



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia
dell'Arte, del Cinema e della Musica - DBC

Corso di laurea in Storia e Tutela dei Beni Artistici e Musicali

Tesi di laurea triennale

**Gli arazzi della *Passione* del Museo di San Marco a Venezia:
iconografia, materiali, contesto d'uso**

Relatrice:

Prof.ssa Zuleika Murat

Laureando:

Sergio Mata Acevedo

Matricola:

1170331

ANNO ACCADEMICO 2021-2022

INDICE GENERALE

4 INTRODUZIONE

CAPITOLO 1: L’AFFERMAZIONE DELL’IDENTITÀ CRISTIANA: DEVOZIONE, IMMAGINE E OGGETTO

- 6 1.1 Il Cristianesimo e la venerazione delle immagini
- 8 1.2 Materialità e devozione: i sensi, la memoria e il coinvolgimento fisico
- 12 1.3 Materia e devozione
- 14 1.4 Devozione pubblica vs. Devozione privata
- 16 1.5 La sacralità delle cose

CAPITOLO 2: I PARAMENTI SACRI: USI E SIGNIFICATI

- 19 2.1 I paramenti sacri: definizione, contesto storico e fonti
- 21 2.2 Le stoffe dei paramenti
- 23 2.3 Il significato simbolico dei paramenti
- 28 2.4 Il Cristianesimo e la veste

CAPITOLO 3: GLI ARAZZI CON STORIE DELLA *PASSIONE* DEL MUSEO DI SAN MARCO A VENEZIA

- 32 3.1 Introduzione: storia, restauri, funzione e collocazione
- 35 3.2 Tecnica e maestranze: il materiale, gli arazzieri e l'autore dei cartoni
- 41 3.3 Fonti e descrizione iconografica
 - I ARAZZO
 - 43 a) *Ultima cena*
 - 44 b) *Orazione nell'orto e Cattura di Cristo*
 - 46 c) *Gesù davanti a Caifa e Flagellazione*

	II ARAZZO
47	a) <i>Gesù davanti a Pilato</i>
48	b) <i>Salita al calvario</i>
	III ARAZZO
50	a) <i>Crocifissione</i>
51	b) <i>Deposizione</i>
	IV ARAZZO
52	a) <i>Resurrezione</i>
53	b) <i>Le pie donne al sepolcro e «Noli me tangeri»</i>
56	c) <i>Gesù appare a Tommaso e agli apostoli</i>
58	3.4 La particolarità della liturgia marciana
94	CONCLUSIONI
96	SCHEDE TECNICHE
97	BIBLIOGRAFIA
109	INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INTRODUZIONE

La disciplina della Storia dell'Arte per anni ha trascurato lo studio dei tessuti; pittura, scultura e architettura erano le categorie che dominavano gli studi, mentre i tessili sono stati relegati a una categoria ritenuta secondaria, quella delle «arti applicate», «arti decorative» o ancora, «arti minori», sempre legate all'artigianato. Inoltre, la tessitura è stata associata alla sfera femminile, anch'essa ritenuta a lungo secondaria¹.

Fra le cosiddette «arti minori» le antiche stoffe hanno un posto di primaria importanza, in particolare i parimenti sacri.

Oggi, lo studio dell'abbigliamento e dei tessuti attraverso gli oggetti a noi pervenutici, le rappresentazioni nell'arte e nella letteratura, sono riconosciuti come significativi e non più marginali nell'accademia, conseguenza di nuovi studi che hanno rivendicato il vero valore del lavoro femminile e di una migliore conoscenza delle configurazioni del genere e del mezzo tessile². Ad esempio, oggi sappiamo che uomini e donne hanno lavorato nella produzione degli *opus anglicanum*, quei preziosi ricami inglesi del XIII e XIV secolo che ancora oggi troviamo in molte chiese. Nel XIV e XV secolo erano gli uomini a dominare la produzione di tessuti su larga scala nelle città medievali³.

È stato il *material culture* a proporre un nuovo approccio allo studio degli oggetti e un nuovo modo di guardare al passato attraverso di essi. Per gli studiosi del medioevo (storici, storici dell'arte, archeologi) il *material culture* ha avuto una particolare risonanza. Studi più recenti sono stati concentrati sui materiali e sugli oggetti⁴, lo affermano Aden Kumller e Christopher Lakey «Historians of medieval art and architecture, as well as medieval archaeologists, have traditionally been sensitive to the material constitution and character of our chosen objects of study⁵».

Cosa si intende per *material culture*? Il «*material culture*» è costituito da due elementi: il primo dalle cose materiali che le persone utilizzano, il secondo dalle pratiche, dai luoghi, dagli atteggiamenti e dagli schemi di pensiero che danno forma alla loro percezione e valutazione delle cose⁶. L'osservazione degli oggetti come portatori di significato e le risposte delle persone a tali oggetti, specialmente in contesti rituali, diventa indagine della materialità della cultura. L'esame degli oggetti

¹ HAMLING, T. - RICHARDSON, C., *Introduction in Everyday Objects, Medieval and Early Modern Material Culture and its Meanings*, a cura di T. HAMLING, C. RICHARDSON, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 1-23.

² GARVER, V. L., 2. *Sensory Experiences of Low-Status Female Textile Workers in the Carolingian World in Sensory Reflections: Traces of Experience in Medieval Artifacts*, a cura di F. GRIFFITHS, K. STARKEY, Berlino, De Gruyter, 2018, pp. 54-55.

³ *Ibidem*.

⁴ LESTER, A.E., LITTLE, K.C., *Introduction: Medieval Materiality*, «*English Language Notes*», vol. 53, No. 2, 2015, pp. 1-8.

⁵ KUMLER, A., LAKEY, C.R., *Res et significatio: The Material Sense of Things in the Middle Ages*, «*Gesta*», 51, no. 1, 2012, pp. 1-17.

⁶ MORGAN, D., *The Material Culture of Lived Religion: Visuality and Embodiment in Mind and Matter*, a cura di J. VAKKARI, 2010, p. 16.

ci dà luce sulle comunità, aspetti della vita e della cultura medievale, consentendo un'approssimazione alle esperienze di vita quotidiana delle persone del passato⁷.

Un'opportunità offerta dal *material culture* è l'*agency* degli oggetti. «Works of art, images, art objects, and other types of material culture have not often enough been understood as potentially having a constitutive role within medieval religion, rather than a reflective role⁸». La cultura materiale ha la capacità di rendere presente fisicamente ciò che altrimenti sarebbe lontano o assente, l'incarnare i sentimenti, il passato lontano, il santo defunto, la comunità religiosa, la realtà intangibile o trascendente⁹.

In questo elaborato è stato proposto tale approccio relativamente allo studio della serie di arazzi con storie della *Passione*, custoditi nel Museo di San Marco a Venezia, e si intende dimostrare il rapporto tra oggetti sacri e il pubblico devoto, considerando le possibilità teologiche, devozionali ed estetiche che gli arazzi di San Marco intendevano manifestare.

I primi due capitoli offrono gli strumenti necessari per comprendere conseguentemente in profondità valori e significati degli oggetti sacri nel Medioevo e degli arazzi di San Marco. In questo senso, nel primo capitolo si vuole evidenziare come gli oggetti sacri erano percepiti come strumenti del potere Divino attraverso una serie di concetti atti a comprendere il modo in cui i devoti rispondevano al potere di tali oggetti. Inoltre, i concetti illustreranno i modi in cui veniva concepito l'atto devozionale durante il Medioevo, un atto che vedeva coinvolto tutto il corpo del fedele, infine, si considera come gli oggetti diventano sacri.

Il secondo capitolo è dedicato totalmente ai paramenti sacri. Si realizza un *excursus* che ci consentirà di comprendere l'evoluzione dei paramenti sacri, di vedere come venivano intesi nel Medioevo e cosa viene scritto dagli studiosi rispetto a ciò, sottolineando i significati simbolici e teologici che essi potevano incarnare e il loro ruolo all'interno dei riti sacri.

Nel terzo capitolo viene analizzato il ciclo tessile della *Passione* di Venezia, considerando i diversi aspetti e le maestranze che entrano in gioco nell'elaborazione di un ciclo di questa tipologia: arazziere, cartonista, fonti iconografiche, fonti letterarie, nonché il messaggio finale che il ciclo vuole trasmettere, considerando le ipotesi su uso e collocazione originaria degli arazzi.

⁷ GERRITSEN A. - RIELLO, G., *Introduction: Writing Material Culture History* in *Writing Material Culture History*, a cura di A. GERRITSEN, G. RIELLO, London, Bloomsbury, 2014, pp. 1-13.

⁸ WILLIAMSON, B., *Material Culture and Medieval Christianity* in *Oxford Handbook to Medieval Christianity*, a cura di J. H. ARNOLD, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 67.

⁹ MORGAN, D., *The Material Culture of Lived Religion: Visuality and Embodiment in Mind and Matter*, cit., p. 18.

CAPITOLO 1

L’AFFERMAZIONE DELL’IDENTITÀ CRISTIANA: DEVOZIONE, IMMAGINE E OGGETTO

«Attraverso il bello (l’emozione per il bello) il sacro incontra il cuore dell’umanità¹⁰»

1.1 Il Cristianesimo e la venerazione delle immagini

Oggi ci risulta difficile pensare al Cristianesimo come una religione senza immagini né oggetti sacri. Attraverso i secoli la religione si è servita delle immagini per affermare la sua identità, e come un mezzo per identificarsi e distinguersi dalle altre religioni. Però, questo rapporto fu più che complicato sin dall’inizio e vedrà confrontarsi all’interno della Chiesa due modi opposti di pensare le immagini.

Le discussioni sull’utilizzo delle immagini come oggetti di devozione saranno fondamentali nei primi secoli della religione. Il Cristianesimo poco a poco si estende territorialmente inglobando nuovi popoli, ed è in questo momento che si sente il bisogno di sistemare i precetti di ordine liturgico, teologico e morale del Cristianesimo. Di conseguenza, un susseguirsi di papi e di concili offriranno soluzioni cercando di omogenizzare il crescente numero di fedeli. I quesiti più discussi hanno a che fare, appunto, con la produzione e l’adorazione di immagini, vietata nel Vecchio Testamento in Esodo 20, 4-5 («Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo») e in Esodo 20,5 («Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai»). I pronunciamenti e i ragionamenti teologici dei Concili saranno chiavi per l’intendimento delle immagini nel Medioevo.

L’iconografia cristiana ebbe origine nell’Antichità in stretto rapporto con le tradizioni pagane. Nei primi tre secoli dell’era cristiana non ci sono raffigurazioni della storia biblica e sono simboli di origine non cristiana, come il pesce, l’ancora, la colomba, ad essere risemantizzati e riprodotti conferendo loro un significato cristiano. L’iconografia cristiana nacque nelle catacombe di Roma e nelle tombe, databili al III secolo circa, in esse Gesù appare ritratto mediante immagini allegoriche, però si può presupporre che la cultura materiale per il cristianesimo era importante già da prima¹¹.

¹ TONIOLO, A., *Introduzione. Sacro e bello: oscillazione perenne tra alleanza e rifiuto*, in «Studia Patavina. Rivista della Facoltà Teologica del Triveneto», anno LXVIII, N.3, settembre-dicembre 2021, p. 407.

¹¹ GRABAR, A., *Le vie dell’iconografia cristiana: antichità e medioevo*, edizione italiana a cura di M. DELLA VALLE, Milano: Jaca book; Vicenza: Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 2011, p. 183.

Il processo verso la completa assimilazione delle immagini inizia con l'editto di Milano (313). L'editto, sottoscritto da Costantino e Licinio, riconosceva la libertà di culto e conferiva lo statuto di religione lecita al Cristianesimo, promuovendo la costruzione di edifici di culto. È con l'impulso dato all'architettura cultuale che cominciano le raffigurazioni di Cristo, nella sua divinità, nelle absidi delle prime basiliche cristiane con lo scopo di consolidare il Credo.

Negli ultimi decenni del IV secolo vediamo l'affermarsi del Cristo in maestà, un Dio insediato nell'esercizio pieno del suo potere. Mentre alla metà del VI secolo, si inizia a diffondere l'immagine del Pantocratore¹².

Alla fine del VI secolo papa Gregorio Magno (540 ca. – 640) con un suo pronunciamento determinò il ruolo delle immagini all'interno del Cristianesimo latino: «L'immagine è la scrittura degli illetterati». Papa Gregorio Magno giustificò l'utilizzo di mezzi visivi per spiegare la fede a chi non sapeva leggere, un meccanismo per insegnare la religione e i suoi misteri¹³. Detti mezzi visivi prendevano tanto la forma di scene narrative (una serie di episodi collegati raccontavano una storia che doveva essere decifrata dal fedele) quanto di singole figure e domandavano al devoto speciale attenzione e un totale coinvolgimento¹⁴. In questo contesto le immagini diventano oggetti di venerazione, non erano solo per coloro che non sapevano leggere, ma servivano anche per coloro che volevano le scene della salvezza in modo tangibile davanti a loro. La giustificazione di papa Gregorio Magno diventa fondamentale per la Cristianità occidentale e verrà ripresa dai pensatori del Medioevo¹⁵, periodo in cui l'iconografia cristiana vide la sua maggior fioritura nei paesi cristiani e assistiamo alla proliferazione di repertori di immagini e di mezzi espressivi¹⁶.

È nel secondo concilio di Nicea (787) che troveremo il principio teologico che regolerà l'uso delle immagini nel Cristianesimo: «L'onore reso all'immagine, in realtà, appartiene a colui che vi è rappresentato, e chi venera l'immagine, venera la persona [*ipostasi*] di chi in essa è riprodotto¹⁷». Il fondamento teologico è l'Incarnazione: il Verbo si rende visibile nella persona di Gesù di Nazaret¹⁸. Nel momento in cui il Figlio si fa uomo, abbiamo un'«immagine» (*eikon*), «il Verbo si è fatto vedere udire e toccare (I Gv 1, 1) nella 'carne' e nella storia che sono state sue durante il tempo e nella condizione della sua vicenda terrena¹⁹». Ed è proprio l'incarnazione di Dio nell'uomo, principio

¹² DE MARCHI, S., *Cristianesimo e arte. Per una teologia dello sguardo*, in «Studia Patavina. Rivista della Facoltà Teologica del Triveneto», anno LXVIII, N.3, settembre-dicembre 2021, p. 429.

¹³ GRABAR, A., *Le vie dell'iconografia cristiana: antichità e medioevo*, cit., p. 183.

¹⁴ CLIFFORD, M., *Liturgy and art*, «Grove Art Online», 2012.

¹⁵ GRABAR, A., *Le vie dell'iconografia cristiana: antichità e medioevo*, cit., p. 183.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ DE MARCHI, S., *Cristianesimo e arte. Per una teologia dello sguardo*, cit., p. 432.

¹⁸ *Ivi*, p. 433.

¹⁹ *Ivi*, p. 437.

fondamentale del Cristianesimo, che pone al centro della fede il rapporto tra materiale e spirituale²⁰. L'importanza del decreto del Concilio niceno del 787 risiede nel fatto che si differenzia l'immagine di culto dalle scene narrative: non si racconta più una storia ma ora è la rappresentazione di una persona.

