mentre Elisa Pruno, in un esercizio di storia dell'arte comparata, mette a confronto l'uso della ceramica invetriata medievale nei rivestimenti architettonici pisani, caucasici e iraniani.

La seguente serie di *case studies* inclusi in questo volume si può dividere in due gruppi. Un primo gruppo di saggi approfondisce il fenomeno della complessità tecnica e materiale dell'apparato decorativo del linguaggio artistico tardoantico e paleocristiano, come si vede nell'utilizzo del *opus sectile* nella basilica di Giunio Basso (ca. 331) (Patera, Toso *infra*), nell'applicazione della policromia nelle catacombe romane (Mazzei *infra*) o nella ricostruzione dei differenti progetti decorativi del santuario di San Felice a Cimitile tra IV e V secolo, in cui viene sottolineata la funzione del

colore e dell'*ornamentum*, specificatamente in relazione al culto della tomba in quanto meta di pellegrinaggio (Ebanista *infra*). Il secondo gruppo di saggi si rivolge principalmente al basso Medioevo, in cui, com'era da aspettarsi, il portale policromo assume un ruolo importante. Scopriamo così che la facciata della cattedrale di Fidenza attribuita a Benedetto Antelami possiede ancora tracce del colore originale (Lorenzi *infra*), che la policromia del portale della cattedrale di Saint-Maurice d'Angers era funzionale alla disposizione, alla gerarchizzazione e all'esperienza sensoriale della soglia del tempio (Le Luel *infra*) o che nella *Porte rouge* del fianco nord di Notre-Dame di Parigi (c. 1260-1270) i rosso e il blu sottolineavano la relazione privilegiata tra Cristo e il re e tra la Madonna e la regina (Sandron *infra*). Da Virginia Caramico apprendiamo che il colore veniva utilizzato nelle cappelle nobiliari napoletane di età tardogotica per amplificare l'effetto plastico e scenico dello spazio, mentre Andrea de Marchi ci mostra l'importanza del concetto di policromia selettiva - oro e azzurro - nel comprendere l'estetica della scultura monumentale tra Due e Quattrocento, la quale risulta molto condizionata dall'impatto degli avori francesi.

Citroviamo ora, quindi, in un momento molto importante della storia dell'arte medievale, in cui il colore emerge come un elemento centrale per comprendere l'estetica, il significato e la percezione di oggetti e monumenti, nel momento in cui furono concepiti. Non c'è dubbio che questo richiamo all'aspetto visivo, cognitivo e sensoriale del colore ci abbia aiutato negli ultimi anni a ricomporre in modo nuovo e allettante l'esperienza originale dell'opera d'arte, e in questo senso la realtà virtuale, grazie alla sua capacità pedagogica e alla potenzialità immersiva, è andata acquisendo un ruolo importante tanto nella ricerca, quanto nella divulgazione. Nuove sfide e progetti di questo genere dovrebbero sempre nascere da uno studio complessivo, multidisciplinare e comparativo come quello che ci viene offerto in questo importante volume.

Il *Colour concept* è destinato a durare e sicuramente ricoprirà un ruolo importante nella futura ricerca storico-artistica sull'esperienza sensoriale e sul significato degli oggetti, ma anche nella didattica museale e nei progetti di conservazione e restauro.

## Bibliografia

Castiñeiras González, M. A. 2024. Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle : particularités techniques et esthétiques d'un portail polychrome aux environs de 1200, in Fillion-Braguet, N. Le Luel, C. Mathurin (eds.), *Le Portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XIIe-XXIe siècle). La pierre, la couleur et la restauration. Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe* : 352-367.

<sup>1</sup> Sulla questione dei "imageros", vedi anche il caso del Portico del Paradiso a Santa Maria di Toro (Zamora) (Katz 2002).

- Université de Rennes 2 : Presses Universitaires de France.
- Dronke, P. 1974. Tradition and Innovation in Western Colour-Imagery, in A. Portmann, R. Ritsema, *The Realms of Colour. Die Welt der Farben. Le Monde des couleurs*. Leiden: E. J. Brill (Eranos 1972. Yearbook-Jahrbuch-Annales, 41).
- Fillion-Braguet, B., Le Luel, Mathurin, C. (eds.), *Le Portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XIIe-XXIe siècle). La pierre, la couleur et la restauration. Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe : 577-585*. Université de Rennes 2: Presses Universitaires de France.
- Gerson, 2021: Gerson, Paula. 2021. Early Painted Façade Sculpture: Research and Observations on Perception and Cognition, in D. Carter, E. Gertsman, K. Griffith, (eds), *Tributes to Richard. K. Emerson: Crossing Medieval Disciplines* : 41-60 .Turnhout, Belgium, Brepols Publishers.
- James, L. 1996. *Light and Colour in Byzantine Art* . Oxford: Clarendon Press.
- James, L. 2004. Senses and Sensibility in Byzantium. *Art History*, 27, 4: 523-537.
- Katz, M. R. 2002. Architectural Polychromy and the Painters' Trade in Medieval Spain. *Gesta*, 41, 1: 3-14.
- Kopta, J. R. 2024. The Affective Byzantine Book: Reflections on Aesthetics of Gospel Lectionaries. *Arts* 13, 92. <https://doi.org/10.3390/arts13030092>
- La lumière a l'époque romane*. 2024. *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, LVI.
- Laborde Marqueze, A. (ed). 2021. *La restauración del Pórtico de la Gloria. Catedral de Santiago de Compostela. Documentación, estudios y conservación*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte.
- Le Pogam, P-Y. 2024. Conclusions, in B. Fillion-Braguet, N. Le Luel, C. Mathurin (eds.), *Le Portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XIIe-XXIe siècle). La pierre, la couleur et la restauration. Contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe : 577-585*. Université de Rennes 2 : Presses Universitaires de France
- Pastoureau, M.. 2000. *Bleu: Histoire d'une couleur*. Paris: éditions du Seuil.
- Pastoureau, M.. 2013. *Vert. Histoire d'une couleur*. Paris: éditions du Seuil.
- Pedone, S. 2022. *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina*, Roma: Bardi editore.
- Ridgway, B.S. 1999. *Prayers in Stone. Greek Architectural Sculpture, ca. 600-100 BCE*. Berkeley: University of California Press.
- Rossi Manaressi, R. 1987. Considerazioni tecniche sulla scultura monumentale policromata romanica e gotica. *Bolletino d'Arte*, 41 (supplemento II): 175-186.
- Verret, D., Steyaert, D. (eds). 2002. *La couleur de la Pierre : polychromie des portails gothiques* . Actes du colloque, Amiens 12-14 octobre, 2000. Paris-Amiens: Picard-Agence régionale du patrimoine de Picardie.
- Virdis, A. 2023. *Colors in Medieval Art. Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100-1250)*. Roma/Brno: Viella/Masaryk University Press.



# Colour Concept (fine III-XIV sec.): una prima sintesi

Elisabetta Neri

Università degli Studi di Firenze

I percorsi di ricerca intrapresi in questo volume e valorizzati dalle considerazioni conclusive offrono la possibilità di tracciare una prima sintesi che possa aprire prospettive di ricerca sul ruolo del colore tra Antichità e Medioevo, nei suoi aspetti tecnici e materici, come in quelli visuali e semantici.