Le immagini svolgevano una funzione didattica, devozionale, meditativa²¹ ma erano anche veri e propri agenti. Le storie vetero e neo testamentarie, di Cristo e dei Santi sono nel passato, non abbiamo forma di viverle se non che attraverso la memoria e le immagini sono lo strumento più addato per riattivare la memoria e i sensi, riportando alla mente queste vicende in modo tale che il fedele possa seguire loro esempio.

L'intersezione tra il divino e la materia aveva già trovato un fondamento teologico, rimaneva aperta la questione dell'incarnazione della divinità nell'immagine o nell'oggetto sacro. La presenza del potere divino negli oggetti materiali era più difficile da spiegare in termini scolastici. Agli occhi dei fedeli, erano gli oggetti (siano reliquie, siano oggetti apotropaici) ad essere portatori del sacro. Il legame tra la materia e il divino è cruciale per il Cristianesimo nel Medioevo. Le interpretazioni della complessa relazione tra la materia e il divino, l'oggetto e il sacro origineranno tensioni, interpretazioni e forti opposizioni nella cristianità medievale.

1.2 Materialità e devozione: i sensi, la memoria e il coinvolgimento fisico

La materialità serve a comunicare esperienze, anche quelle del sacro. Le religioni implicano sempre forme materiali²², attraverso esse la fede si manifesta, senza il materiale la spiritualità entrerebbe nel vuoto e rimarrebbe nella sfera teologica. È nella materialità che le religioni provocano delle risposte, che diventano pubbliche ed entrano a fare parte di una catena di cause e di conseguenze²³.

La materialità serve come prova dell'intangibile. La materialità, quindi, è un meccanismo intermediario fra la mente dei devoti e il *vero* significato delle immagini o degli oggetti, *vero* significato inteso come il significato più profondo nascosto alle menti non pronte a dischiuderlo. Le immagini e gli oggetti hanno un contenuto ma sta nell'osservatore cogliere i significati. Nel

²⁰ ARNOLD, J.H., *Introduction* in *The Oxford Handbook of Medieval Christianity*, in *Oxford Handbook to Medieval Christianity*, a cura di J. H. ARNOLD, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 2.

²¹ HONÉE, E., *Image and Imagination in the Medieval culture of prayer: A Historical Perspective*, in *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe: 1300-1500*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 26 novembre 1994 - 26 febbraio 1995), a cura di H. VAN OS, E. HONÉE, H. NIEUWDORP, B. RIDDERBOS, ed. inglese M. HOYLE, Amsterdam, Merrell Holberton, Rijksmuseum, 1994, p. 158.

²² BELTING H., *Iconic Presence. Images in Religious Traditions*, «Material Religion», vol. 12, No. 2, 2016, pp. 235-237.

²³ KEANE, W., *The Evidence of the Senses and the Materiality of Religion*, «The Journal of the Royal Anthropological Institute», vol. 14, *The Objects of Evidence: Anthropological Approaches to the Production of Knowledge*, 2008, pp. S110-S127.

momento in cui il contenuto e lo sguardo capace di coglierlo si incrociano, si rivela e manifesta il messaggio, creando un colloquio tra i due:

Materiality – both natural and created props – mediated by the senses could open the doors of memory and trigger trails of reflection. (...) When looking at an image of Christ on the Cross, for example, all of the different aspects related to Christ and the Cross would spring to mind²⁴.

In che modo avviene questo processo? Come le cose terrene, fatte dall'uomo, possono attivare, rispecchiare, rivelare e avvicinare a quello identificato come il *Divino*? Possiamo trovare risposte e giustificazioni già nei commentari di pensatori medievali, come lo Pseudo Bonaventura e Tommaso d'Aquino.

Partiamo dagli aspetti chiavi per la comprensione della pratica devozionale medievale: i sensi²⁵, la memoria, l'immaginazione e il coinvolgimento fisico.

Per quanto rispetta ai sensi, anche se tutti i cinque partecipavano nell'atto devozionale, la visione aveva un ruolo dominante²⁶, innescando sensazioni che potevano coinvolgere anche altri sensi: in assenza del tatto la visione può offrire un'impressione della materia dell'oggetto. In questo senso, la visione è un atto attivo, è vero che riceve gli stimoli (le immagini) ma i processi che innescano fanno di essa un'azione fisica²⁷.

Questo rapporto attivo e fisico tra le parti, osservatore-oggetto, è cruciale per comprendere il modo in cui le immagini e gli oggetti sacri potevano essere percepiti nel Medioevo. La devozione nel Medioevo si basava sull'interazione tra i devoti e gli oggetti sacri, i cristiani medievali erano incoraggiati a coinvolgere i sensi fisici, a guardare, ascoltare, toccare, odorare e gustare nella loro esperienza devozionale: il corpo era uno strumento devozionale in sé²⁸.

Nel processo devozionale gli organi sensoriali sono i protagonisti. Di fronte ad un oggetto sacro sono i sensi a reagire per primi, l'osservatore sperimentava una reazione fisica e sensoriale che

²⁴ H. LAUGERUD - RYAN, S. - SKINNEBACH, L. K., *Introduction in The Materiality of Devotion in Late Medieval Europe. Images, objects, practices*, a cura di H. LAUGERUD, S. RYAN, L. K. SKINNEBACH, Dublino, Four Courts Press, 2016, pp. 4-5.

²⁵ BERG, R. – VÄLIMÄKI, R. – KOPONEN, A.K. – CORALINI, A., *Introduction: Tangible Religion from Antiquity to the Early Modern Period*, in *Tangible Religion. Materiality of domestic cult practices from Antiquity to Early Modern Era*, a cura di BERG, R. – VÄLIMÄKI, R. – KOPONEN, A.K. – CORALINI, A., «Acta Instituti Romani Finlandiae», vol. 49, 2021, pp. 9-33.

²⁶ WILLIAMSON, B., *Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence*, «Speculum», vol. 88, No. 1, 2013, pp. 1-43.

²⁷ WILLIAMSON, B., «The Ordered Exercise of Intellection»: The Manipulation of Devotional Technologies in Image, Memory and Devotion (*Studies in Medieval Art, Volume II - Liber Amicorum*) a cura di Z. OPACIC, A. TIMMERMAN, Brepols, 2011, p. 121.

²⁸ H. LAUGERUD - RYAN, S. - SKINNEBACH, L. K., *Introduction*, cit., p. 5.

operava sulla mente direzionando i processi cognitivi, quindi, i sensi potevano influenzare l'anima in un modo o l'altro, perché dal momento in cui si percepisce qualcosa siamo influenzati e cambiati,

Devotional objects – images, prayer books, rosaries, prints, amulets – were central to devotion because of their ability to mediate the divine and affect the senses and, thus, the soul in a positive manner²⁹.

E in modo contrario, l'uso incorretto dei sensi era considerato sfavorevole, addirittura opera del demonio³⁰.

Gli oggetti e le immagini innescavano un ricco mondo sensoriale che faceva appello al corpo e, in questo modo, i sensi diventavano strumenti di fede e «it was through the body that they helped construct a reality in which empirical knowledge overlapped with spiritual imagination³¹».

Un'opera importante in questo senso sono le *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura opera che, da quanto segnalato dagli studiosi, ebbe un importante influenza nella pratica della meditazione del tardo Medioevo per il suo costante appello all'immaginazione, all'uso dei sensi e della fantasia al contemplare la vita di Gesù, come scrive Eugène Honée:

The believer must make himself a witness, with his ears as well as his eyes, and act as if himself is present at all the narrative events. The author takes the reader by the hand and leads him from one event to the next, describing in his own words what took place, inviting the reader each time to act as an involved spectator by absorbing what is said and done³².

È il racconto della *Passione e Morte di Cristo* nell'ultima parte delle *Meditationes* che avrà l'influenza più duratura. Per ravvicinare di più i lettori al dramma che si svolge lo Pseudo Bonaventura sceglie di narrare gli episodi come vissuti dalla Vergine Maria, Maria Maddalena e san Giovanni; nella narrazione l'autore amplifica i sentimenti e le emozioni per innescare nel lettore lo stesso effetto di chi si trova completamente immerso nelle sofferenze di Cristo³³. Va ricordato che molte delle edizioni diffuse in Europa dell'opera dello Pseudo Bonaventura erano accompagnate da miniature, inoltre, quest'opera è stata segnalata come una delle fonti principali per il ciclo tessile della *Passione* di Venezia.

²⁹ H. LAUGERUD - RYAN, S. - SKINNEBACH, L. K., *Introduction*, cit., p. 5.

³⁰ *Ivi*, p. 3.

³¹ BAGNOLI, M., *Introduction. Sensual Awakenings in A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Baltimora, The Walters Art Museum, 16 ottobre 2016 - 08 gennaio 2017; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of art, 4 febbraio - 30 aprile 2017), a cura di M. BAGNOLI, Baltimora, The Walters Art Museum, 2016, p.13.

³² HONÉE, E., *Image and Imagination in the Medieval culture of prayer: A Historical Perspective*, cit., p. 165.

³³ *Ibidem*.

Altro aspetto essenziale nell'atto devozionale era la memoria³⁴: le azioni e gli oggetti venivano usati per rafforzare le sensazioni dell'anima che erano conservati nella memoria e che poi venivano manifestati e trasformati,

Such embodied devotional practices were closely connected to memory and mnemotechnical practices. Memory worked on different but completely interlaced levels. (...) In the practice of devotion, memory was operationalized through the practice of bodily and mental actions; bodily positions, sensory absorption of object and devotional circumstances were, in an almost physical manner, *imprinted* on memory. Through this memory, it was thought, the self would be transformed into a living image of Christ³⁵.

Quindi, per capire il vero senso della materialità medievale si deve guardare oltre l'aspetto superficiale e, con i sensi, oltrepassare la superficie per poter comprendere l'essenza interna degli oggetti³⁶. Il fine della devozione e della pratica devozionale è trascendere la dimensione materiale e consentire la contemplazione di Dio e, come dimostrato, la devozione medievale era profondamente e consapevolmente connessa alla materialità e al suo potenziale devozionale.

Come abbiamo visto, l'atto devozionale coinvolgeva tutta la persona, i sensi, l'immaginazione, il linguaggio e la fisicità, e implicava anche diversi oggetti che il devoto poteva avere a disposizione. Il corpo e i sensi al cospetto delle immagini e degli oggetti sacri producevano dei cambiamenti fisici e mentali, e l'atto devozionale diventava un'azione fisica: «religion was performed³⁷».

Una varietà di oggetti sacri quali reliquie, immagini, rosari, candele e monete ha contribuito a dare ordine alla gestualità e la manifestazione degli atti devozionali abituali nel periodo medievale³⁸. Gli ecclesiastici e i devoti avevano compreso che integrando gli oggetti migliorava la loro salute spirituale e devozionale, pertanto, gli oggetti venivano integrati ai rituali, ai servizi liturgici e alle processioni. Prendiamo, a modo di esempio, l'azione di inginocchiarsi: posizione segno di umiltà, il corpo si inchina davanti all'altare e alle immagini sacre, le mani unite in segnale di preghiera, lo sguardo fisso sulle immagini davanti o abbassato,

The intentions and formulas of prayer, the objects that are gazed upon or touched, and the bodies and gestures of men—and, to an even greater extent, of women—celebrate the

³⁴ THOMSON, S., *Sensory Perception in the Medieval West: Introduction*, in *Sensory Perception in the Medieval West*, a cura di S. THOMSON, M. BINTLEY, Brepols, 2016, pp. 1-5.

³⁵ H. LAUGERUD - RYAN, S. - SKINNEBACH, L. K., *Introduction*, cit., p. 3.

³⁶ *Ivi*, p. 4.

³⁷ BAGNOLI, M., *Longing to Experience in A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, cit., p. 33.

³⁸ SCHMITT, J.-C., *Gender, Worship, and Material Expressions of Faith in Medieval Christianity*, «Material Religion», vol. 17, No. 1, 2021, pp. 117-119.

alliance between devotion and the material world by prolonging and reproducing the original mystery of Christianity: The Incarnation³⁹.

Un altro esempio è quello che viene denominato liturgia drammatizzata. In questa drammatizzazione, che si svolgeva all'interno delle chiese, abbiamo la combinazione di riti liturgici, la lettura dei testi biblici e l'azione eseguita dai sacerdoti che prendevano i panni di diversi personaggi. Nel Medioevo c'erano particolarmente due cerimonie nelle quali era ammesso l'inclusione di questo tipo di elemento drammatico; uno era la *Depositio* che aveva luogo il Giovedì Santo. L'altra, era la *Elevatio* che si svolgeva la mattina di Pasqua⁴⁰. Durante questo tipo di rappresentazioni l'osservatore associava le azioni e le figure alle storie di Gesù che gli sono note (attraverso testi, parole, immagini). In un momento simultaneo o successivo alla drammatizzazione, lo spettatore riusciva ad associare i gesti a risposte fisiche umane conosciute attraverso la codificazione e l'assimilazione,

Alternately or concurrently, she or he evaluates the similarity of the painted figures to other forms of visual representation, such as sculpture, sculpted altarpieces, tapestry, fabric, jewels, metalwork, and processional stages. The painting prompts the viewer to make such associations and to form units of meaning with them⁴¹.

1.3 Materia e devozione

Anche se gli oggetti sono per natura inanimati, nel Medioevo la *materia* veniva intesa come un ente vivo, per niente statico⁴². Gli oggetti erano capaci di stimolare una risposta e quelli con funzioni religiose o devozionali erano i più adatti a suscitare una risposta nell'osservatore. Pertanto dobbiamo considerare i materiali⁴³ che vanno a costituire detti oggetti, perché essi e le loro proprietà, potevano evocare e invocare il sacro⁴⁴.

Gli oggetti sono fatti di materia: la loro forma, il loro materiale, le loro funzioni e la loro storia danno una serie di riferimenti diversi che possono essere carichi di significati allusivi⁴⁵. La questione

³⁹ SCHMITT, J.-C., *Gender, Worship, and Material Expressions of Faith in Medieval Christianity*, cit., p. 119.

⁴⁰ YOUNG, K., *The Origin of the Easter Play*, PMLA, vol. 29, No. 1, 1914, pp. 1-58.

⁴¹ WEIGERT, L., *Performance*, «Studies in Iconography», Vol. 33, Special Issue Medieval Art History Today-Critical Terms, 2012, pp. 69.

⁴² H. LAUGERUD - RYAN, S. - SKINNEBACH, L. K., *Introduction*, cit., p. 3.

⁴³ INGOLD, T., *Materials against materiality*, «Archaeological Dialogues», vol. 14, No. 1, 2007, pp. 1-16.

⁴⁴ BAGNOLI, M., *Dressing the Relics. Some Thoughts on the Custom of Relic Wrapping in Medieval Christianity* in *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, a cura di J. ROBINSON, L. DE BEER, A. HARNDEN, London, The British Museum, 2014, pp. 100-107.

⁴⁵ FRICKE, B., "Matter and Meaning of Mother-of-Pearl: The Origins of Allegory in the Spheres of Things" «Gesta», vol. 51, No. 1, 2012, pp. 35-53.

è capire se la *materia* ha un ruolo nella produzione di significato o se è un conduttore dell'immaterialità divina.

Per comprendere a pieno il significato del materiale è necessario considerare la varietà di significati che si era stabilita al momento della creazione dell'oggetto, perciò facciamo appello a pensatori medievali. Bruno di Segni (1045-1123), abate di Montecassino e vescovo di Segni del XII secolo, sosteneva che tanto le immagini come la materia fisica potevano essere portatrici di significati. Bruno di Segni afferma che l'ornamento materiale, come un libro, trasmette un significato manifesto solo per chi sia in grado di coglierlo⁴⁶.

Mentre per Tommaso d'Aquino la materia non aveva delle proprietà speciali in sé ma era uno strumento, nel *Compendium Theologiae* scrive:

Patet autem quod instrumentum agit in virtute principalis agentis. Unde in actione instrumenti non solum invenitur virtus instrumenti, sed etiam principalis agentis, sicut per actionem securis fit arca, inquantum securis dirigitur ab artifice⁴⁷.

Pertanto, è nell'azione dell'oggetto che possiamo accertare la potenza della materia.

L'oro e altri materiali preziosi erano utilizzati perché erano costosi e pregiati, erano incorruttibili e puri, a simboleggiare la carne incorruttibile dei santi⁴⁸. Materiali come gioielli, cristalli, pietre o vetri lucidi servivano per esaltare lo splendore esterno dell'oggetto ma anche per indicare la preziosità racchiusa al suo interno. I materiali preziosi erano capaci di suggerire la doppia natura di Gesù Cristo, e quindi, capaci di condurre i pensieri dell'osservatore dal mondo terreno verso il mondo celestiale, lo splendore di Dio sembrava insito nelle proprietà portatrici di luce⁴⁹.

A questo ragionamento è importante aggiungere le formulazioni teologiche che spiegano i processi tramite i quali si poteva guardare il divino. Secondo San Bonaventura, per capire come Dio partecipa nel mondo materiale abbiamo bisogno dell'illuminazione divina⁵⁰. Il francescano Bartolomeo di Bologna, uno dei discepoli di San Bonaventura, nel trattatello *De luce* spiega che Dio abbia impresso nelle anime umane l'illuminazione divina e che essa si manifesta nel mondo solo

⁴⁶ KESSLER, H. L., 'They Preach Not by Speaking out Loud but by Signifying': Vitreous Arts as Typology, «Gesta», vol. 51, No. 1, 2012, pp. 55-70.

⁴⁷ TOMMASO D'AQUINO, *Compendium Theologiae*, in *Opera Omnia*, ed. Dominican Friars of San Tomasso, vol. 42 (Romae: Ed. di San Tommaso, 1979), chap. 212. Tradotto in Thomas Aquinas, *Compendium of Theology*, ed. Richard Regan (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 164.

⁴⁸ WILLIAMSON, B. A., *Matter and materiality in an Italian reliquary triptych*, «Gesta», vol. 57, No. 1, 2018, pp. 23-42.

⁴⁹ GEREVINI, S., *Christus crystallus. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West* in *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, a cura di J. ROBINSON, L. DE BEER, A. HARNDEN, London, The British Museum, 2014, pp. 92-99.

⁵⁰ LAKEY, C. R., *The Materiality of light in Medieval Italian Painting*, «English Language Notes», vol. 53, No. 2, 2015, p. 125.

se si compiono atti di fede e di preghiera⁵¹. Nel *Trattato della Perfezione* del francescano Ugo Panziera, egli spinge i fedeli alla meditazione e alla contemplazione come gli unici metodi in cui il divino si manifestava e si rivelava. Panziera parla anche della necessità delle immagini sacre nel mediare il rapporto tra l'uomo e il divino, paragonando la realizzazione di un dipinto all'ascesa anagogica dal materiale all'immateriale⁵².

Materiali come l'oro o il vetro grazie alle loro proprietà fisiche potevano catturare la luce e, con le condizioni ambientali adeguate, aumentare la quantità di luce in uno spazio. L'oro aveva la capacità di materializzare la luce e di manifestarla. La luce non è più intangibile, è *materiale*, allo stesso modo, il rapporto tra il divino e l'osservatore si concretizza. «The materiality of light, therefore, and its effects on humans were crucial to a culture that analogized the divine with light and understood artwork as facilitating a human's understanding of the divine⁵³». Lo stesso principio si potrebbe applicare ad altri materiali con capacità riflessive e che nell'insieme vanno a materializzare la luce e, di conseguenza, la presenza divina.

1.4 Devozione pubblica vs. Devozione privata

Con gli oggetti di devozione si ampliano i luoghi in cui la materializzazione del divino si manifestava, gli oggetti di devozione vanno ad ampliare la spazialità della pratica devozionale e vedremo manifestazioni anche in spazi privati. Sia negli spazi pubblici (chiese), sia in spazi privati (case, monasteri) l'obiettivo sarà sempre stimolare i sensi in modo tale di creare lo stato d'animo necessario per potere entrare in contatto con Dio. Martina Bagnoli scrive: «the medieval Christian liturgy relied on the capacity of its participants to re-recreate a private space in their souls within which they could encounter the divine⁵⁴».

Gli interni delle chiese con loro programmi decorativi erano progettati per stimolare lo spirito e focalizzare l'attenzione sulla pratica devozionale. Tramite la combinazione di elementi che agivano sui sensi (candele, profumi, oli, musica) si cercava di condurre a pensieri puri e alla crescita personale.

Nel Medioevo l'attenzione stava sul culto pubblico e sul valore pratico delle immagini in ambiti pubblici, infatti, ci sono pochi pronunciamenti sul loro uso in ambiti privati. Tuttavia, una grande varietà di oggetti era utilizzata in ambiti di culto privato. In Italia, per esempio, dal XIII secolo

⁵¹ LAKEY, C.R., *The Materiality of light in Medieval Italian Painting*, cit., p. 127.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 128.

⁵⁴ BAGNOLI, M., *Longing to Experience in A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, cit., p. 33.

troviamo in spazi domestici oggetti di diversa natura. Successivamente, nel XV secolo, secondo alcuni inventari e altre fonti scritte questi oggetti non erano solo per i più ricchi e,

By the fifteenth-century workshops like that of the artist Neri di Bicci offered 'off the rack' small panels at prices an artisan could afford. Reliefs featuring the Madonna and Child brought this type of devotional image to an expanding market⁵⁵.

La volontà di introdurre oggetti di devozione nell'ambito privato non fu priva di polemiche. Per alcuni, era negli spazi sacri, come quelli della chiesa, dove avveniva la sacralità, mentre negli spazi domestici le pratiche risultavano meno regolamentate. La materialità degli oggetti sacri rappresentava un pericolo per i confini tracciati intorno al sacro. Comunque, questi limiti furono ritracciati in continuazione dai teologici e dagli ecclesiastici tenendo conto delle nuove pratiche devozionali.

L'uso di immagini e oggetti devozionali fu incoraggiato dal XIII secolo, ciò avvenne per la prima volta su larga scala nei monasteri e nei conventi, poco dopo si diffonde nel mondo laico. Questa nuova esperienza di fede costituisce uno dei punti più importanti per l'uso di immagini devozionali, che presuppone un'esperienza di fede individuale⁵⁶.

Una pratica di devozione privata era la preghiera. Il Padre Nostro fu insegnato da Gesù ai discepoli come una preghiera per stabilire un rapporto personale e diretto con Dio. La preghiera era una pratica comune dei monaci perché Dio è presente dappertutto ed è accessibile a qualsiasi ora del giorno e le preghiere potevano essere eseguite in diversi momenti della giornata.

Le preghiere suscitano le emozioni più diverse. Per i primi cristiani la devozione privata era una contemplazione della natura della Divinità e non tanto un colloquio con Dio. Oggi pensiamo alla preghiera come alla richiesta o al ringraziamento per i favori ricevuti, però, le preghiere erano anche un momento di adorazione, facendo distinzione tra l'adorazione rivolta a Dio e a Cristo, alla Vergine o ai Santi. Durante il momento di adorazione, le emozioni potevano raggiungere un livello tale da far perdere il controllo di sé, consentendo al fedele di entrare in una trance estatica⁵⁷.

Gli oggetti aiutavano le persone a coltivare nelle proprie case una relazione con le incarnazioni del sacro, servivano a far calare in una sfera individuale le modalità di devozione, che senza la materialità, sarebbero rimaste astratte e disincarnate. Il senso di controllo che offrivano gli oggetti attirava ai fedeli che volevano un maggior controllo sulla disposizione del tempo, dei luoghi e dei

⁵⁵ RENKIN, C., *Making the Sacred Palpable. How Material Objects Enhanced Lay Devotional Practices in Late Medieval Europe*, in *Tangible Religion. Materiality of domestic cult practices from Antiquity to Early Modern Era*, a cura di BERG, R. – VÄLIMÄKI, R. – KOPONEN, A.K. – CORALINI, A., «Acta Instituti Romani Finlandiae», vol. 49, 2021, p. 226.

⁵⁶ HONÉE, E., *Image and Imagination in the Medieval culture of prayer: A Historical Perspective*, cit., p. 165.

⁵⁷ *Ibidem*.

propri movimenti⁵⁸. La costante disponibilità degli oggetti consentiva ai fedeli di controllare in autonomia le proprie pratiche devozionali. Oggetti e immagini consentivano, ora a portata di mano e non solo nelle Chiese, rievocare le azioni di Gesù e dei santi. Le devozioni incarnate hanno permesso alle donne e agli uomini del tardo Medioevo di congiungere al sacro in modi che hanno reso il sacro ampiamente e intimamente accessibile⁵⁹.

È importante osservare che anche se l'atto devozionale è performativo i significati saranno diversi per ogni devoto e per ogni oggetto. Le percezioni dei significati cambieranno a seconda delle condizioni dell'ambiente o della disposizione spirituale della persona:

For instance, outside the celebration of the Mass the viewer might relate the painted body of Jesus to an idea of or a recollection of the sacrament, or to a memory or image of mourning. The spectrum of potential meanings and their affect on a viewer generated by this process is vast but can also be circumscribed historically⁶⁰.

1.5 La sacralità delle cose

Nell'ambito della sacralità delle cose entrano aspetti materiali e immateriali: la prassi rituale, le norme e i divieti la cui origine non è considerata umana⁶¹. Però, prima di esaminare la sacralità delle cose, sarebbe opportuno iniziare con una definizione del sacro.

L'opera *Il Sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale* (1917) del teologo e storico delle religioni tedesco Rudolf Otto, tradotta in italiano e curata da E. Buonaiuti nel 1926, ci offre una definizione di sacro. Per Otto l'essenza della religione è nella complessa realtà del sacro⁶². Il sacro rinvia alla dimensione dell'alterità rispetto alla dimensione umana, però:

Il sacro non costituisce una realtà «a parte», isolata in sé, preclusa al polo umano; al contrario, il sacro interferisce con la dimensione umana o profana (profano si oppone al sacro; il piano umano, in quanto «altro» dal sacro, può essere classificato, di conseguenza, come profano). Il sacro è una categoria *a priori*, inconcepibile nozionalmente, ma afferrabile dal sentimento⁶³.

⁵⁸ RENKIN, C., *Making the Sacred Palpable*, cit., p. 234.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ WEIGERT, L., *Performance*, cit., p. 69.

⁶¹ MASSENZIO, M., *Il Sacro di Rudolf Otto* in *Manuale di storia delle religioni*, a cura di G. FILORAMO, M. MASSENZIO, M. RAVERI, P. SCARPI, Bari, Laterza, p. 474.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 474.

Per Rudolf Otto il sacro è simultaneamente «*mysterium tremendum et fascinans*»: tutto ciò che è sacro esercita un mistero non conoscibile razionalmente ma percepibile a livello spirituale, è un mistero ambiguo che affascina (attrae) e spaventa (allontana). Nell'aspetto terrificante il sacro allontana e crea smarrimento, «connesso intimamente al sentimento dell'annullamento dell'io al cospetto del trascendente⁶⁴». In questo senso, si potrebbe affermare che gli oggetti sacri sono quegli oggetti caricati di significati che gli separano dall'ordinario, che danno accesso al Divino e agiscono per il Divino. Le cose sacre sono artefatti con una carica speciale, che hanno il compito di influenzare il mondo in modo favorevole per gli esseri umani. In virtù della consacrazione, dell'origine o delle circostanze, alcuni oggetti sono selezionati per diventare *sacri*⁶⁵.

Caroline Walker Bynum in *Teaching about objects* ci offre una definizione per oggetto sacro che interseca la definizione di sacro per Rudolf Otto con la materialità delle cose:

A devotional object is physical; in other words, size and stuff matter. A devotional object is «other»; it connects with something beyond itself that is powerful, not ordinary, not in our everyday world. It is experiential, not just theological or philosophical; that is, it is not primarily something about which one has beliefs or to which one assents intellectually (...). The object is processual, relational, or performative: there is an act that connects the material stuff with the «otherness». Moreover, the object is representational. There is some way in which it «reflects» or «stands for» the «other»⁶⁶.

Quindi, può un oggetto diventare *sacro*? È necessario un processo rituale o di consacrazione per far emergere il divino nella materia? Trovare una risposta non è stato semplice. Da un lato, ci sono culture in cui è necessario un atto di consacrazione per rendere sacro una persona, un luogo o un oggetto, per cui ci pare naturale attribuire questo principio al Cristianesimo, e così lo hanno fatto studiosi di diverse discipline negli anni. Però Carolyn Walker Bynum in *The Sacrality of Things: An inquiry into Divine Materiality in the Christian Middle Ages* propone una lettura diversa e afferma che è stato un errore a lungo leggere il Cristianesimo del medioevo europeo con la stessa lente di altre religioni cercando risposte, perché nel fare questo ci sono tralasciato le possibilità che ogni contesto dà alla materia⁶⁷.

Nel medioevo europeo, infatti, le forme più intense di devozione, la tensione spirituale più appassionata, non ruotano attorno alle immagini intese come rappresentazione, ma

⁶⁴ MASSENZIO, M., *Il Sacro di Rudolf Otto*, cit., p. 475.

⁶⁵ MORGAN, D., *Defining the sacred in fine art and devotional imagery*, «Religion», vol. 47, No. 4, 2017, pp. 641-662.

⁶⁶ BYNUM WALKER, C., *Teaching about Objects*, «Common Knowledge», vol. 23, No. 1, 2017, p. 73.

⁶⁷ BYNUM WALKER, C., *The Sacrality of Things: An Inquiry into Divine Materiality in Dissimilar Similitudes. Devotional objects in Late Medieval Europe*, a cura di C. BYNUM WALKER, New York, Zone Books, 2020, pp. 129-148.

piuttosto attorno alle reliquie, ai sacramenti, che contengono in sé un potere che non rappresenta il sacro secondo criteri di somiglianza, ma che lo rappresenta in quanto lo rende materialmente presente. La materia, dunque, è più importante della verosimiglianza, ed è attorno ad essa che si esprime la spiritualità cristiana del medioevo⁶⁸.

Infine, come osserva David Freedberg, non è necessario un atto di consacrazione per rendere le immagini efficaci, esse possono funzionare prima della consacrazione «All images have a signifying and a significative function that is prior to institutionalization by means of consecration or any other act of rite⁶⁹».

⁶⁸ MURAT, Z., recensione a *Dissimilar Similitudes. Devotional Objects in Late Medieval Europe* di Carolyn Walker Bynum, «Studi Medievali», serie terza, LXIII, I, 2022, p. 403.