Con questo scopo, in primo luogo, vengono qui considerati i diversi approcci metodologici seguiti dai contributi raccolti in questo volume, perché, in futuro, possano integrarsi in maniera sempre più armoniosa e essere forieri di nuove riflessioni. In seguito vengono sintetizzate le peculiarità dei codici cromatici in età tardoantica e tracciate le linee evolutive, tra III e XIV secolo, dello spazio cromatico nelle architetture, perché il continuo incremento dei casi studio possa precisarne le caratteristiche, in modo da contribuire alla riflessione sulla storia del colore. Infine, vengono avanzate alcune osservazioni emerse sulla fabbrica dei colori e sulle tecniche messe in opera nelle dinamiche di cantiere, perché i dati raccolti durante gli interventi di restauro siano sempre più valorizzati e comparati per aree geografiche e cronologie, così da incrementare la ricerca sulla storia delle tecniche e alla loro trasmissione.

## **Fonti materiali e scritte: approcci complementari**

La diversità di approcci dei contributi contenuti in questo volume ricorda la necessità di documentare i colori negli strati archeologici e nei cantieri di restauro con tecniche analitiche sempre più avanzate, senza dimenticare di valutare il ruolo dei colori nella cultura figurativa e tecnica. Il dialogo continuo tra *realia* e fonti che propongono un'interpretazione dei colori, o che teorizzano la concezione culturale che influenza le realizzazioni artistiche e architettoniche, è indispensabile se si vuole riscoprire il senso attribuito in un momento e un contesto preciso ai messaggi cromatici.

Le *ekphraseis*, soprattutto volte a descrivere edifici di culto, rivelano una concezione del colore che "interpreta" la realtà, ne è simbolo ed idea, perché lega la dimensione terrestre a quella divina (Agosti *infra*, Morvillez *infra*).

Seguendo la filosofia neoplatonica, nella letteratura ecfrastica, il colore viene concepito come una frazione della luce, che partecipa ontologicamente al divino, facendolo risplendere.

Una tendenza opposta è presentata dalla patristica africana, secondo cui i colori non sono rivelatori della verità. La lettura di Arnobio (255-327) dimostra che nei padri africani il colore, come le immagini, è apparenza, sostanza materiale, artificio inutilmente aggiunto dall'uomo per camuffare la realtà (Michel d'Annville *infra*).

*Chromophilia* e *chromophobia* coesistono nel Tardoantico e derivano da due visioni filosofiche e teologiche che difendono la verità dei colori come parte del divino, o, all'opposto, che sottolineano la loro vanità, valutandoli come mera superficie e artificio.

La questione non è solo speculativa, ma ha probabilmente un impatto molto concreto sulla cultura materiale e sulla vita quotidiana: gli oggetti utilizzati, i vestiti, il decoro degli interni delle dimore private si adeguano a queste posizioni. Cipriano (210-258) critica l'uso di ornare con i soffitti dorati le case (Cypr. *Ad Donatum*, 112-115) "perché l'uomo è il solo tempio che deve rifulgere"; Tertulliano (155-230) bandisce l'uso dei vestiti colorati, perché "il Signore non ha fatto il vello delle pecore colorato" (Tert., *De elegantia*, 1,8).

Tuttavia la necessità antropologica di continuare ad usare il colore prevale, anche se - come per l'uso delle immagini sacre - non è supportata filosoficamente e teologicamente in maniera univoca.

Così i *lacunaria aurata*, criticati da Cipriano, diventano dall'età costantiniana il mezzo privilegiato per decorare i soffitti delle basiliche (Euseb., *Vita Costantini*, III, 49; Neri 2015) e i vestiti colorati, banditi da Tertulliano, continuano ad essere prodotti con colori sempre più scintillanti (Lubos, *infra*, Martorelli 2004: 236-237).

La produzione di questi tessuti colorati implica grande maestria tecnica e un approvvigionamento di materie prime importate da lontano e processate con saperi e gesti estremamente complessi. Non solo il colore non

viene abbandonato e le tintorie, che ne garantiscono il mantenimento, sopravvivono, ma decori e tinte si arricchiscono (Martorelli 2004). Il colore dell'abito continua ad esprimere uno *status* sociale e un'età, che i contemporanei erano abituati a riconoscere (Lubos *infra*). Anche nel Medioevo pieno, il colore rimane abito di un'estetica dell'apparenza e della sostanza, come ricorda F. Cervini citando il *Mantello d'onore* di Baudouin di Condé (1240-1280) (Cervini *infra*).

Questa necessità di perpetuare e di trasmettere, non solo empiricamente, i saperi tecnici che permettono di continuare a produrre i colori motiva l'assemblaggio di ricettari tecnici in epoca tardoantica, come il *Papyrus X leidensis*, il *Graecus holminiensis* (III-IV sec.) sulle tecniche tintoriali (Lubos *infra*) o le *Compositiones ad tingenda musiva* (VIII sec.) su pigmenti, applicazioni metalliche, vetri colorati, pelli e elementi coloranti o utili a processi di colorazione, come l'allume (Liverani *infra*).

Il contesto di concezione, circolazione e fruizione di queste opere tecniche, come soprattutto il rapporto tra le ricette e i *realia*, tra pratica e codificazione, tra tradizione classica e novità medievali resta ancora in gran parte da studiare.

Oltre a *ekphraseis*, patristica e ricettari, la quarta categoria di fonti scritte utilizzata riguarda i trattati filosofico-teologici che sintetizzano la concezione dei colori. Il legame tra teorizzazione speculativa (filosofica, teologica e estetica) e realtà materiale, come sottolineato in diversi contributi (Boschetti and Wootton *infra*, Viridis *infra*, Pruno *infra*). Questa connessione tra pensiero e realtà materiale permette di decodificare certe scelte cromatiche senza apparente legame con la realtà e di scoprire il processo empirico che porta a una teorizzazione estetica.

Così, attraverso la teorizzazione dello pseudo Aristotele, C. Boschetti e W. Wootton riconoscono e giustificano il conservatorismo tradoellenistico nell'uso dei codici cromatici di alcuni mosaici tardoantichi della Libia (Boschetti and Wootton *infra*). Seguendo lo stesso metodo, grazie allo studio della circolazione e ricezione attraverso Sugerio (XII sec.) della Gerarchia Celeste dello pseudo Dionigi (V sec.), A. Viridis spiega la teorizzazione dell'uso della vetrata colorata in Occidente (cfr. anche Dell'Acqua 2003, Dell'Acqua 2020). Se la diffusione dei vetri colorati a partire dall'Alto Medioevo è ormai nota, e si giustifica con l'affermazione del gusto crescente delle superfici riflettenti che caratterizzano spazi interni, la codificazione teorica, filosofica e teologica si realizza solo nel XII secolo, probabilmente per giustificare l'effetto stesso che le vetrature stesse producevano.