⁶⁹ FREEDBERG, D., *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 89.

CAPITOLO 2

I PARAMENTI SACRI: USI E SIGNIFICATI

2.1 I paramenti sacri: definizione, contesto storico e fonti

Con la denominazione paramenti sacro si indicano, globalmente, gli oggetti che durante le funzioni sacre hanno una funzione pratica (il corporale, il purificatorio, la tovaglia da comunione) o una funzione di carattere decorativo (addobbi dell'altare, del pulpito o delle pareti). Sicuramente, l'aspetto decorativo prevale nei paramenti perché vanno a decorare persone, luoghi o cose⁷⁰.

È possibile dividere i paramenti in tre gruppi secondo lo scopo al quale sono destinati. Nel primo gruppo ci sono i paramenti che servono di ornamento alle persone liturgiche, cioè, l'abbigliamento dei celebranti le sacre funzioni. Nel secondo gruppo individuiamo i paramenti che vanno ad ornamentare l'altare e la Chiesa: i vasi sacri, gli arredi, le tovaglie, i veli d'altare, il paliotto, il corporale, il velo del calice, la palla, il conopeo, i veli del tabernacolo e della credenza, le tende, i tappeti, i cuscini, le coperte, ecc. E infine, nel terzo gruppo ci sono i paramenti utilizzati in determinate funzioni e per circostanze particolari, come il velo omerale, i veli del tempo della Passione, gli stendardi, gli asciugamani, ecc.

Sin dall'inizio la Chiesa si è servita dei tessuti, in particolare della tessitura e del ricamo, come lo testimoniano le vesti liturgiche, i tappeti, i damaschi e gli arazzi, per esprimere i più diversi concetti teologici. Nel mondo cristiano l'arte tessile ebbe un'origine biblica, già nell'Antico Testamento troviamo dei riferimenti all'abbigliamento, probabilmente subito ci vengono in mente Adamo ed Eva, ma sappiamo anche quanto importante fosse il vestiario liturgico nell'Antico Testamento. In Proverbi 31,13 troviamo l'elogio della tessitrice secondo il quale la donna forte si procura il lino e la lana, e con l'abilità delle sue mani li mette in opera. Ancora, in Esodo 28,3 Mosè riceve da Dio dettagliate istruzioni per le vesti sacre di Aronne. Ma anche abbiamo quei tessuti fuori dalla sfera nettamente biblica. «Of the several hundred medieval miracle legends, a large portion of them mention cloth or clothing, such as a nun's habit, a sculptor's greatcoat, or the Virgin's mantle. These objects mediate between the natural and supernatural worlds⁷¹».

La forma, la qualità e l'uso dei paramenti sacri ha avuto una lunga storia prima di essere quello che sono oggi. La nostra conoscenza dei paramenti sacri del periodo paleocristiano e medievale è in

⁷⁰ GATTI, V., *L'arredo liturgico. Tesoro e testimonianza di una comunità*, in «Per uso del santificare et adornare» *Gli arredi di Santa Maria della Steccata*, a cura di L. FORNARI SCHIANCHI, Parma, Artegrafica Silva, 1991, p.19.

⁷¹ RUDY, K.M., *Introduction: Miraculous Textiles in Exempla and Images from the Low Countries in Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K.M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, p. 5.

gran parte dovuta alle opere d'arte (manoscritti miniati, mosaici, avori⁷²) piuttosto che ad oggetti esistenti. Purtroppo, per il primo e il secondo millennio la quantità di pezzi conservati è quasi nulla, mentre per il basso medioevo, sono principalmente pezzi di vesti liturgiche quelli ancora conservati.

Con l'impulso dato alla costruzione di centri di culto dopo l'editto di Costantino del 313, in seguito, si promuove la decorazione dei luoghi di culto cristiano con attenzione ad ornare soprattutto altari e chiese: si appendevano delle ricche cortine sul ciborio, sulle pareti o negli spazi tra colonne e colonne, si mettevano tappeti sul pavimento, tra gli altri. Queste stoffe erano inizialmente decorate con disegni geometrici, con fiori o con animali⁷³, successivamente, nel momento in cui si inizia la raffigurazione di storie le più popolari sono le storie di Sansone che uccide il leone e di Daniele nella fossa dei leoni, in un richiamo allegorico alla forza della virtù sul vizio; ma anche le fasi principali della storia della salvezza: l'Annunciazione alla Vergine Maria, la Nascita di Cristo, l'Adorazione dei Magi, la Morte e Resurrezione di Cristo⁷⁴.

Presto, le pareti degli edifici di culto saranno rivestite con mosaici raffiguranti i cicli biblici con il proposito di insegnare o di ricordare i misteri della Fede cristiana. Dal secondo millennio si rallentò questa attenzione in seguito all'uso di adornare le chiese di pitture e sculture. Da questo momento, invece, si preferisce la creazione di nuovi paramenti per le diverse funzioni liturgiche e i vasi sacri. Purtroppo, per questa tipologia di paramenti le fonti sono ancora più scarse e risulta difficile determinare con certezza quando furono introdotti ciascuno dei paramenti. Comunque, da quanto attestato nelle fonti disponibili, i cambiamenti subiti nel tempo furono minimi e riguardano le dimensioni e il modo di ornare, ma di solito la forma è rimasta la stessa.

Per lo studio dello sviluppo dei paramenti risultano importanti i libri liturgici (i sacramentali, i pontificali, i messali, i rituali); gli scritti degli antichi liturgisti, come Rabano Mauro (780 – 856 ca.), Amalario (775 – 850 ca.), Ruperto di Deutz (1075 ca. – 1135), Innocenzo III (1161 – 1226), ed altri; i concili generali, i sinodi provinciali o diocesani. Gli inventari e i registri delle Chiese risultano altra fonte preziosa. Ad esempio, ciò che è attestato nella «Charta Cornutiana», la carta di

⁷² MORGAN, N.J. - JOHNSTONE, P., *Vestments, ecclesiastical*, «Grove Art Online», 2003.

<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000089129>

⁷³ BERTONE, M.B., *Repertorio decorativo*, in *I paramenti Sacri tra Storia e Tutela*, rassegna itinerante per la conservazione e il restauro del tessuto antico, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, Chiesa della Beata Vergine delle Grazie di Udine, dicembre 1994-dicembre 1996), a cura di M. VILLOTA, Udine, 1996, pp. 15-22.

⁷⁴ NIERO, A., *I tessili nella liturgia in Arazzi e tappeti dei dogi nella Basilica di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1999, p. 12.

fondazione di una chiesa presso Tivoli nel 471⁷⁵. In essa sono assegnate alla chiesa 71 parati di seta, di mezza seta, di lino, alcuni con preziose decorazioni in oro.

Però, è nei *Liber pontificalis* dove troviamo dettagli delle tende e i veli che ornavano le chiese romane del VIII e IX secolo e ci illustrano il peso e il valore che avevano i parati come mezzo di ornare le chiese. Data la preziosità del materiale e la raffinatezza della decorazione, i tessuti serici erano quasi sempre presente tra i donativi di una certa importanza, pertanto, risultano tra i tessuti menzionati con maggior frequenza nei *Liber pontificalis*⁷⁶.

Nel Basso Medioevo gli inventari testimoniano l'uso di parati ed altri veli, evidenziando come si usavano sempre di più per ornare le chiese⁷⁷. Ad esempio, Leone IV (790 – 855) fece un dono alla Chiesa di San Pietro di 136 veli; Papa Pasquale (775 – 824) ne donò 42 veli alla Chiesa di Santa Maria Maggiore⁷⁸. Mentre per i tempi posteriori ci sono gli inventari di S. Paolo di Londra (1245), del Tesoro della Santa Sede (1295), di Cluny (1382), della Cattedrale di Canterbury (1316), di S. Vito di Praga (1355 e 1387) ed altri.

Dall'XI secolo aumenta l'adoperato dei tappeti, che prima erano meno utilizzati probabilmente per la consuetudine di ornare i pavimenti con mosaici. L'uso dei parati era molto vario, «alle pareti del coro, dietro le statue, sulle tombe, alle spalliere degli stalli, sui sedili, agli archi, dietro alla croce, all'organo, insomma dovunque pareva potessero star bene⁷⁹».

2.2 Le stoffe dei paramenti

In quanto ai materiali utilizzati per i veli e le cortine, essi potevano essere di seta, di lana o di lino. Alcuni, infatti, potevano essere di preziose stoffe orientali.

La seta fin dall'antichità fu preferita per la confezione di certi paramenti, però il suo impiego era più legato alle consuetudini che a prescrizioni formali. Oltre alla seta, il lino e il cotone erano i materiali più utilizzati per i paramenti. Nel Medioevo, questi due materiali erano più pregiati che oggi, infatti, le stoffe di cotone erano ritenute tra le migliori per le loro qualità e resistenza⁸⁰.

L'uso esclusivo della seta in certi paramenti avrà le sue prescrizioni nel XIX secolo, quando saranno proibite le stoffe di lana, di cotone e di lino.

⁷⁵ PETRIAGGI, R., *Utilizzazione, decorazione e diffusione dei tessuti nei corredi delle basiliche cristiane secondo il Liber Pontificalis (514-795)*, «Prospettiva», No. 39, 1984, pp. 37.

⁷⁶ PETRIAGGI, R., *Utilizzazione, decorazione e diffusione dei tessuti nei corredi delle basiliche cristiane*, cit., p. 37.

⁷⁷ BRAUN, G., *I paramenti sacri*, cit., p. 201.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 17.

Nella confezione delle stoffe si possono includere fili d'oro. Nel XIII secolo si preferiva una specie di filo d'oro molto costosa, dove il nastrino era fatto d'oro puro, più tardi si utilizzarono fili a strisce d'argento indorato, fili a pellicola d'oro oppure strisce di cuoio fine, piatte e dorate.

Un'altra tipologia di stoffa utilizzata sono le stoffe operate, che furono impiegate per uso liturgico già dai primi anni del Cristianesimo. Dalla fine del X secolo queste stoffe erano più utilizzate per addobbi che per le vesti liturgiche, per le quali si preferivano stoffe lisce e semplici. Successivamente, anche per le vesti liturgiche si cercheranno tessuti più ricchi, grazie all'aumento di traffico tra Oriente e Occidente che facilitava l'acquisto di questi tessuti e per il fiorire dell'industria delle stoffe di seta nei paesi occidentali. Tra i motivi che decoravano le stoffe troviamo grifoni, lepri, leoni, elefanti, cervi, dragoni, pavoni, cigni, forme del regno vegetale come rose; ma anche croci, stelle, penne di pavone, iscrizioni in arabo e in latino, mani, cani, teste alate di donne, ecc., tutti in diverse combinazioni.

In tempi precarolingi erano le tappezzerie ad arricchirsi con ornamenti, in particolare i veli collocati tra le colonne del baldacchino dell'Altare maggiore, mentre i paramenti di lino, che erano in più stretto contatto con il Santissimo, non avevano alcun fregio⁸¹. Invece, le vesti liturgiche si cominciarono ad ornare abbondantemente dalla fine del primo millennio, mentre prima erano ornati ma in scarsa misura. Il grado più alto di ornamentazione delle vesti liturgiche avviene tra il XIII e il XV secolo.

Per ornare i paramenti si utilizzavano i ricami, i pizzi, le guarnizioni tessute, i galloni, le frange e le nappe. Tra questi, i ricami sono fra i più antichi, anche se non è possibile determinare da quando si utilizzano, si ritiene che già nel primo millennio i ricami erano utilizzati per ornare i paramenti liturgici: «I più antichi ricami a figure di uso sacro che abbiamo del primo millennio, risalgono fino al secolo X, e sono delle guarnizioni di veli d'altare nel Museo nazionale di Ravenna, e frammenti di una stola e di un manipolo nel Museo del Duomo di Durham⁸²». I frammenti di Durham sono stati realizzati in tessuto di seta con decorazioni in seta e filo d'oro, questi paramenti risalgono ai primi anni del X secolo, sono tra i primi esemplari di questo periodo in Inghilterra e gli unici che presentano figure umane a figura intera. Le iscrizioni sul retro dei pannelli terminali ci dicono che furono originariamente realizzati su ordine della regina Ælfflæd (Elfreda), moglie di Edoardo I, per Fritestano, vescovo di Winchester (fig. 1).

Dall'XI secolo, il numero di ricami che si conserva è più grande. Tra il XIII e il XIV secolo il ricamo fiorì ed è l'Inghilterra a fornire molti ricami di altissima qualità, chiamati *opus anglicanum*

⁸¹ BRAUN, G., *I paramenti sacri*, cit., p. 18.

⁸² *Ivi*, p. 19.

negli inventari per la loro origine. Mentre in Italia, l'arte del ricamo si esercita soprattutto a Venezia e a Firenze. Altri importanti centri di produzione li troviamo in Germania, principalmente nella Bassa Sassonia, nelle Fiandre e nella Spagna. Le motivazioni di questa fioritura del ricamo sono da trovare «nel progresso tanto del gusto artistico e del sentimento religioso come della comune agiatezza e nella cultura più diffusa nelle varie classi [...] tuttavia non si deve meno al fatto che il ricamo esercitato fin nel secolo XIII, soprattutto nei chiostri e nei castelli, divenne allora lavoro di maestranza⁸³». Il ricamo, nelle maestranze, era esercitato per lo più da uomini.

Più recente è l'uso dei merletti come mezzo per ornare i paramenti, infatti, essi apparvero nel XV secolo molto probabilmente a Venezia.

L'impiego di guarnizioni e galloni, chiamati *aurifrisia* nel Medioevo, per ornare certi paramenti è anche antico. Nel mosaico di San Vitale a Ravenna, VI secolo, abbiamo la prova dell'esistenza di questi ornamenti nei veli da altare (fig. 2). Sono anche menzionati nel *Liber pontificalis* e nelle biografie di Papi dei secoli VIII e IX. Lo stesso mosaico di San Vitale a Ravenna conferma l'utilizzo delle frange in tempi antichi, esse ornano i veli dell'altare (fig. 2) e il pallio dell'Arcivescovo.

2.3 Il significato simbolico dei paramenti

Per comprendere meglio i significati che i paramenti potessero avere, possiamo partire dal simbolismo che la tessitura assume nel Cristianesimo. Come lo segnala Barbara Baert, il tessere è una delle azioni più primordiali, il movimento ripetitivo delle mani e il manufatto finale rispecchiano il mistero dell'atto di creazione⁸⁴. Baert indica che le azioni di pregare e di tessitura sono simili: entrambe sono azioni ripetitive delle mani, della bocca o dei pensieri che riescono a produrre effetti tranquillizzanti «because of these characteristics, manual labour could have devout dimensions. Most suitable for women were light, monotonous activities, which created opportunities for pious thoughts⁸⁵». Infatti, dalle fonti medievali sappiamo che le suore nei conventi, oltre alla preghiera, alla lettura e alla scrittura, occupavano il loro tempo nella tessitura⁸⁶. Una raffigurazione della fine del XV secolo presenta Santa Gertrude immersa nei libri e nei lavori manuali. Seduta, ha una conocchia fra le ginocchia, mentre il filo le passa tra le mani e i suoi occhi fissano un altare con la figura della Vergine Maria, «Gertrude's spinning illustrates her diligence

⁸³ BRAUN, G., *I paramenti sacri*, cit., p. 21.