I *realia*, ovvero la materialità di decori e policromie, rimangono lo strumento privilegiato per costruire una linea cronologica sui cambiamenti di codici e tecniche e sulla loro distribuzione geografica. L'aumentata sensibilità per gli approcci diagnostici con finalità conservative e scientifiche nell'ambito dei cantieri di restauro sugli edifici o sulle opere in museo moltiplicano i casi studio ben documentati e ne assicurano la documentazione (Utro and Vella *infra*, Mazzei *infra*, Lorenzi *infra*, Leluel *infra*, Caramico *infra*).

Lo studio delle opere e degli edifici considerati è tuttavia unicamente connesso alle occasioni di restauro o alle necessità conservative di collezioni museali e monumenti. Oltre al censimento sistematico e organizzato dell'edito, intraprendere degli studi seriali per periodi cronologici, aree geografiche, stili, rimane un auspicio che porterebbe senza dubbio a un migliore esame comparativo dei dati raccolti, oltre che alla possibilità di riconoscere le peculiarità tecniche e visuali nell'uso dei colori. Solo l'incremento dei dati disponibili e la loro sistematizzazione potrà permettere di interrogarsi sulla circolazione degli schemi cromatici e su quanto questi si creino in base a fenomeni legati alle maestranze, al gusto, alla moda, alla cultura.

Confrontarsi con la perdita sostanziale dei colori per ragioni conservative è un'ulteriore problematica sottolineata all'interno del volume. Documentare le micro-tracce delle policromie e immaginare il perduto, cercando di visualizzarlo, si manifesta come una necessità impellente, che deve tuttavia essere realizzata nella coscienza dei limiti epistemologici che la ricostruzione comporta (Liverani *infra*). Nel volume vengono inoltre suggerite altre vie, per lavorare sul perduto più pazienti e meno spettacolari della ricostruzione. Da un lato la documentazione di archivio fa scoprire le descrizioni di colori non più conservati e talvolta scomparsi nello spazio di un secolo, perché non oggetto di un'attenzione conservativa (Lenzi *infra*, Patera and Toso *infra*). Dall'altro l'importanza di considerare i frammenti di decori rinvenuti nella stratificazione archeologica porta alla luce tracce di partiti decorativi ignoti o testimoniati dalle fonti, come la spettacolare scoperta del mosaico menzionato dal *titulus* paoliniano a Cimitile ed oggi in corso di studio da parte di C. Ebanista (Ebanista *infra*).

Non solo i rinvenimenti eccezionali e fortuiti, come i rilievi tetrarchici di Nicomedia (Sare Agturk *infra*), ma anche i frammenti dei vetri da finestra (Viridis *infra*), dei tessuti, delle crustae marmoree (Marchisio *infra*), degli intonaci dipinti, dei pavimenti permettono di cogliere come colori e materiali si armonizzano con l'architettura e l'illuminazione. Se l'attenzione crescente al frammento da scavo per la ricostruzione

del decoro è ormai un dato acquisito nella prassi disciplinare per rivelare i colori di pareti, pavimenti e soffitti, la specializzazione su un solo *medium* decorativo, ancora prevalente, limita la ricostruzione di insieme. Questo ha un impatto sulla difficoltà di concepire lo spazio decorativo e, di conseguenza, quello cromatico e architettonico, *tout court*. Nei contributi in cui lo sforzo di una sintesi tra tutti gli elementi del decoro viene effettuato per contesto e cronologia in uno o più cantieri (Mazzei *infra*, Ebanista *infra*, Morvillez *infra*) lo spazio interno ed esterno si definisce nel suo insieme, rivelando giochi tra figurato e aniconico, tra riflettenza e opacità dei materiali, e aprendo questioni relative alla visibilità e alla fruizione. Un approccio a cui tendere: la valutazione complessiva dei colori nello spazio architettonico.

### Codici cromatici: linee di lettura

Le *ekphraseis* esplicitano un gusto per la *poikilia*, la *varietas*, la polimateria, la ricerca dell'oro e della luce come sintesi cromatica che traduce la realtà ideale (Roberts 1984, Morvillez *infra*, Agosti *infra*). Stando al messaggio espresso nei testi, il colore non sembra voler riprodurre la realtà, ma sintetizzarla e spiegarla: colori e materiali stabiliscono una gerarchia di lettura, permettono dei rinvii tra attributi o figure, corroborano il messaggio figurativo, favorendo la leggibilità dell'immagine.

Questa concezione del colore sembra potersi osservare anche nella patristica, nonostante le posizioni dichiarate sulla falsità/vanità dei colori. I colori sulle statue ideali descritte da Arnobio, si circoscrivono agli occhi chiari, al rosso demoniaco e all'oro. Questi sembrano avere la funzione di dare l'illusione di una realtà diversa da quella umana, fuori norma: sono effimeri e producono, attraverso un camuffamento della superficie, un effetto di estraneità e di sacralità dei simulacri, che restano dei "falsi dei", immagini di una realtà inventata (Michel d'Annunzio *infra*). Il colore resta, anche secondo questa concezione critica, un eco di una realtà altra, dissonante rispetto all'umano, fuori norma: divina.

La lettura cromatica dei rilievi di Nicomedia, definita "color coding" da T. Sare, mostra bene come il colore sia usato in maniera codificata: gli imperatori sono riconoscibili grazie alla porpora, i barbari grazie ai capelli biondo-rossi, le armi e il loro decoro sono definite con il blu egizio. Il colore, insieme allo schema compositivo e alle dimensioni delle figure, doveva assicurare la lettura del messaggio essenziale dell'immagine: il potere imperiale dei due Augusti, cromaticamente come iconograficamente identici, e la loro unione (*ex pluribus unum*), garantisce il controllo

dell'impero e la dominazione sull'estraneità dei barbari d'Occidente e d'Oriente.

Il valore simbolico del colore e la sua codificazione sembra particolarmente esplicito nei supporti figurativi che veicolano un messaggio politico o religioso, indipendentemente dalla cronologia indagata.

Questo è particolarmente visibile nell'uso dei colori della miniatura carolingia, che si esprime su manoscritti ad uso liturgico, concepiti come uno "spazio teologico" per visualizzare il sacro (Denoel *infra*). Così in età tardoantica nelle architetture rappresentate il colore riproduce la materia e contribuisce a una *mimesis* illusionistica di marmi e rivestimenti metallici; in età carolingia, invece, il colore è usato per creare un'ornamentazione simbolica della superficie.

Il contributo di Ch. Denoel sulla restituzione delle architetture dipinte nelle miniature rivela inoltre un'ulteriore fonte per studiare i codici cromatici. Nonostante le architetture rappresentate non riproducano necessariamente un referente reale, esse sono allusive di una realtà architettonica idealizzata che ha i suoi codici. Osservare il rapporto tra *realia* e rappresentazione potrebbe essere un esercizio simile a quello di confronto tra analisi delle *ekphraseis* e realtà decorativa, sicuramente rivelatore di significati anche per i colori.