⁸⁴ BAERT, B., *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K. M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, p. 39.

⁸⁵ VAN ASPEREN, H., *Praying, Threading, and Adorning: Sewn-in Prints in a 15th Century Rosary Prayer Book (London, British Library, Add. MS 14042)* in *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K. M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, p. 97.

⁸⁶ VAN ASPEREN, H., *Praying, Threading, and Adorning*, cit., p. 97.

and her humility before God. After all, Gertrude led an exemplary life as a nun⁸⁷» (fig. 3). La preghiera diventa un filo che collega al sacro e, quindi, il lavoro tessile e la preghiera diventano un unico atto devozionale. «While praying, the devotee threaded the meditations of the prayer, the spiritual exercises, and the physical labour; the worshipper and the worshipped. The connecting thread is realised through the act of prayer⁸⁸».

Le spiegazioni simboliche dei paramenti che i liturgisti medievali propongono non sono ufficiali. Infatti, il significato simbolico dei paramenti non esiste in maniera ufficiale nella Chiesa⁸⁹, salvo che per il pallio, la stola, il manipolo e per le vesti liturgiche utilizzati nelle preghiere di vestizione, di benedizione o di consacrazione.

Dal IX secolo le discussioni sul significato mistico diventa centrale nelle opere dei liturgisti, tra i quali si distinguono Rabano Mauro ed Amalario di Metz, che possono essere considerati i padri della interpretazione simbolica dei paramenti. È da notare, comunque, che le interpretazioni si concentrano sulle vesti liturgiche. Al rispetto Rabano e Amalario offrono l'interpretazione definita morale, nella quale «le vesti liturgiche sono simbolo delle virtù che sono proprie di chi ne è rivestito⁹⁰».

Nel XII secolo si aggiunge il senso allegorico e il dommatico. Nel senso allegorico, l'officiante diventa soldato di Dio che lotta contro i nemici del popolo di Dio. «In questa lotta, l'amitto è l'elmo, il camice è la corazza, la stola è la lancia, il cingolo è l'arco, la pianeta è lo scudo, il manipolo è la mazza⁹¹», questo tipo di spiegazione anche ai liturgisti medievali sembrava forzata. L'esposizione in senso dommatica ebbe maggiore diffusione, essa proponeva che le vesti liturgiche rappresentano Cristo e alcuni dogmi che riguardano al Salvatore, la sua Incarnazione, le sue due nature, la fondazione della Chiesa⁹².

Un'altra simbologia comincia nel XIII secolo, ed è la tipico-rappresentativa. Essa vede nelle vesti liturgiche un simbolo dei patimenti di Cristo: il sacerdote rappresenta la persona del Salvatore che soffre e le sue vesti ricordano avvenimenti particolari della Passione. La simbologia tipico-rappresentativa è la più adatta al popolo perché è semplice e richiama alla mente ciò che si compie sull'altare: «il perpetuo rinnovamento in modo incruento del sacrificio di Cristo sulla croce⁹³».

⁸⁷ VAN ASPEREN, H., *Praying, Threading and Adorning*, cit., p. 103.

⁸⁸ *Ivi*, p. 105.

⁸⁹ BRAUN, G., *I paramenti sacri*, cit., p. 5.

⁹⁰ *Ivi*, p. 48.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

Per quanto riguarda i paramenti e gli oggetti d'arredo Ruperto di Deutz afferma che i panni che decorano le pareti della Chiesa nei giorni di festa «sono simbolo della gloria a cui nel regno di Cristo, simboleggiato dai giorni di festa, parteciperà un giorno la Chiesa quale Sposa di Cristo gloriosa, senza macchia e senza ruga⁹⁴». A sua volta, Sicardo dichiara «che siano emblema delle virtù che ornano la Chiesa come Sposa di Cristo: gli addobbi bianchi rappresentano la sua purezza, i rossi la sua carità, i verdi la sua vita di orazione, i neri la sua mortificazione, quelli di vario colore l'insieme delle virtù, quelli di lino le sue sofferenze e tribolazioni, quelli di seta la sua castità verginale⁹⁵» e conclude «tutto ciò che dagli ornamenti visibili siamo spinti a pensare degli invisibili e ci fa aspirare avidamente alla gloria preparataci in cielo⁹⁶».

A modo illustrativo prendiamo il simbolismo delle tovaglie da altare, che sin dai primi tempi cristiani ebbero un significato simbolico. Le tovaglie erano fatte di materia preziosa e di colore bianco perché l'Altare denota Cristo, sull'altare si consacra il suo corpo e riposano anche le reliquie dei santi. Le tovaglie ci ricordano i lenzuoli e le fasce in cui fu avvolto il corpo di Gesù Cristo nel sepolcro. Sono bianche e di lino, per rappresentare la purità dell'umanità di Cristo «il quale, a modo del lino che a furia di macerarsi acquista bianchezza, a furia di patimenti giunse all'allegrezza della sua resurrezione ed allo stato glorioso del suo santissimo Corpo⁹⁷».

I colori hanno un ruolo fondamentale nel determinare i simbolismi dei paramenti, perciò, i colori delle stoffe è stato il settore che più rigidamente ha visto applicare norme e regolamenti, che variano a seconda delle celebrazioni liturgiche in cui è suddiviso l'anno: Avvento, Natale, Epifania, Quaresima, Pasqua e Pentecoste⁹⁸.

I primi cristiani non conobbero colori liturgici determinati per le vesti che indossavano nel culto, sarà soltanto nell'epoca carolingia in cui si avranno tracce sull'uso dei vari colori per le veste⁹⁹.

Alla fine del XII secolo, con papa Innocenzo III, comincia ad essere fissato il primo canone dei colori¹⁰⁰. Nel *de Sacro Altaris Mysterio*, il pontefice realizza una descrizione di quanto ha trovato in uso nella Chiesa romana, tra cui i simbolismi associati ad ogni colore liturgico che poi diventerà il canone adottato nelle chiese, fissando così i colori liturgici: bianco, rosso, nero e verde¹⁰¹.

⁹⁴ BRAUN, G., *I paramenti sacri*, cit., p. 203.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ BUONOMO, G., *La messa, l'altare ed i paramenti sacri: nella tradizione e nel simbolo*, Napoli, M. D'Auria, 1924, p. 54

⁹⁸ DELFINI FILIPPI, G., *I tessili nella liturgia cattolica*, in *Tessuti nel Veneto Venezia e la Terraferma*, a cura di G. ERICANI, P. FRATTAROLI, Verona, Mondadori, 1999, p. 301.

⁹⁹ PANTEGHINI, I., *Allegoria e liturgia, Breve excursus sui significati dei sacri paramenti in Otto secoli di arte tessile ai Frari. Sciamiti, velluti, damaschi, broccati, ricami*, a cura di D. DAVANZO POLI, N. M. RICCADONA, Associazione Centri Studi Antoniani, Padova, 2014, p. 31.

¹⁰⁰ BRAUN, G., *I paramenti sacri*, cit., p. 42.

¹⁰¹ DELFINI FILIPPI, G., *I tessili nella liturgia cattolica*, cit., p. 301.

Dalla seconda metà del XVI secolo, in seguito alla riforma compiuta da papa Pio V (1566-1572), viene stilato il cosiddetto «canone dei colori liturgici», cioè, l'insieme di norme che regolano il colore dei paramenti sacri; esso viene esteso a tutta la Chiesa, con alcune eccezioni per la liturgia ambrosiana¹⁰². Tuttavia, sembra che le regole liturgiche dell'uso dei colori non fossero obbligatorie e in parallelo al canone romano emergeranno altri canoni locali che dipendevano più dalle consuetudini locali, dal gusto del celebrante o dalla preziosità delle stoffe, che da leggi fisse¹⁰³.

Riformato il Messale da Pio V, si può affermare che i colori liturgici sono: il bianco (o argento), l'oro (o giallo), il verde, il rosso, il rosaceo, il viola, il nero.

Il colore bianco (o argento) è collegato con la luce e il candore interiore. Fu il primo colore ad essere usato negli abiti liturgici¹⁰⁴, come significato della purezza che deve rivestire l'animo del celebrante dei divini uffici. Per Innocenzo III il bianco indica la gloria, la dignità, il gaudio, l'innocenza, a somiglianza di Cristo trasfigurato, visto dai tre discepoli con le vesti bianche che risplendevano. Il bianco nella festa dei santi e delle vergini è segno di integrità e purezza. A Natale, il bianco è simbolo di Gesù Cristo, la luce che illumina le tenebre del mondo. Si utilizza nel Giovedì Santo perché rimanda alla lavanda dei piedi, attraverso la quale il Salvatore rese mondi gli Apostoli. Si usa anche nel Sabato Santo e nel giorno della Risurrezione, quando si ricorda l'Apparizione dell'Angelo che discende dal cielo in bianca veste¹⁰⁵. Nel giorno dell'Ascensione il bianco ricorderebbe le nubi che velarono il Cristo che saliva al Cielo. I paramenti bianchi, inoltre, richiamano alla veste sfolgorante di Gesù nella festa della Trasfigurazione.

Il colore oro, o il suo variante giallo, è stato considerato il colore divino per eccellenza, perché rimanda alla luce inaccessibile di Dio. Comunque, non troviamo tuttavia rimandi particolari al suo significato. Nelle cerimonie è polivalente, in quanto può sostituire altri colori, ad eccezione del viola, del rosaceo e del nero¹⁰⁶.

Sul verde Innocenzo III non ci lascia alcun riferimento simbolico e dice che è da utilizzare i giorni in cui il carattere è meno definito e, quindi, meno accomunabile al bianco, al rosso o al nero; perciò, è considerato colore «ordinario» nella liturgia. Non ci sono neppure spiegazioni mistiche che facciano riferimento al verde come il colore della speranza.

¹⁰² BERTONE, M.B., *I parati liturgici e la simbologia cromatica*, in *I paramenti Sacri tra Storia e Tutela*, rassegna itinerante per la conservazione e il restauro del tessuto antico, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, Chiesa della Beata Vergine delle Grazie di Udine, dicembre 1994-dicembre 1996), a cura di M. VILLOTA, Udine, 1996, pp.11-14.

¹⁰³ PANTEGHINI, I., *Allegoria e liturgia, Breve excursus sui significati dei sacri paramenti*, cit., p. 31.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 32.

¹⁰⁵ BUONOMO, G., *La messa, l'altare ed i paramenti sacri*, cit., p. 68.

¹⁰⁶ PANTEGHINI, I., *Allegoria e liturgia, Breve excursus sui significati dei sacri paramenti*, cit., p. 32.

Al sangue e al fuoco è associato il colore rosso. Sono prescritti paramenti di questo colore per la Pentecoste, la Domenica delle Palme, il Venerdì Santo, la festa dell'Esaltazione della Croce, e nelle feste degli Apostoli e nelle commemorazioni dei martiri. Per Innocenzo III il colore rosso in queste feste significa il loro sangue sparso per Cristo e ricorda il sangue che Cristo versò sulla Croce. Il rosso rappresenta anche le lingue di fuoco in cui si manifestò lo Spirito Santo che discende sugli Apostoli nel giorno della Pentecoste.

Il colore rosaceo, introdotto da papa Pio V, è risultante dal bianco e dal rosso, quindi, in senso figurativo rappresenta la fusione della luce e dell'amore. È il colore della gioia, della letizia e della serenità. Questo colore si usa soltanto due volte all'anno nella liturgia: nella III domenica di Avvento (detta, domenica *Gaudete*) e nella IV domenica di Quaresima (detta, domenica *Laetere*), giorni in cui i fedeli sono chiamati alla gioia e alla letizia, perché il Signore è vicino e la sua salvezza si appresta.

Il colore viola è stato indicato come il colore della penitenza e della mortificazione, a richiamare le tracce fisiche lasciate da fustigazioni e flagelli¹⁰⁷. Anche se è intercambiabile con il nero, con la riforma di papa Pio V, si distinse dal nero, quando venne attribuito il nero come il colore definitivo del luto. Sull'uso del violetto, Innocenzo III non dà spiegazione mistica.

Il nero è il colore del lutto e del dolore, viene stabilito come colore da usarsi nella festa della Presentazione al Tempio e nel Venerdì Santo. Usato dopo la riforma di Pio V nelle celebrazioni funebri, di suffragio e nel Venerdì Santo, con due significati: il lutto e il dolore per la morte di un cristiano, e come il lutto e il dolore dell'intera Chiesa per la morte del suo Signore. Il colore nero è il colore proprio della morte, pertanto, si deve usare nei giorni di dolore, di digiuno e di penitenza, da usare nel tempo dell'Avvento e delle funzioni per i defunti.

Ancora ci sono colori non contemplati dalle norme, possibilmente eredità di alcune consuetudini locali, concessi in uso attraverso apposite dispense¹⁰⁸. Il bruno o marrone, colore da assimilarsi al viola, probabilmente veniva usato in Quaresima ed Avvento. L'azzurro, come colore del cielo e della Maddonna, veniva utilizzato nelle feste della Vergine e dell'Ascensione. Per ultimo, il cenerino è un colore da utilizzare soltanto nel Mercoledì delle Ceneri.

All'esaminare i paramenti sacri, è importante prendere in considerazione la loro benedizione. In realtà, non è stato determinato quando sia messo in uso la benedizione dei paramenti¹⁰⁹, molto probabilmente avvenne dopo Costantino per la consacrazione della Chiesa, dell'altare o del calice.

¹⁰⁷ PANTEGHINI, I., *Allegoria e liturgia, Breve excursus sui significati dei sacri paramenti*, cit., p. 32.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ BRAUN, G., *I paramenti sacri*, cit., pp. 48-49.

La benedizione di tovaglie e corporale risulta più antica ed è attestata in sacramentali dei secoli VII e VIII, mentre verso la metà del IX secolo è attestata la benedizione delle vesti liturgiche.

Nella pratica attuale certi paramenti devono essere benedetti prima di usarli, essi sono le vesti liturgiche e alcuni paramenti come il corporale, la palla e le tovaglie dell'altare. Oggetti come gli addobbi dei muri e del pulpito non si benedicono, sono degli oggetti che per la loro natura devono essere manipolati in modo poco conforme al carattere di oggetto benedetto¹¹⁰.

I paramenti benedetti lo saranno per sempre, diventano un oggetto sacro. Essi perdono quel carattere quando non si possano utilizzare più o quando subiscano delle modificazioni che alterino per più della metà il paramento. Nel caso che un paramento non possa più essere utilizzato nei riti sacri o perde qualsiasi valore pratico, si procede a bruciarlo e le ceneri vanno gettate nel sacrario¹¹¹.

Il benedire i paramenti è una funzione riservata al Vescovo; una volta benedetti possono essere toccati dai laici, eccetto il corporale, la palla e il purificatoio finché non siano lavati, atto che deve essere compiuto dal sacerdote, dal diacono o dal suddiacono. Il laico che lavi egli stesso questi paramenti commette un peccato veniale¹¹².