Per la pittura romana la potenzialità dell'approccio è stata dimostrata, ma non per quella tardoantica e medievale. Per l'epoca romano repubblicana e primo imperiale lo studio delle pitture che raffigurano le statue (Moormann 1988) e di quelle che imitano i materiali preziosi (Mulliez 2014) ha trasformato la pittura in una fonte per interrogarsi sulla resa coloristica della statuaria e di altre forme decorative polimateriche non conservate.

Il confronto tra i colori degli edifici rappresentati in pittura e edifici reali non è invece ancora stato intrapreso in maniera sistematica né per l'Antichità né per il Medioevo. Per l'epoca tardoantica le rappresentazioni delle architetture sono state recentemente considerate come tema in sé nella tesi di dottorato di B. Leal (Leal 2016); un'analisi cromatica potrebbe senza dubbio essere rivelatrice di processi imitativi dei colori reali e di fenomeni interpretativi della loro semantica.

La *mimesis* dei materiali con la pittura per creare illusione resta un tema ricorrente nel Medioevo, da sviluppare. In Oriente, come in Occidente nel Medioevo, l'imitazione con la pittura di marmi o tessuti dei partiti bassi (Pedone 2021, Pedone *infra*, Caramico *infra*), la continuità dei motivi aniconici - geometrici e vegetali



- di ispirazione classica (Scirea 2012), i *trompe l'œil* a finte architetture, le partiture a bande, l'accentuazione del colore naturale dei materiali con la pittura (Scirea *infra*), segnano una continuità nell'imitazione di materiali e motivi di età tardoantica. Un'eredità che sembra tuttavia solo talvolta rispettata anche nei codici cromatici. Il colore richiama l'antico, ma si riattualizza nello spazio (Cervini *infra*). La ricerca di una continuità con l'antico è d'altronde attraversata da un radicale cambiamento nella gestione dello spazio cromatico, caratterizzato in Occidente dall'introduzione del colore nelle finestre (Viridis *infra*) e dalla conquista dello spazio interno da parte della pittura, che investe grandi superfici portando a una progressiva divergenza dal classico, dove la decorazione è organizzata per fasce che seguono i partiti architettonici.

Anche in questo caso solo l'analisi cronologica, sistematica e seriale dell'evoluzione dei codici cromatici dei motivi aniconici e delle loro modalità coloristiche di alludere alla materia darà risultati sul significato dei colori nello spazio in cui sono utilizzati. Un obiettivo a cui tendere.

#### **Spazi cromatici: linee evolutive tra interno ed esterno**

Nelle architetture tardoantiche esaminate in questo volume le caratteristiche di *poikilia*, *varietas*, polimateria, come la ricerca dell'oro e della luce, si riscontrano a partire dall'epoca tetrarchica, se si considera che i rilievi di Nicomedia dovevano essere inseriti in una sala di rappresentanza imperiale (del palazzo?) introdotta da una scala monumentale che era ornata da mosaici parietali in pasta vitrea e oro e da *sectilia* marmorei (Sare Agturk 2021). Questi frammenti attendono uno studio sistematico e complessivo che rivelerà come le materie e i colori si articolavano in un edificio, il cui elevato può essere ricostruito tramite l'anastilosi degli elementi architettonici.

La proposta di inserzione spaziale delle tarsie della basilica di Giunio Basso, offerta da A. Patera e F. Toso (Patera and Toso *infra*), evidenzia in maniera chiara l'articolazione tra partiti decorativi e architettonici: i pannelli figurati di *opus sectile* sono posizionati al di sopra di quelli aniconici e in corrispondenza degli ampi finestrati per questioni di visibilità, ma anche per risplendere con una luce cangiante che penetra dai vetri, che in questo lasso cronologico sono trasparenti e incolori (Foy and Fontaine Souen 2008).

Negli interni delle ricche residenze tardoantiche (Morvilliez *infra*), in particolare nelle sale di rappresentanza, come negli edifici pubblici, si riscontra un'esplosione progressiva dei supporti colorati del decoro polimaterico, soprattutto a partire dal IV sec.

Da questo orizzonte cronologico nei *sectilia* e nelle *crustae* parietali si osserva una ricerca figurativa e una variazione non solo nei colori dei marmi scelti, ma anche nei supporti materici (vetro, madreperla, ceramica) (Marchisio *infra*, Patera and Toso *infra*, Volpe and Turchiano 2004, Neri 2016: 81-87).

La ricerca di una policromia polimaterica si struttura sul contrasto tra motivi geometrici e iconici, su quello tra fondi chiari o scuri uniformi e figure colorate, sulla dicotomia tra luce bianca delle finestre e superfici sovraccariche di colori. Questa tendenza non è tuttavia diffusa nell'intero orbe mediterraneo, dove si riscontrano, nello stesso orizzonte cronologico, permanenze dell'illusionismo di matrice ellenistica. I mosaici pavimentali tardoantichi della Tripolitania mostrano una continuità dei codici cromatici stabiliti nel *De coloribus* dello pseudo Aristotele (IV a.C.), rispettati nei *vermiculata* ellenistici e perpetrati nei mosaici di ricche dimore tardoantiche (Boschetti and Wootton *infra*). In particolare la continuità d'uso della *faience*, più di quattro secoli dopo la sua scomparsa nelle decorazioni musive, fa riflettere sull'identità degli *workshops* che preservano queste scelte cromatiche e materiche, tenuti vivi dal gusto di una committenza che asseconda le scelte conservative dell'illusionismo ellenistico.

Questo caso studio rivela l'importanza di interrogarsi sulla differenziazione delle tendenze cromatiche per aree geografiche e sul posizionamento della committenza rispetto alla *koiné* o moda cromatica. Una differenziazione che può essere dettata dalle influenze delle culture autoctone, come da fenomeni di gusto, committenza, modalità di espressione, disponibilità dei materiali, scambi economici e culturali.

Negli edifici di culto cristiani le tendenze cromatiche e i rapporti interno-esterno sono valutati tra IV e XIV secolo, attraverso lo studio delle catacombe (Mazzei *infra*), di un edificio martiriale (Ebanista *infra*), delle cattedrali tardoromaniche e gotiche (Lorenzi *infra*, Leluel *infra*, Sandron *infra*), che permettono di cominciare a cogliere, in maniera assolutamente preliminare, una linea evolutiva.

Negli edifici cristiani fino al IV secolo si riscontra una sobrietà cromatica, determinata probabilmente anche dalle esigue risorse della committenza (Mazzei *infra*, Ebanista *infra*). Dal V-VI secolo è invece evidente un'attenzione crescente della varietà dei colori, ricercata mutuando i sistemi decorativi degli edifici civili, ma accentuando il gusto della polimateria e della varietà cromatica. L'organizzazione per registri nella successione dal basso all'alto dei diversi materiali (marmo, pittura, stucco, mosaico) e il potenziamento dei giochi di riflettanza dei differenti materiali

rilucenti (vetro e marmo) o opachi (stucco, pittura) si confermano come costanti nell'organizzazione dello spazio architettonico. La luce delle lampade e delle finestre sui cui i testi ecfraistici e amministrativi (e.g. Bosman *et al.* 2016) insistono con descrizioni molto precise diventa elemento semantico per far risplendere gli edifici dall'interno, secondo una felice definizione di E. Morvillez (Morvillez *infra*). Nell'Europa centrale e insulare l'introduzione della vetrata colorata almeno dal VII sec. (Viridis *infra*) contribuisce a accentuare l'estetica della luce e allo stesso tempo a cambiare radicalmente l'ambiente visivo. L'introduzione di vetri da finestra colorati non sembra interessare i territori bizantini, in cui la cromatosfera, così definita da S. Pedone (Pedone *infra*), è costruita sull'alternanza bianco, blu, rosso, oro per la scultura architettonica e sul gioco costante tra colore applicato e colore materico con continui rinvii mimetici alla polimaterialità. L'imitazione dei materiali con la pittura non è soltanto un surrogato economico, ma un mezzo per creare richiami e aggiornare lo spazio, nobilitarlo approfittando della versatilità che offrono materie e colori (Cervini *infra*).

Nonostante la crescente valorizzazione della materia con cui sono rivestite le superfici dell'interno, l'esterno degli edifici rimane sobrio. Nella basilica *ad corpus* di Cimitile, l'intonaco esterno era rosso e i portici, l'intradosso e le finestre erano evidenziate da un bordo bianco (Ebanista *infra*). Un codice esattamente inverso a quello dell'edilizia abitativa di Ercolano e Pompei (Zink 2021) e della basilica di Treviri, uno dei pochi edifici pubblici in laterizi in cui tracce di intonaco esterno sono state conservate e documentate in maniera esemplare. Qui, un fondo bianco è valorizzato da un bordo rosso che enfatizza le linee architettoniche dell'edificio. Solo l'intradosso delle finestre è decorato con motivi floreali dorati su fondo viola (Riedl and Funke 2013).

I casi documentati sono troppo esigui per riconoscere una linea di tendenza nella decorazione dell'esterno e gli interventi di restauro che hanno valorizzato le superfici costruttive apparenti non permettono più di cogliere quali fossero i colori degli intonaci di rivestimento, se venissero protetti e impermeabilizzati con cerature e lucidature come in Antichità, né se permangano coloriture dei giunti o scialbature dei laterizi, come, seppur raramente, documentato in epoca romana (Zink 2021).

L'attenzione crescente all'aspetto esterno delle superfici degli edifici tardoantichi e altomedievali contribuirà senza dubbio a precisare se la nudità dell'esterno sia un effetto reale o se, al contrario, i colori dell'esterno contribuirono alla riconoscibilità della funzione civica, religiosa, privata e commerciale dell'edificio, rendendolo visibile e riconoscibile in un contesto urbano o rurale.

Recentemente l'interesse manifestato per lo studio dei materiali da costruzione dei tetti ha messo in luce l'uso di coperture metalliche in oro, piombo e stagno, menzionati nelle fonti letterarie e documentati archeologicamente a partire dal IV secolo, seppur in rari casi, tramite rinvenimenti di tegole metalliche (Neri 2015: 227-229 con bibliografia, De Stefanis 2024). Questo ha mostrato come esista un referenziale reale, seppur raro e generalmente conservato unicamente in piombo, agli *aurea, stagnea, argentea tecta* o *culmina* della fonti, per cui era stata sottolineata unicamente la volontà di evocare una realtà materiale che potesse esprimere una realtà spirituale, immagine della presenza degli astri sulla terra, della materializzazione della Gerusalemme Celeste negli edifici descritti (Pietri 2001).

Altri approfondimenti sarebbero da condurre sul ruolo dei colori e della polimaterialità della facciata degli edifici tardoantichi. Studi recenti sui pochi esemplari di porte in legno figurate e in bronzo aniconiche conservate tra l'Occidente e l'Oriente (Iacobini 2009, U 2022) e le loro cornici marmoree danno l'idea di un ingresso monumentale non certo privo di colore e di rivestimenti nell'edificio di culto. Contribuiscono a colorare e animare l'accesso alla chiesa i tessuti che erano appesi sopra le porte, come dimostrano i ganci bronzei sopra le porte di VI secolo della cattedrale di Santa Sofia a Costantinopoli, di Santa Maria a Parenzo, di Sant'Apollinare in Classe. Questi fanno pensare al gesto che compie Teodora sul pannello dei mosaici di San Vitale, primo gesto svolto da ogni fedele prima di entrare in chiesa: spostare una tenda colorata e ricamata (Caseau 2013).

Il decoro esterno del fronte della facciata con mosaici o marmi è stato recentemente fatto risalire al V sec. sulla base delle documentazioni delle fonti scritte riferibili ad alcune basiliche romane (Guardia and Mancho 2014: 43-44), anche se i più antichi casi archeologicamente attestati risalgono al VI sec.: la facciata della cattedrale eufrasiana di Parenzo e quella della chiesa di San Filippo a Hierapolis, parzialmente ricostruita in base ai frammenti musivi in crollo (Neri and Caggia 2015). Decorare e rivestire le facciate di mosaici e marmi diventa sicuramente più ricorrente a partire dal XII sec. (Piazza 2010).

Anche in questo caso l'attenzione ai frammenti archeologici e alle superfici esterne potrà rivelare nuovi casi studio e favorire una lettura meno spoglia del decoro delle facciate delle chiese tardoantiche.

A partire dal XII secolo, a seguito delle riforme liturgiche, si verifica quello che efficacemente N. Leluel definisce una "teofania dell'esterno" che porta a valorizzare l'esterno come spazio figurativo e cromatico: concetto richiamato anche da F. Cervini

in introduzione e M. Castineiras nelle conclusioni e legato alla nascita del portale romanico. In questo processo di esternalizzazione dell'immagine il colore attira l'attenzione sul messaggio iconico e ne favorisce la lettura durante la *performance* religiosa della processione e del rituale dell'ingresso: anticipazione visiva dell'esperienza rituale interna. L'ingresso marcato dal colore è forse da mettere in relazione al rito di ingresso; per questa ragione solo certi portali e non necessariamente quello in facciata erano colorati. Una policromia selettiva (Cervini *infra*) che, con il colore, attira l'attenzione come un pannello luminoso di entrata e, attraendo il fedele, fa nascere in lui un processo di contemplazione spirituale.

La cura dell'esterno si ritrova tra XII e XIV secolo nell'inserzione dei bacini, che evocano, secondo E. Pruno, attraverso i loro colori e le loro tecniche, la cultura di un orizzonte lontano in cui materiali da costruzione di questo tipo potevano rivestire intere superfici, come in Armenia o in Iran (Pruno *infra*). La mappatura della distribuzione dei materiali smaltati da costruzione nel Mediterraneo orientale e in area caucasica aiuterebbe a valutare meglio la *material agency* dei bacini ceramici, che avevano un uso principalmente quotidiano e non architettonico nel loro contesto di fabbricazione e, di conseguenza, a comprendere perché non fossero direttamente importati i materiali da costruzione smaltati, come tegole e mattonelle -diffuse in Oriente. Richiamare con il colore il mondo dell'altro, quello arabo e/o bizantino, attraverso l'uso dei marmi policromi nell'esterno o dei materiali ceramici esotici nei mosaici della facciata, è ricordato anche da F. Cervini a proposito della cattedrale di Genova, segnalando ancora una volta come il colore è prodotto dalla materia e da una materia che evoca un concetto (Cervini *infra*).