2.4 Il Cristianesimo e la veste

Capitolo a parte meriterebbe lo studio del rapporto tra il Cristianesimo e la veste, però, in questa sede ci limiteremo ai simbolismi attribuiti alla veste. Sin dai primi secoli del Cristianesimo, il vestiario e i simbolismi collegati ad esso furono presto assorbiti dalla religione e le metafore legate al vestito inserite nel linguaggio teologico cristiano. «Il simbolismo della veste trovò, infatti, ampia utilizzazione in ambito liturgico, antropologico, cristologico, teologico nonché per rappresentare il rapporto tra senso letterale e spirituale del testo biblico¹¹³». La distinzione tra abito di ogni giorno e quello sacro, in Occidente, si verifica all'inizio del VI secolo quando si impone l'uso di vesti esclusive per la celebrazione liturgica (*vestimenta officialia*). In precedenza, i riti erano celebrati dai vescovi e dai sacerdoti con le loro vesti ordinarie (fig. 4).

Il sacerdote o la sacerdotessa indossano un vestito diverso dagli astanti, al fine di visualizzare con palmare evidenza la netta separazione tra il momento sacro o del *fanum* (l'area sacra) e il non sacro (il *profanum*, area non sacra). L'uomo che entra in comunicazione

¹¹⁰ BRAUN, G., *I paramenti sacri*, cit., p. 49.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ NOCE, C., *La simbologia della veste nel cristianesimo antico: aspetti liturgici e teologici*, in *Quaderni di simbologia del vestire – 3. Prospettive Cristiane/ 1*, a cura di G. LETTIERI, C. NOCE, I. RAMELLI, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2007, p. 41.

o comunione con il Divino deve adeguarsi, per quanto è possibile, alla realtà dell'Essere trascendente, nel tentativo di spiritualizzarsi come Lui, di dialogare in atteggiamento e in vestimenta, che a Lui si avvicinano¹¹⁴.

Quindi, i tessili acquisiscono l'identità di chi li porta ma allo stesso modo danno identità a chi gli indossa, in questo modo, i paramenti indossati dal clero diventano simboli della sacralità della loro posizione e del loro legame con Dio, ricordando alla comunità laica la separazione tra il profano e il divino.

L'importanza del mezzo tessile sta nel fatto che le immagini figurative del tessuto coprono un corpo vivo e si muovono con esso nello spazio:

Textiles clothe significant personages or objects and bear potent images woven or embroidered on their surface. As form, textiles can act as screens onto which various meanings are projected or veils behind which the invisible and numinous can be made visible through concealment. As metaphor, textiles can both distinguish social and religious groups one from another and, through the representation of textiles and clothing in other media, project those groups into the imaginary of the sacred¹¹⁵.

Con i movimenti e i gesti dell'officiante le figure diventano completamente o parzialmente visibili e diventano vive, questo effetto visuale esprime il concetto della presenza/assenza del divino durante i riti. Allo stesso modo, chi indossava le immagini sacre le personificava e,

literally *embodied* them, visually magnifying the concept of *substantial presence* in the Eucharist. While painted images usually need a frame to delimit the sacred from the material/earthly space, woven and embroidered figures had their shifting *limen* in the vestment itself, which encompasses a precious and consecrated space. Liturgical vestments, with their figures, ornaments, and splendour, played a crucial part in the synaesthetic experience of the solemn rite, together with words, gestures, songs, candles, incense smokes¹¹⁶.

¹¹⁴ NIERO, A., *I tessili nella liturgia*, cit., p. 12.

¹¹⁵ KAPUSTKA, M. - WOODFIN, W. T., *Clothing the Sacred: An Introduction in Clothing the sacred: medieval textiles as fabric, form, and metaphor*, a cura di M. KAPUSTKA, W.T. WOODFIN, Emsdetten, Edition Imorde, 2015, p. 8.

¹¹⁶ BORGIOLI, C., *Wearing the Sacred: images, space, identity in liturgical vestments (13th to 16th centuries)*, «Espacio, Tiempo y Forma» a cura di D. H. BODART, serie VII, Historia Del Arte (Nueva Época), No. 6, Madrid, 2018, p. 177.



Fig. 1. Frammenti di una stola e di un manipolo nel Museo del Duomo di Durham. I frammenti riportati della stola raffigurano al profeta Amos e a Pietro Diacono, mentre i manipoli recano le iscrizioni: "PIO EPISCOPO FRIDESTANO"; "ÆLFFLÆD FIERI PRECEPT".

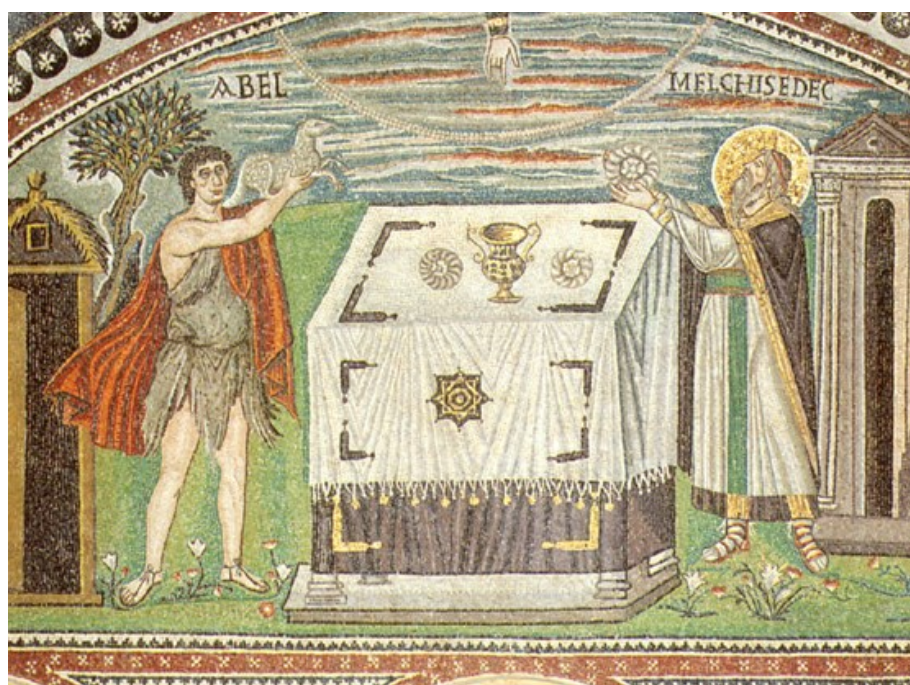


Fig. 2. Tovaglie e parato dell'altare. Mosaico in S. Vitale di Ravenna, sec. VI (540 - 547). Foto © bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it.



Fig. 3. Gertrude di Nivelles, illustrazione xilografica del libro in Jacopo da Varagine, *Der Heiligen Leben, Winterteil* (Urach: Conrad Fyner, 1481), Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, 2° Inc.c.a. 1073-2, fol. 237". Germania, 1481.



Fig. 4. L'imperatore Giustiniano con l'arcivescovo Massimiano e seguito. Mosaico in S. Vitale di Ravenna, sec. VI (540 - 547). Questa rappresentazione ci dimostra la distinzione che c'era tra il vestito liturgico degli ecclesiastici e quello dei laici di alto grado, già nel VI secolo.
Foto © bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it

CAPITOLO 3

GLI ARAZZI CON STORIE DELLA *PASSIONE* DEL MUSEO DI SAN MARCO A VENEZIA

3.1 Introduzione: storia, restauri, funzione e collocazione

Il Museo di San Marco a Venezia raccoglie lo straordinario tesoro della Basilica di San Marco e testimonia l'inestimabile patrimonio della basilica marciana. Ricami veneto-bizantini, arazzi, tappeti, merletti e tessuti, costituiscono l'importante tesoro tessile di San Marco, tra cui spicca un ciclo di quattro arazzi che raccontano la *Passione di Cristo*, considerato la più antica testimonianza di una serie tessuta su un modello realizzato da un pittore italiano, oggi noto¹¹⁷ (fig. 5).

Gli studi realizzati su questa serie consentono di determinare una datazione degli arazzi tra il 1408 e il 1427, tra i dogadi di Tommaso Mocenigo (1414-23) e Francesco Foscari (1423-57). Mentre la manifattura, che deve molto alla manifattura di Arras, è stata attribuita ad un atelier organizzato a Venezia dove nel XV secolo sono documentati dei laboratori di arazzi gestiti da maestranze francesi e fiamminghe. Il disegno invece, dopo un lungo dibattito della critica, è stato attribuito al veneziano Nicolò di Pietro¹¹⁸.

Inizialmente si riteneva che questi arazzi facessero parte della collezione del cardinale Giovanni Battista Zen, però nell'inventario redatto al momento della sua morte (nel 1501) questi oggetti non erano presenti¹¹⁹.

Gli arazzi della *Passione* sono indicati per la prima volta in un elenco redatto nel 1727 contenente la «Robba per la Settimana Santa», e vengono descritti come «Pezzi di veludo Paonazzo con fiamate bianche et oro... servono per il Sepolcro in Chiesa» e poi «pezzi n° 9 di Razzo di lana vecchi è rotti servono per il Giovedì Santo»¹²⁰. Un'altra citazione, forse più chiara, la troviamo in un inventario della Soprasacristia del 1745 in cui i parati sono divisi per armadi, nell'armadio «T» abbiamo questa descrizione: «Pezzi d'Arazzo in lana n° otto due grandi, due mezzani, piccoli quattro», che potrebbe far riferimento ai quattro arazzi della *Passione*. Poi nell'«Armar lettera A» si trovavano invece «pezzi di razzo in lana, fig. avanti la Passion de N.S.G.C. n° nove, servono per adobar la Sacristia il

¹¹⁷ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Il tesoro tessile di San Marco in Il museo di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1993, p. 118

¹¹⁸ BARADEL, V., *Zanino di Pietro: un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, Padova, Poligrafo, 2019, p. 88.

¹¹⁹ DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco in Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, p. 25.

¹²⁰ *ivi*, p. 40.

Giovedì e Venerdì Santo per la esposizione del venerabile»¹²¹. Per Loretta Dolcini, il «nove» descritto potrebbe fare riferimento ai riquadri rappresentati che comunque sono dieci. Da questo momento, e successivamente negli elenchi dell'Ottocento, gli arazzi vengono descritti in questo modo e con la stessa destinazione di uso in Sacrestia¹²² (fig. 6).

Dopo un lavoro di restauro di fine Ottocento, gli arazzi sono stati appesi ed esposti nel nuovo Museo allestito nel 1901. Sarà soltanto nel 1981 che verranno rimossi per dare avvio alla più importante campagna di ricerche e di restauro sulla serie. La campagna è stata intrapresa dalla Procuratoria di San Marco e affidata al Laboratorio di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, sotto la direzione di Loretta Dolcini ed Ettore Vio. Conclusi i lavori, nel 1994, gli arazzi saranno riproposti in una apposita collocazione museale dove sono sistemati oggi (fig. 7).

A seguito di diversi restauri nel tempo, le opere si trovavano in un grave stato di degrado. C'erano due fatti fondamentali che agivano su questi arazzi: 1) erano presentati capovolti dopo un impreciso intervento in cui il rovescio doveva essere apparso in migliori condizioni; perciò, solo il verso era visibile e non il recto; 2) l'aspetto figurativo era compromesso dalle vaste porzioni di tessuto che erano state asportate e dall'impiego di toppe dipinte in alcune sezioni¹²³.

Con i lavori di restauri è stato possibile ricostruire la materia tessile nelle zone che presentavano lacune¹²⁴, purtroppo, a causa delle grandi mancanze, il disegno non è stato ricostruito in quelle sezioni. Per certi casi, in mancanza di tracce del disegno originale, si è attuata una ritessitura di collegamento senza ricostruire il disegno utilizzando dei colori scelti sulla base dei colori attigui alla zona in ricostruzione. Ci sono stati altri casi in cui la ripetizione del disegno ha consentito la ricostruzione della parte mancante¹²⁵. Ad esempio, la bordura vegetale e il pavimento della scena della *Flagellazione* sono stati ricostruiti grazie alla ripetitività del disegno e della tecnica. Si recupera anche il lato frontale degli arazzi e, una volta ristabilito l'assetto originale dei panni, si riprende la lettura delle scene che avviene in senso antiorario, a partire dall'*Ultima Cena*. Sono andati perduti, soprattutto, gli inserimenti di trama colore marrone, in particolare nelle profilature di volti e figure, nei panneggi, negli scorci prospettici e in quasi la totalità delle calzature, le componenti acide di tale tintura hanno favorito il degrado¹²⁶.

¹²¹ DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, cit., p. 40.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ DOLCINI, L., *I restauri in Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, p. 215.

¹²⁴ BACCI, G. - BELLUCCI, A. - BOANINI, E. - VON KRANICHFELDT, C., *Nuove osservazioni sul lavaggio degli arazzi: la serie con 'storie della passione' di Venezia*, «OPD Restauro», No. 1, 1989, pp. 132-135, 158-159.

¹²⁵ DOLCINI, L., *I restauri in Arazzi della Basilica di San Marco*, cit., p. 215.

¹²⁶ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, cit., p. 127.

Le dimensioni particolari e la suddivisione in due gruppi di due pezzi ciascuno, fanno pensare che dal momento della committenza la destinazione e la collocazione erano già state stabilite. È ipotizzabile che la loro collocazione potesse essere nell'abside, lungo il coro dell'altare maggiore, successivamente, nei primi anni del Seicento il coro fu addobbato con una nuova serie di arazzi con *Storie di San Marco*.

La serie con *Storie di San Marco*, anch'essa oggi al Museo della Basilica, fu realizzata in sete policrome e metalli nobili nei laboratori fiorenti dell'arazzeria medicea alla metà del Cinquecento, su progetto artistico approvato da Jacopo Sansovino, firmati da Giovanni Rost. Le similitudini nella forma e nella dimensione (si tratta di quattro pezzi, due più lunghi e due più corti; le misure sono abbastanza simili nei due cicli e in entrambi casi formano idealmente due rotoli narrativi incorniciati da bordure) sono state portate come prove per ipotizzare l'originaria collocazione della serie della *Passione*, che nel caso della serie con *Storie di San Marco* si risulta documentata lungo le pareti del coro¹²⁷. Quindi, probabilmente in un secondo momento e per rinnovare l'addobbo del coro (con un'aggiornata esigenza di culto¹²⁸), gli arazzi della *Passione* furono spostati nella nuova Sacrestia¹²⁹ dando spazio agli arazzi con *Storie di San Marco* nel coro. Ancora, se la collocazione originaria degli arazzi della *Passione* fosse in Sacrestia, come appare documentata già dal 1686, non consentirebbe paralleli con le celebrazioni e le tradizioni medievali¹³⁰.

Quanto all'uso, verosimilmente questi arazzi erano utilizzati durante la Settimana Santa per le cerimonie legate alla Pasqua, cioè, le cerimonie liturgiche di tipo drammatico, secondo un uso testimoniato a Padova, ad Aquileia e a Venezia¹³¹.

Come accennato nel primo capitolo, nella liturgia Medievale c'erano due cerimonie nelle quali era ammessa la drammatizzazione, entrambe legate alla Passione e al culto del Sepolcro, una era la *Depositio* (dei sacerdoti deponevano delle ostie nel Sepolcro o una Croce nell'altare o in uno spazio vuoto dell'altare) e l'altra, era la *Elevatio* (ricordava la Resurrezione con gli episodi connessi). Come in San Marco, è documentata in altre cattedrali in Spagna, in Francia e in Inghilterra la commissione di cicli tessili con scene della *Passione* da esporre in queste circostanze e confermano l'interdipendenza dei due tipi di rappresentazione di un evento sacro¹³². Questa tipologia di

¹²⁷ DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, cit., p. 43.