Un'altra forma di cura dell'esterno esaminata sulla *longue durée* da F. Scirea (Scirea *infra*) è l'imitazione con pittura dei mattoni: un segno di valorizzazione di un materiale che è il *marker* dell'edilizia lombarda di questo periodo e che potrebbe essere concepito come un richiamo al classico, ovvero al periodo paleocristiano.

Imitare, simulare superfici, creare illusione spaziale, evocare l'altrove è un ruolo innegabile e costante del colore. La pittura che dissimula la materia, crea ambiguità mimetica tra vero e finto, tra rilievo e piano è pienamente espressa nell'interno delle cappelle private del tardogotico napoletano presentato da V. Caramico.

Il legame tra uso del colore non realistico all'esterno e all'interno è particolarmente evidente nel contributo di D. Sandron (Sandron *infra*), che sottolinea il ruolo semantico del rosso sulla *Porte rouge* laterale della cattedrale di Notre Dame a Parigi (1260). Su uno sfondo rosso, il re è vestito con un mantello rosso come

Cristo, mentre il mantello della regina, come quello della Vergine Maria, è blu. L'alternanza di rosso e blu sottolinea uno speciale legame tra il re e Cristo, come richiamato anche altre figure regali del XIV secolo nel transetto del coro della cattedrale.

Ed è proprio grazie all'influenza degli avori francesi che secondo A. de Marchi (De Marchi *infra*) viene teorizzato il bianco plastico nel contrasto con l'azzurro applicato nelle scelte cromatiche di Andrea Pisano, seguito dai della Robbia, prodromo alle teorizzazioni di Vasari sul bianco come canone classico. Una teorizzazione su cui si baserà la plastica rinascimentale acroma, come recentemente discusso da Britta Dümpelmann (2023), e che, secondo Ostergaard ha dato origine all'eliminazione del colore sulla scultura classica (Ostergaard 2010).

Come ha iniziato il volume la domanda sulle radici dell'uso medievale del colore nel mondo romano e tardoantico, lo chiude quella sulla ricerca del bianco plastico su fondo azzurro con l'invenzione di una nuova teoria cromatica tardomedievale che porta alla nascita della concezione rinascimentale del colore.

Il cerchio è tuttavia ben lungi dal chiudersi. Oltre a ricordare la parzialità e l'insufficienza dei dati per arrivare a sintesi cronologiche affidabili, che solo progetti mirati potranno contribuire ad ottenere, si sottolinea come i cantieri e i casi studio esaminati in questo volume sono tutti frutto di un altissimo livello della committenza. La questione cromatica sarebbe da estendere a qualsiasi tipo di edificio religioso, pubblico e abitativo per cercare di capire in che modo il colore sia un tratto e un segno distintivo del livello di committenza e della tipologia dell'edificio.

In questo senso il contributo di P.F. Lorenzi (Lorenzi *infra*) che sottolinea inoltre l'esistenza di diversi livelli qualitativi della policromia, esaminando il caso del portale delle maestranze antelamiche della cattedrale di Fidenza, in cui l'altissimo livello scultoreo si accompagna a una policromia cursoria, di basso livello, quasi monocroma. Questo apre naturalmente delle domande sulla temporalità della policromia: quando viene realizzata la finitura cromatica? quando finisce il ruolo dello scultore e quello del pittore di sculture? fino a che punto lo scultore e il committente influiscono sulla resa cromatica? F. Cervini ricorda il caso del *jubé* di Vezzolano in cui il pittore non lavora in sintonia con lo scultore e mette in scena una diversa concezione della forma (Cervini *infra*), sottolineando come in un cantiere non c'è sempre un'unità di intenzioni nel rappresentare un concetto né tantomeno nell'esprimerlo attraverso le forme e i colori. I colori in particolare in particolare sono strumenti versatili nelle mani di chi le realizza e possono variare la ricezione dell'iconografia.



## La fabbrica del colore e le dinamiche di cantiere

Creare uno spazio cromatico comporta il dispiegarsi di diversi saper fare, tecniche di lavorazione e messa in opera di materiali differenti: una rete di relazioni che venivano probabilmente gestite dal committente e da figure intermedie, oltre che dai pittori di sculture, marmorari, mosaicisti, pittori parietali, stuccatori, vetrai che condividevano i ponteggi del cantiere e armonizzavano il loro lavoro, osservando i gesti e gli strumenti usati da ciascuno, garantendo implicitamente un passaggio di conoscenze.

Gli articoli raccolti non evocano questo aspetto, ma lo considerano implicitamente nelle riflessioni avanzate sulla materialità del colore, sui pigmenti utilizzati, sui gesti effettuati.

I contributi che si occupano di pittura su pietra (policromia) o su parete pongono *in nuce* la questione dell'approvvigionamento delle materie prime e dei pigmenti, come della loro fabbricazione e distribuzione. Tra Tardoantico e Medioevo la tavolozza cromatica non sembra cambiare radicalmente: i rossi e i gialli realizzati con le terre, i rossi con pigmenti di sintesi al piombo o al mercurio, i gialli a base di arsenico, le lacche viola animali e vegetali, i verdi a base di rame o di terre verdi, i bianchi ottenuti con calcio, piombo o solfato di calcio (gesso), insieme alle foglie d'oro rimangono la base della realizzazione pittorica. Cambiano le materie prime da cui si ottengono i blu: il blu egizio, che in qualche raro caso permane oltre il X secolo, è sostituito dal lapis lazuli e dall'azzurrite, che comportano una rete di approvvigionamento trasmediterranea.

Diverse pubblicazioni recenti e progetti in corso segnano una vivacità della ricerca in questa direzione, che porterà a meglio determinare l'organizzazione della produzione di pigmenti e le reti di scambio necessarie per procurarsi le materie prime. Si possono citare solo a titolo di esempio quelli sui resti archeologici degli *ateliers* o dei semiprodotti, effettuati da L. Cavassa per il blu egiziano nei siti vesuviani intorno al I secolo (Cavassa 2018), quelli di H. Becker su commercio, produzione e prezzi dei pigmenti in età greco-romana (Becker 2021), le diverse ricerche sulla mappatura dei luoghi di approvvigionamento dei pigmenti, come quello di A. Rodler che copre l'arco cronologico dall'età del bronzo al I secolo (Rodler 2025) o ancora i lavori di schedatura delle attestazioni dei pigmenti (Gliozzo, Pizzo and La Russa 2022), per coglierne evoluzioni nelle ricette, nelle preparazioni e negli usi.

La nascita di progetti analoghi focalizzati sul Tardoantico e il primo Medioevo, periodo in cui le reti commerciali cominciano a cambiare, talvolta comportando delle transizioni tecnologiche, è in questo senso più che

auspicabile. Una prospettiva da seguire sarà poi quella di raccordare i risultati dei progetti in corso alla scala del cantiere o a quella dell'oggetto dipinto, cercando di cogliere le relazioni intraprese per produrre il colore, in modo da valutarne ancor meglio il significato.

Oltre alla questione dei circuiti approvvigionamento e dell'economia dell'importazione dei pigmenti, un'ulteriore prospettiva da raggiungere è quella di cercare di definire le tendenze cronologiche nella scelta dei pigmenti per aree geografiche, lassi temporali e *ateliers*, come pure l'evoluzione crono-geografica delle tecniche di applicazione. L'obiettivo non è stato ancora raggiunto a causa della dispersione dei dati, pubblicati unicamente su articoli scientifici che illustrano i risultati delle analisi effettuate alla scala di un'opera. L'interesse dell'archeologo e dello storico dell'arte deve essere quello di ricostruire la visione di insieme.

Le azioni di realizzazione di database di sintesi, come la serie "Fabrique de l'art" promossi da Ch. Denoel et S. Mirbaud sulle miniature della BnF (<https://fabriques.inha.fr>) o quello sulle sculture romane e tardo romane realizzato nell'ambito del progetto *Colour Concept* (<https://omeka.sagas.unifi.it/s/colourconcept>), che segue l'esempio di quello della Gliptoteca di Copenaghen ([www.trackingcolour.com](http://www.trackingcolour.com)), ma si struttura per contesti e tipologie delle opere, danno l'idea di come l'analisi seriale e sistematica di un campione significativo possa permettere di cogliere continuità, variazioni, evoluzioni nell'uso delle tecniche. Mancano ad oggi progetti analoghi per le policromie medievali, romaniche e gotiche, che sarebbero da incentivare e promuovere all'interno degli istituti di restauro.

Osservando i dati forniti dai contributi tra Tardoantico e Medioevo si riscontrano non tanto cambiamenti nella paletta, ma nella modalità di posa dei colori. Se in età tardoantica il colore è spesso steso direttamente sul marmo e in maniera liquida in modo da valorizzarne la trasparenza, oppure con preparati in gesso, bianco di piombo o calcite, nei portali romanici e gotici sembra standardizzato l'utilizzo di uno spesso strato di biacca (bianco di piombo). Sul bianco di piombo è stato inoltre di recente messo a punto un sistema di datazione sempre meglio calibrato (Beck *et al.* 2019) che permette quindi di ottenere cronologie affidabili per le policromie e i suoi rifacimenti. Altre differenze si riscontrano nello spessore degli strati, decisamente più consistenti in epoca medievale, non solo per questioni conservative. Sembra perdersi inoltre nel pieno medioevo la modalità di ombreggiare o scurire attraverso il blu egizio, così ancora ben documentata nei rilievi tetrarchici di Nicomedia (Sare Agturk *infra*), nelle pitture delle catacombe e nei sarcofagi paleocristiani (Vella and Utro *infra*, Mazzei *infra*). Sembra riscontrarsi una continuità tecnica tra Antichità e Altomedioevo

anche nell'uso di simulare la porpora mescolando ocre e blu egiziano, come osservato nei rilievi di Nicomedia e in alcune miniature altomedievali, in cui non viene meno neppure l'uso delle lacche.

Cambiamenti crono-geografici si riscontrano anche nei preparati di doratura con foglia fin dall'Antichità (Neri *et al.* 2024), che negli edifici gotici della Francia sono invece spesso applicate su stagno (Duchêne 2026).

Continuare a cercare le differenze crono-geografiche delle ricette di creazione e applicazione del colore, è una prospettiva da sviluppare non solo per i pigmenti ma per tutti i supporti cromatici del decoro di un cantiere. Come ricordato da E. Pruno nel suo contributo a proposito della ceramica invetriata utilizzata come materiale di rivestimento architettonico, l'obiettivo è cercare di capire perché tecnicamente ci si ingegna a produrre un colore, lo si sceglie, lo si esibisce.

Gli studi sulle tessere vitree dei mosaici parietali hanno infatti mostrato un chiaro cambiamento nelle tecniche di produzione per ottenere dei materiali più rilucenti a partire dal Tardoantico. Vengono così inventate nuove tecniche per produrre tessere d'oro in varie tonalità, variando il colore di supporto del vetro (Neri *et al.* 2016). Allo stesso tempo viene abbandonata per le tessere colorate la tecnica di opacizzazione con antimonio di età romana e introdotti opacizzanti a base di ossa calcinate, quarzo o stannati (Schibille 2022). Oltre che determinata da probabili fenomeni di *shortage*, le nuove tecniche sono volte a creare effetti di trasparenza, riflettività, variazione e vibrazione alla luce, ricercati anche con la modalità di posa delle tessere.

Riuscire a ricostruire le logiche di approvvigionamento dei supporti colorati e le tecniche di messa in opera alla scala del cantiere di un edificio permetterebbe di studiare non solo il progetto di concezione e le intenzioni del committente nella creazione dello spazio architettonico e della sua colorazione interna e esterna, ma anche i saperi artigianali mobilitati, la rete di conoscenze, i gesti delle maestranze e l'interazione tra le competenze dispiagate. Marmorari, mosaicisti, pittori su pietra, pittori su parete, vetrai, stuccatori dividevano spazi di lavoro e ponteggi, osservando i gesti reciproci e garantendo delle interazioni tra diverse competenze. La policromia su pietra comporta una collaborazione particolarmente stretta con il lavoro dello scultore, di cui talvolta è difficile comprendere le frontiere: quando veniva dipinta una scultura, un sarcofago, un rilievo, un portale? quanto tempo passava tra la fine della scultura e la sua dipintura? ogni quanto la pittura doveva essere ritoccata o restaurata?

Le domande su come venissero concretamente messi in opera pannelli di sectile, pesanti e allo stesso tempo

fragili, come quelli di Giunio Basso, sollevate da A. Patera e F. Toso, evocano la complessità gestuale non solo nella creazione di supporti colorati, ma anche nella loro messa in opera.

Il cantiere è la fabbrica dello spazio cromatico e comprendere le logiche e intenzioni delle scelte può fornire un nuovo approccio all'interpretazione della storia del monumento.

In conclusione, il colore è un mezzo euristico di interpretazione dello spazio e dell'immagine e partecipa ai suoi processi creativi. Per questo molti autori di questo volume propongono "una lettura cromatica di opere e monumenti" all'interno dei loro contributi.

Gli approcci più tradizionali, formali, iconografici e architettonici, sono stati ormai da anni integrati con una lettura socio-religiosa delle immagini e dei monumenti e, più recentemente, da un'interpretazione visuale. Gli studi di *visual art* hanno valorizzato in particolare l'interpretazione degli schemi compositivi, delle cornici, dei fondi, dei motivi, arricchendo notevolmente gli angoli di osservazione e moltiplicando le possibilità interpretative.

Il colore, come speriamo di aver dimostrato in questo libro, è una fonte ulteriore per decodificare l'iconografia e lo spazio architettonico, il significato sociale e religioso del monumento e dell'oggetto, l'impatto visivo e comunicativo dell'immagine e del monumento.