¹²⁸ DOLCINI, L., *Le fonti iconografiche in Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. Vio, Milano, Rizzoli, 1999, p. 107.

¹²⁹ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Il tesoro tessile di San Marco*, cit., p. 118.

¹³⁰ DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, cit., p. 44.

¹³¹ DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*» *Contributo alla lettura degli arazzi della Passione in Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. POLACCO, Venezia, Marsilio, 1997, p. 320.

¹³² DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, cit., p. 43.

rappresentazioni, semplici in origine, nel XIII secolo sono organizzate con delle regole specifiche circa i dialoghi, l'uso dei simboli e gli attributi dei personaggi che dovevano essere facilmente riconoscibili dal pubblico.

Le azioni drammatiche si svolgevano sull'altare maggiore o nelle immediate vicinanze, come il coro. Tenendo conto della collocazione nel coro, il pubblico sarebbe specifico: i membri del clero seduti nel coro durante le cerimonie liturgiche, che nel caso di San Marco, essendo cappella dogale, includerebbe al Doge.

3.2 Tecnica e maestranze: il materiale, gli arazzieri e l'autore dei cartoni

Gli arazzi sono delle stoffe tessute a figure ed ornati, in una tecnica proveniente dall'Oriente che si disseminò in Europa tra i secoli XII e XIII. I primi a diffondere la tecnica furono gli inglesi e i fiamminghi, ma è con i francesi che la tecnica raggiunse un alto prestigio. Nel Quattrocento si definiscono due importanti aree: nella prima metà del Quattrocento, il principale punto di produzione passa da Parigi ad Arras e Tournai; infatti, molto probabilmente da Arras, città della Piccardia, nel nordest della Francia proviene il termine in italiano. Nella seconda metà del secolo, si afferma Bruxelles come importante centro di produzione. Poco più tardi, la tecnica arriverà anche in Italia, dove a Venezia arazzi fiamminghi o di botteghe locali ebbero grande importanza nel corso del XV secolo, facendo della città uno dei centri più rinomati nella produzione di tessuti.

Questi manufatti sono eseguiti su un telaio verticale (*alto licio*) od orizzontale (*basso licio*), prodotti con un solo sistema di ordito di colore neutro e con numerose trame policrome, che lavorano solo nell'area in cui è richiesto un particolare colore. I filati sono solitamente grossi e di lana, ma si possono utilizzare anche la seta, l'oro e l'argento.

La lettura in senso antiorario del ciclo marciano ha consentito ipotizzare una lavorazione a *basso licio*, tipica di Arras e Tournai¹³³. Nella lavorazione a *basso licio*, l'ordito è teso in orizzontale tra due rulli (detti *curli*) leggermente inclinati, il disegno, posto al di sotto di esso, parallelo al pavimento, alla fine risulta rovesciato. L'arazzo viene lavorato nel senso della lunghezza poiché più lungo che largo, con le figure distese rispetto al tessitore¹³⁴.

La lana è stato l'unico materiale impiegato nella realizzazione degli arazzi della *Passione*, che non sono stati impreziositi né da sete, né dal metallo filato come visto in altri arazzi. Invece, la finezza degli arazzi marciani viene dalla densità del tessuto e dalla riduzione dell'ordito, come spiega

¹³³ DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, cit, p. 43.

¹³⁴ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Il tesoro tessile di San Marco*, cit., p. 118.

Doretta Davanzo Poli: «quanto più è sottile e fitto l'ordito, che determina la *grana*, tanto più è lenta la lavorazione, elevato il costo e pittorica la resa»¹³⁵. Perciò, anche se non abbiamo una ricchezza materica, il progetto prevedeva l'uso di un tessile di qualità molto elevata. La scelta della lana, con ogni probabilità inglese, è anche importante: essa proveniva dalle parti più pregiate dell'animale, che danno fibre lunghe, producendo filati robusti e compatti¹³⁶.

L'uso esclusivo della lana può essere spiegato da diversi fattori. Per primo, che il ciclo tessile doveva somigliare a un ciclo pittorico musivo, trasportabile, e che la qualità materica opaca della lana fosse più simile alla qualità materica dell'affresco, diffuso nel Veneto del Tre-Quattrocento. Inoltre, si potrebbe collegare l'austerità della materia alla volontà di rappresentare un soggetto così severo come la Passione, per creare una totale coerenza tra soggetto, figurazione e materia¹³⁷.

Per quanto riguarda il colore, il ciclo marciano è dominato dal blu, dal rosso e dal verde, colori che costituiscono una tricromia comune alle manifatture francesi di Parigi, Tournai ed Arras. Il marrone è utilizzato per i contorni delle figure; in alcuni dettagli compare il violetto e un beige chiaro, in totale la varietà dei colori è ristretta a 20-22 tonalità¹³⁸.

L'esecuzione dell'arazzo è una tecnica che prevede la partecipazione di due figure fondamentali nella realizzazione del prodotto finale. Per primo, c'erano gli artisti a cui veniva affidata la realizzazione dei cartoni preparatori a grandezza naturale, dopodiché, dei tessitori traducevano nella tecnica tessile il disegno del cartone.

È presumibile che l'arazziere del ciclo marciano si sia formato presso la manifattura di Arras entro il primo decennio del Quattrocento e poi sarebbe emigrato a Venezia o nei vicini dintorni. Qui, avrebbe lavorato insieme a maestranze locali «come è testimoniato dalla qualità troppo discontinua delle diverse parti dei quattro panni [...] si possono individuare mani gradualmente più o meno esperte»¹³⁹. Dalla fine dell'Ottocento è stata proposta l'identificazione di Iehan di Bruggia e Valenti di Raz (Arras) come i due possibili arazzieri della serie della *Passione*; tuttavia, successive ricerche non sono riuscite ad accertare l'identità del tessitore¹⁴⁰.

¹³⁵ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Il tesoro tessile di San Marco*, cit., p. 117.

¹³⁶ DOLCINI, L., *L'esecuzione tessile. Gli arazzieri, le tecniche, i materiali* in *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, p. 75.

¹³⁷ *Ivi*, p. 72.

¹³⁸ *Ivi*, pp. 75-79.

¹³⁹ DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, cit., p. 43.

¹⁴⁰ DOLCINI, L., *L'esecuzione tessile. Gli arazzieri, le tecniche, i materiali*, cit., p. 52.

L'attribuzione del ciclo marciano all'ambito di Arras è dovuta in particolare ai caratteri comuni dei tessitori di quest'area. Inoltre, dobbiamo considerare che le manifatture di questa zona erano legate ai commercianti che vendevano soprattutto in Italia e in Inghilterra¹⁴¹.

Lo stato attuale degli studi, la ricostruzione degli stilemi tecnici delle diverse manifatture francesi attive nella prima metà del Quattrocento, ha consentito verificare che il ruolo creativo del tessitore nel ciclo della *Passione* è stato piuttosto limitato¹⁴².

Il rapporto del ciclo veneziano con il linguaggio di Arras va verificato nelle caratteristiche di tipo stilistico e tecnico. Per verificarlo prendiamo in considerazione due opere realizzate verosimilmente negli stessi anni del ciclo marciano, da arazzieri di Arras raffiguranti lo stesso soggetto della *Passione*: il ciclo della Cattedrale di La Seo a Saragozza e l'arazzo del Victoria and Albert Museum.

Per i due arazzi monumentali che conformano il ciclo della *Storia della Passione* (fig. 8) a Saragozza sono stati proposti due artisti come i cartonisti: «il progettista delle finestre con la Pentecoste della Saint-Chapelle del duca di Berry a Bruges o, alternativamente, con il cosiddetto “Baptist Master” ugualmente attivo alla corte di Jean de Berry, regnante Carlo V¹⁴³», comunque, con una evidente formazione francese. Gli elementi stilistici contribuiscono a una collocazione entro il primo terzo del XV secolo, confermata anche dal lascito di questi arazzi in eredità nel 1456 dal suo committente, Dalmaco de Mur¹⁴⁴. In questo ciclo troviamo dei motivi e dei dettagli ornamentali tipici di Arras utilizzati per la descrizione dei materiali resi con chiazze e cerchi fatti da tratteggi verticali, come quelli verificati nel ciclo veneziano per qualificare il marmo del Sepolcro o il legno della Croce. La gamma e la qualità dei colori è identica in entrambe serie, la resa plastica delle figure attraverso tratteggi di colore su colore e l'utilizzo del colore marrone per delineare le figure che crea contrasto rispetto allo sfondo si verifica in entrambi cicli. Da notare in questo ciclo è la presenza del roseto ritratto in maniera identica sull'arazzo di Londra¹⁴⁵, inoltre, il modo di rendere i roseti ricorda gli alberelli del ciclo veneziano (fig. 10).

L'arazzo della *Passione* a Londra (fig. 9), interpretato come un dossale o un fronte d'altare per le sue dimensioni, è stato assegnato dalla critica alla manifattura di Arras¹⁴⁶. Le notevoli evoluzioni di questo arazzo hanno indotto a datargli intorno agli anni trenta del Quattrocento. Tecnicamente

¹⁴¹ DOLCINI, L., *L'esecuzione tessile. Gli arazzieri, le tecniche, i materiali*, cit., p. 63.

¹⁴² DOLCINI, L., *L'autore dei cartoni o il conflitto su una coerenza di stile* in *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, p. 83.

¹⁴³ DOLCINI, L., *L'esecuzione tessile. Gli arazzieri, le tecniche, i materiali*, cit., p. 55.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 57.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 60.

questo arazzo è molto vicino al ciclo marciano soprattutto nell'arazzo raffigurante la *Crocifissione e Gesù davanti a Pilato* in cui, come vedremmo, è evidente la presenza di un esecutore più raffinato e capace.

Uno dei dati stilistici che accomuna i tre cicli è il modo di rendere le nuvole a stratti: nel ciclo spagnolo e quello di Londra riempiono il cielo, mentre nel ciclo veneziano sorreggono gli angeli che raccolgono il sangue di Cristo nella *Crocifissione* (fig. 11). La semplificazione vista nel ciclo veneziano rispetto alla ricchezza decorativa degli altri due si potrebbe spiegare come precisi intenti creativi e di contenuto¹⁴⁷. Elementi a forma di semilune sono utilizzati per qualificare le stoffe (sul cuscino di Erode nel ciclo veneziano), per dare l'effetto del marmo (sul sarcofago di Saragozza e di Venezia) o per le venature dei legni (sulle croci di Saragozza, Londra e Venezia). Nei tre arazzi troviamo elementi comuni nella realizzazione della figura umana: gli occhi sono grandi di colore celeste o miele, le palpebre sono pesanti e rossastre, le figure mostrano le mani grandi ed espressive e le linee di contorno sono molto marcate e delimitano i panneggi e gli incarnati¹⁴⁸.

Anche se oggi si attribuisce al pittore veneziano Nicolò di Pietro la paternità dei cartoni, per anni la critica fu divisa tra questo ultimo e Zanino di Pietro, cittadino veneziano d'adozione. L'identificazione dell'autore è stata difficile da determinare, in parte per l'assenza di documenti che l'accertino e in parte per la sovrapposizione di due linguaggi forti come lo sono quello disegnativo e quello esecutivo.

Su Nicolò di Pietro non si conoscono la data né il luogo di nascita, comunque, sembra che egli si sia formato con il padre Pietro, anche pittore del quale non si conoscono opere¹⁴⁹. Presto, Nicolò dimostrò un interesse per il gotico internazionale proveniente dalle corti oltrealpine e alle novità che proponeva¹⁵⁰.

Si possono collocare a questo periodo del penultimo decennio del Trecento, opere come la *Madonna dell'Umiltà* di collezione privata e l'*Incoronazione della Vergine* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini di Roma¹⁵¹. A questo periodo dovrebbe appartenere anche le tavole di un polittico smembrato costituito dalla *Madonna con il Bambino* del Fogg Art Museum di Cambridge (fig. 12), dal *S. Ludovico di Tolosa* e dal *S. Nicolò*, già in collezione Cini (fig. 13) e dai *SS. Giovanni e Pietro*, queste ultime passate a un'asta di Sotheby's a Londra. Le opere di questa fase giovanile si

¹⁴⁷ DOLCINI, L., *L'esecuzione tessile. Gli arazzieri, le tecniche, i materiali*, cit., p. 66.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 72.

¹⁴⁹ SAMASSA, I., *Nicolò, (Niccolò) di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, p. 506.

¹⁵⁰ GUARNIERI, C., *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in «Memorie di storia dell'arte», Vol. 30, 2006, pp. 1-132.

¹⁵¹ SAMASSA, I., *Nicolò, (Niccolò) di Pietro*, cit., p. 507.

caratterizzano per le qualità espressive e per i contorni nitidi, definiti vigorosamente in un colore più scuro¹⁵².

Niccolò di Pietro firmò e datò la *Madonna col Bambino e donatore* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia nel 1394, commissionata dallo zaratino Vulciano Belgarzone per la chiesa di S. Platone a Zara, opera considerata manifestazione delle esperienze della pittura trevigiana¹⁵³, città con cui Nicolò ebbe importanti rapporti¹⁵⁴ (fig. 14). L'opera è caratterizzata dalla monumentalità della Madonna e del bambino che occupano la scena, da cui il ribaltamento del piano fa sembrare che le figure stanno per scivolare dal trono. Nicolò di Pietro «non fu mai interessato ad approfondire oltre il discorso naturalistico, rimanendo piuttosto in bilico tra raffinatezze di natura tecnica e ascendenze boeme»¹⁵⁵.

Di pochi anni successiva è *L'arrivo dei magi*, anch'essa delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, opera in cui Nicolò dimostra aver assorbito gli ideali del gotico internazionale, europeo, boemo e renano¹⁵⁶ (fig. 15). La composizione si mostra affollata da personaggi e momenti che si svolgono allo stesso tempo, il tutto in uno spazio dei toni fiabeschi in cui la profondità è soltanto suggerita dalla sovrapposizione dei piani. Le figure mostrano dimensioni incoerenti rispetto al piano sul quale sono collocate, si veda l'esotico suonatore di zampogna in primo piano e i personaggi che seguono i re magi sui cammelli nel piano più indietro, che hanno quasi le stesse dimensioni.

Del 1404 risulta un *Crocifisso* realizzato insieme con l'intagliatore Catarino di Andrea Moranzone, firmato e datato, commissionato dalle monache agostiniane di Verrucchio. Poco dopo, realizza la *Madonna col Bambino tra le sante Marta e Caterina* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 16). Opera in cui tornano il ribaltamento del piano e la monumentalità delle figure principali¹⁵⁷, si nota anche un'attenzione alla resa del prato su cui poggiano le figure. Di questi anni dovrebbe essere anche l'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo, probabilmente tavola centrale di un polittico (fig. 17). Nell'*Incoronazione* di Rovigo ritorna l'attenzione per la superficie della materia nell'impiego di decorazioni a pastiglia. Nel ribaltamento dei piani si manifesta il poco interesse di Nicolò per definire coerentemente lo spazio entro cui inserire i vari personaggi¹⁵⁸.