L'augurio è quello che il colore diventi sempre più negli studi archeologici e storico artistici uno strumento interpretativo e tassonomico, come lo era per i colti scrittori delle *ekphraseis* tardoantiche.

## Bibliografia

- Beck, L., C. Messenger, S. Coelho, I. Caffy, E. Delque-Količ, M. Perron, S. Mussard, J.-P. Dumoulin, C. Moreau, V. Gonzalez, E. Foy, F. Miserque and C. Bonnot-Diconne, 2019.
- Thermal decomposition of lead white for radiocarbon dating of paintings. *Radiocarbon*, 61: 1345-1356.
- Becker, H. 2021. Technology and trade, in D. Wharton (ed.) *A cultural history of colour in Antiquity*: 35-68. London: Bloomsbury.
- Bosman, L., P. Liverani, I. Peverett and I. Haynes, 2016. Visualising the Constantinian Basilica, in L. Bosman, I. P. Haynes and P. Liverani (eds.) *The Basilica of Saint John Lateran to 1600*: 134-167. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caseau, B. 2013. Experiencing the Sacred, in C. Nesbitt and M. Jackson (eds.) *Experiencing Byzantium: Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies (Newcastle and Durham, April 2011)*: 59-77. London: Routledge.

- Cavassa, L. 2018. La production du bleu égyptien durant l'époque hellénistique et l'Empire romain (IIIe av. J.-C.-Ier s. apr. J.-C.), in P. Jockey (ed.) *Les arts de la couleur en Grèce ancienne... et ailleurs. Approches interdisciplinaires*: 13-34. Athens: École Française d'Athènes.
- De Stefanis, E. 2024. Les matériaux de couverture des édifices religieux italiens entre l'Antiquité tardive et le Moyen Âge. *Archéologie médiévale* 54: 54698.
- Dell'Acqua, F. 2003. « *Illuminando colorat* ». *La vetrata tra l'età tardo imperiale e l'alto medioevo: le fonti, l'archeologia*. Spoleto: Cisam.
- Dell'Acqua, F. 2020. *Iconophilia: Politics, Religion, Preaching, and the Use of Images in Rome, c. 680 - 880*. London: Routledge.
- Duchêne, S. 2025. *La polychromie des portails et des jubés gothiques : apport des sciences analytiques à l'histoire des techniques artistiques*. Thèse en chimie analytique, Paris: Sorbonne Université.
- Dümpelmann, B. 2023. Fictitiousness in Non-Polychrome Renaissance Sculpture, in M. Bol and E.C. Spary (eds.) *The Matter of Mimesis. Studies of Mimesis and Materials in Nature, Art, and Science*. Leiden: Brill.
- Foy, D. and S. Fontaine, 2008. Diversité et évolution du vitrage de l'Antiquité et du haut Moyen Âge : un état de la question. *Gallia*, 65: 405-459.
- Glozzo, E., A. Pizzo and M.F. La Russa, 2021. Mortars, plasters and pigments—research questions and sampling criteria. *Archaeological and Anthropological Science* 13: 193.
- Guardia, M. and C. Mancho, 2014. Avant les grands portails : les façades depuis l'Antiquité tardive jusqu'au Moyen Âge. *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLV: 37-47.
- Iacobini, A. 2009. *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*. Roma: Campisano.
- Leal, B. 2016. *Representations of architecture in late Antiquity*. PhD thesis submitted to the Department of Art History and World Art Studies, Norwich: University of East Anglia.
- Martorelli, R. 2004. Influenze religiose sulla scelta dell'abito nei primi secoli cristiani. *Antiquité Tardive* 12: 231-248.
- Moormann, E.M. 1988. *La pittura parietale come conoscenza per la scultura antica*. Assen-Wolfeboro: Van Gorcum.
- Mulliez, M. 2014. *Le luxe de l'imitation : les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*. Naples: Centre Jean-Bérard.
- Neri, E. 2015. Aureum culminem. Esporsi attraverso l'oro e la luce nel decoro parietale delle chiese di IV-VI sec., in A. Barzanò (ed.), *EXPOSizioni. Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità*: 215-242. Milano: Educatt.
- Neri, E. 2016. *Tessellata vitrea in età tardoantica e altomedievale: produzione dei materiali e loro messa in opera. Considerazioni generali e studio dei casi milanesi*. Turnhout: Brepols.
- Neri E., I. Biron, M. Verità and M. Guerra, 2016. Glass and gold: Analyses of 4th–12th centuries Levantine mosaic tesserae. A contribution to technological and chronological knowledge. *Journal of Archaeological Science* 70: 158-171.
- Neri, E. (ed.) 2024. *Polychroma. The Meaning of Colours in Roman Sculptures*. Cinisello B.: Silvana Editoriale.
- Ostergaard, J.S. 2010. The Polychromy of Antique Sculpture: A Challenge to Western Ideals? in V. Brinkmann, O. Primavesi and M. Hollein (eds.), *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Medieval Sculpture. Proceedings of the Johann David Passavant Colloquium, 10-12 December 2008. Liebighaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main*: 78-105. München: Hirmer.
- Pedone, S. 2021. *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Piazza, S. 2010. Mosaïques en façade des églises de Rome (XIIe-XIIIe siècles) : renaissance d'un modèle paléochrétien. *Hortus Artium Medievalium* 16: 137-150.
- Pietri, L. 2001. Ut pictura poesis : à propos de quelques poèmes de Venance Fortunat. *Pallas* 56: 175–86.
- Riedl, N. and F. Funke, 2013. Die römische Außenmalerei und ihre Restaurierungsgeschichte, in N. Riedl (ed.) *Weltkulturerbe Konstantinbasilika Trier Wandmalerei in freier Bewitterung als konservatorische Herausforderung*: 42-54. Berlin: Baessler.
- Roberts, M.J. 1984. *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca: Cornell University Press.
- Rodler, A. 2025. Colour in a new light: origins, trade and cultural significance of ancient pigments. *The Project Repository Journal* 22(1): 54-57.
- Şare Ağtürk, T. 2021. *The Painted Tetrarchic Reliefs of Nicomedia: Uncovering the Colourful Life of Diocletian's Forgotten Capital*. Turnhout: Brepols.
- Schibille, N. 2022. *Islamic Glass in the Making. Chronological and Geographical Dimensions*, Leuven: Leuven University Press.
- U, M. 2022. *Les lieux liminaires et leurs décors dans les églises monastiques byzantines (Xe-XVe siècle) : fonctions, significations et expériences des portes et des passages*, Thèse de doctorat. Paris: Université Paris I Panthéon.
- Volpe G. and M. Turchiano, 2004. Musiva e sectilia in una lussuosa residenza rurale dell'Apulia tardoantica: la villa di Faragola (Ascoli Satriano). *Musiva&Sectilia* I: 127-158.
- Zink, S. 2021. Architecture and Interiors, in D. Wharton (ed.), *A cultural history of colour in Antiquity*: 155-174. London: Bloomsbury.