¹⁵² SAMASSA, I., *Niccolò, (Niccolò) di Pietro*, cit., p. 507.

¹⁵³ GUARNIERI, C., *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, cit., p. 19.

¹⁵⁴ SAMASSA, I., *Niccolò, (Niccolò) di Pietro*, cit., p. 507.

¹⁵⁵ BARADEL, V., *Zanino di Pietro: un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, cit., p. 88.

¹⁵⁶ SAMASSA, I., *Niccolò, (Niccolò) di Pietro*, cit., p. 507.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 508.

¹⁵⁸ BARADEL, V., *Zanino di Pietro: un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, cit., p. 88.

Nella seconda metà del primo decennio si manifesta il contatto che Nicolò di Pietro ebbe con Gentile da Fabriano, coincidendo con l'arrivo di quest'ultimo a Venezia¹⁵⁹. A questa fase sono riconducibili una *Crocifissione* di collezione privata milanese (fig. 18) e un polittico dipinto per la chiesa di S. Agostino a Pesaro, oggi spartito tra la Pinacoteca Civica di Pesaro (*S. Paolo, S. Lorenzo e Nicola da Tolentino, S. Pietro*, fig. 19) e l'Institute of Arts di Detroit (*S. Giovanni Battista*).

Agli ultimi anni del secondo decennio sono collocabili il *S. Lorenzo* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fig. 21), il *Cristo benediciente* di collezione privata e la *Sant'Orsola e le compagne* del Metropolitan Museum di New York (fig. 20), opera in cui i contorni sono ancora più fluidi e le armonie cromatiche più raffinate, lucide e squillanti¹⁶⁰.

Prove della tarda attività di Nicolò sono gli affreschi con gli *Evangelisti* nell'abside della basilica di S. Maria e Donato a Murano e i cartoni per gli arazzi con *Storie della Passione*, per la basilica di S. Marco, in cui le predilezioni nordiche di Nicolò sono portate alle più estreme conseguenze¹⁶¹.

Nicolò di Pietro morì prima del 1427, anno in cui viene nominato il figlio Marco in un documento del 14 aprile.

L'attribuzione della paternità dei cartoni della *Passione* a Nicolò di Pietro parte da elementi identificabili come stilemi del pittore veneziano. Per primo la monumentalità delle figure, visto in diverse opere anteriori, che nel ciclo tessile marciano sembra utile a sottolineare il messaggio eucaristico. Inoltre, Nicolò non riesce a risolvere gli spazi in modo razionale. Nelle sue composizioni troviamo figure le cui proporzioni non rispettano la loro posizione nello spazio, creando incoerenze nella proporzione tra le figure e le cose. Ancora, ricorre al ribaltamento dei piani per dare il senso della profondità. Si veda *L'arrivo dei magi* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e l'*Ultima Cena* del ciclo marciano, in cui le figure del primo piano sono più piccole rispetto a quelle del primo piano, o la resa del tavolo nell'*Ultima Cena*. Si può anche notare la resa cromatica lucida e squillante che caratterizza l'ultimo periodo di Nicolò, anche se compromessa, sia dalla trascrizione dal disegno preparativo all'arazzo, sia per il degrado del tessuto. Però, la fluidità delle vesti e la definizione dei contorni tipici di Nicolò sono ancora apprezzabili sugli arazzi.

La resa delle mani e dei volti è stata identificata come una cifra di lettura dello stile di Nicolò di Pietro¹⁶². Le mani nelle opere di Nicolò di Pietro e negli arazzi sono il «mezzo di comunicazione emotiva e di descrizione psicologica tanto da acquisire talvolta una connotazione discorsiva,

¹⁵⁹ SAMASSA, I., *Nicolò, (Niccolò) di Pietro*, cit., p. 508.

¹⁶⁰ BARADEL, V., *Zanino di Pietro: un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, cit., p. 88.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² DOLCINI, L., *L'autore dei cartoni o il conflitto su una coerenza di stile*, cit., p. 84.

fondata sempre sulla naturalità e su qualità spirituali di eletta mitezza»¹⁶³. Per quanto riguarda i volti talvolta assumono dei tratti grotteschi e diventano esasperatamente espressivi, caratteristica che ha indotto parte della critica ad attribuire il linguaggio degli arazzi alla tradizione figurativa bolognese, con l'identificazione del cartonista in Zanino di Pietro, presente a Bologna dal 1386 al 1406.

Diverse figure ritratte sugli arazzi sono confrontabili con altre opere di Nicolò di Pietro come i *Dodici apostoli* nella predella della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini a Roma, gli *Evangelisti* nell'abside della basilica di S. Maria e Donato a Murano o i quattro santi dei Musei Civici di Pesaro (fig. 22). Nelle figure che troviamo negli arazzi ci sono cifre di tipo fisionomico di Nicolò di Pietro «nelle capigliature e nelle barbe fluide e serpeggianti, sagomate con energia; nei nasi aguzzi e ingrossati che sopravanzano fino al labbro superiore; nei volti aggrondati, talvolta piegati in smorfie piene di umore; nelle mani larghe e snodate»¹⁶⁴ elementi espressivi che Rodolfo Pallucchini rapporta agli appunti nordici di cui Nicolò si mostra più aggiornato e ai quali rimanda l'analisi delle fonti iconografiche del ciclo marciano¹⁶⁵.

3.3 Fonti e descrizione iconografica

Per esaminare il ciclo marciano si devono tener presente diverse fonti iniziando dai quattro Vangeli, che risultano essenziali per spiegare gli eventi come evento storico ma insufficienti per chiarire molte sottigliezze narrative e metafore¹⁶⁶. Risultano importanti anche le numerose citazioni da altre rappresentazioni figurative della tradizione toscana e bizantina, e la ripresa diretta di alcuni suggerimenti da opere coeve¹⁶⁷. Rodolfo Pallucchini definì il ciclo come legato ai temi delle decorazioni musive marciiane, con impronte dell'esperienza padovana di Giotto e di Altichiero, ma differenziato dal gotico cosmopolita realizzato in quegli anni in Palazzo Ducale¹⁶⁸. Ancora, per Loretta Dolcini questo ciclo presenta l'impostazione iconografica radicata nella cultura teologica e politica di San Marco e di Venezia, e presenta un linguaggio figurativo che sintetizza le presenze pittoriche in laguna e nell'entroterra¹⁶⁹.

Però, ci sono due opere considerate fondamentali per la lettura degli arazzi di San Marco: le *Meditationes Vitae Christi* dello Pseudo Bonaventura e la *Vita Jesu Christi* di Ludolfo di Sassonia,

¹⁶³ DOLCINI, L., *L'autore dei cartoni o il conflitto su una coerenza di stile*, cit., p. 92.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 93.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*», cit., p. 302.

¹⁶⁷ DOLCINI, L., *La serie della Passione in Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, p. 175.

¹⁶⁸ R. PALLUCHINI, *Arazzi dei secoli XV e XVI*, con contributi di M. STÜCKY-SCHURER, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, R. WYSS, in *Il Tesoro di San Marco*, a cura di H.R. HAHNLOSER, Firenze 1971, vol. II, pp. 235-258.

¹⁶⁹ DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco*, cit., pp. 24-25.

individuare da Loretta Dolcini come le fonti dirette per l'elaborazione narrativa degli arazzi, entrambe opere note a Venezia¹⁷⁰. Dolcini segnala che furono i francescani, e in particolare san Bonaventura, a proporre che la conoscenza di Cristo avveniva solo per il tramite della meditazione sulle sue sofferenze e come essi definirono la contemplazione della Passione in modo sistematico incoraggiando una devozione popolare sulla morte di Cristo¹⁷¹.

Particolare di questo ciclo è l'impostazione della narrazione in modo essenziale, austero e sintetico, alcune scene, infatti, raffigurano episodi diversi di momenti differenti come uno solo, è evidente la necessità dell'ideatore dei disegni di semplificare la narrazione nella selezione di alcuni episodi dei Vangeli, per garantire un risultato di monumentalità negli impianti compositivi. La scelta delle scene servirebbe all'esaltazione del significato eucaristico e apostolico della Passione, ha confermarlo sarebbero le due monumentale scene poste all'inizio e alla fine della narrazione, vale a dire l'*Ultima cena* e *Gesù appare a Tommaso e agli apostoli*. Inoltre, è attraverso il linguaggio artistico coerente e austero, che questi arazzi riescono ad esprimere meglio il contenuto teologico: l'unione tra l'essenza umana e l'essenza divina di Cristo.

La serie è divisa in quattro arazzi alti circa due metri, ma diversamente larghi: una coppia misura cinque metri, mentre l'altra coppia sette metri. I quattro arazzi descrivono tredici scene in dieci riquadri, due in ciascuno dei più piccoli, tre in quelli più grandi. Il I ARAZZO presenta cinque sequenze, la prima da sola, le altre accoppiate, delimitate da tre cornici rettangolari di misure simili, larghe circa venti centimetri. Il II ARAZZO, presenta due scene e manca della bordura esterna destra. Al III ARAZZO, come il precedente, manca della bordura esterna a sinistra e presenta due scene. Infine, nel IV ARAZZO sono raffigurate due scene.

Seguendo una lettura da destra a sinistra, la narrazione si organizza in questo modo:

I ARAZZO: a) *Ultima cena*; b) *Orazione nell'orto e Cattura di Cristo*; c) *Gesù davanti a Caifa e Flagellazione*

II ARAZZO: a) *Gesù davanti a Pilato*; b) *Salita al calvario*

III ARAZZO: a) *Crocifissione*; b) *Deposizione*

IV ARAZZO: a) *Resurrezione*; b) *Le pie donne al sepolcro e «Noli me tangere»*; c) *Gesù appare a Tommaso e agli apostoli*

Le diverse scene della serie hanno le dimensioni e l'impostazione compositive tipiche delle decorazioni murali trecentesche, infatti, la serie si distende come un lungo ciclo affrescato¹⁷².

¹⁷⁰ DOLCINI, L., *Le fonti iconografiche*, cit., p. 100.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 175.

Ogni scena è delimitata da una cornice, alta circa venti centimetri, con bordure vegetali sui toni del verde su fondo blu. Il fregio è, a sua volta, contenuto in due cornici sovrapposte. Sui bordi si ripete diverse volte il motivo del leone alato che emerge dall'acqua con il Vangelo tra gli artigli, iconografia chiamata leone *in moleca* (fig. 23); *moleca* è da intendersi nel dialetto veneziano un granchio che diventa molle durante il cambiamento di guscio (*Cancer moenas*). Questa iconografia era diffusa a Venezia per rappresentare San Marco nei mosaici, nella pittura o nella miniatura, ma era anche utilizzata come simbolo civile, politico ed araldico della città. La presenza di questa «insegna» ci accerta una committenza marciana del ciclo tessile, però ci fa considerare una committenza diretta dalla Procuratoria o dalla Signoria, e non da parte del doge o di una famiglia veneziana¹⁷³.

I ARAZZO

a) *Ultima cena*

Assenti da questa serie sono l'ingresso di Gesù in Gerusalemme e la Lavanda dei piedi, invece, viene affidata all'*Ultima Cena* l'inizio del racconto per enfatizzare la simbologia della cena come allegoria della Eucarestia e della Chiesa riunita.

Le ultime ore di Cristo con i suoi discepoli prima della cattura son riferite, con delle varianti, nei quattro Vangeli (per l'Ultima cena: Mt 26, 20-30; Mc 14, 17-25; Lc 22, 14-23; Gv 13, 18-30¹⁷⁴).

L'*Ultima cena* (fig. 24) viene raffigurata come una scena singola che si svolge in un interno, reso secondo le consuetudini nordiche con il colore rosso che si accorda con i manti e le tuniche blu. Gesù e i dodici apostoli siedono attorno alla tavola, tutti con l'aureola e con tuniche e manti di diversi colori. Ognuno presenta un atteggiamento diverso: mangiano, bevono o conversano.

La composizione dei dodici apostoli e di Gesù seduti per terra attorno al tavolo rettangolare tiene presente l'indicazione dello Pseudo Bonaventura: «Scire autem debes que mensa ipsa erat in terra, et more antiquorum in terra sederunt ad cenam. Erat autem ut creditur quadra, de pluribus tamen tabulis quam ego uidi Rome [...]»¹⁷⁵.

Le figure più piccole dei sette apostoli in primo piano, tra cui si può individuare Giuda che con la mano destra sta afferrando un boccone di agnello dal recipiente, aiutano ad enfatizzare visivamente

¹⁷³ DOLCINI, L., *Le fonti iconografiche*, cit., p. 100.

¹⁷⁴ GIANNI, A., *Gli eventi della Passione in Iconografia evangelica a Siena, dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di M. BACCI, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2009, p. 124.

¹⁷⁵ IOHANNIS DE CAULIBUS, *Meditaciones vite Christi: olim S. Bonaventuro attributae*, a cura di M. STALLINGS-TANEY, Typographi Brepols Editores Pontificii, Turnhout, 1997, p. 244.

il momento più importante della scena collocato in secondo piano, dove Gesù e gli altri cinque apostoli sono resi più grandi e con maggior dettaglio rispetto alle altre figure, «contro ogni regola prospettica ma con un'intelligente soluzione compositiva»¹⁷⁶. Al rispetto si veda il confronto con *L'arrivo dei magi* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Lo stratagemma prospettico del piano ribaltato della tavola consente l'osservazione in dettaglio del contenuto della tavola: le bottiglie, i bicchieri di vetro, tre piatti di carne, pani, coltelli, ossi e alcuni resti di cibo sui piatti, ci lasciano intendere che la cena è già stata consumata. Al centro della tavola viene collocato l'agnello (Sacrificale) dentro un recipiente a forma di calice, chiaramente per sottolineare il significato sacramentale della scena che apre il ciclo: Cristo offre sé stesso per la redenzione degli uomini.

Alcuni degli apostoli presentano dei gesti aggraziati, soprattutto quelli del secondo piano, tra essi spicca Giovanni con il capo reclinato affettuosamente sul petto di Gesù (fig. 25), mentre egli appoggia la mano sinistra sulla spalla di Giovanni. Alla destra di Gesù siede Pietro, riconoscibile per la barba corta e per i capelli ricciuti.

Vaste zone dell'arazzo presentavano lacune, infatti la scena risultava una della più danneggiate per quanto riguarda il fondo; il soffitto dell'ambiente è stato rifatto, mentre le figure, i panneggi e i volti sono completamente originali. Il restauro ha consentito il recupero dei valori plastici della composizione e delle singole figure, soprattutto quelle in primo piano¹⁷⁷.

b) *Orazione nell'orto e Cattura di Cristo*

Tra tutte le scene rappresentate nel ciclo, quest'episodio è quello più aderente alle narrazioni evangeliche. L'episodio dell'Agonia di Gesù nell'Orto è narrato dai Vangeli (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46) con l'esclusione del Vangelo di Giovanni¹⁷⁸. In questo momento Gesù prova la solitudine e la sofferenza, sottolineate dalla posizione inginocchiata e dagli apostoli addormentati, e la tentazione di sottrarsi al tragico fine (fig. 26).

Le balze della collina, su cui Gesù è salito a pregare il Padre, dividono le due scene che si svolgono di notte in esterno. Nella scena dell'*Orazione nell'orto* un'amplia campitura blu del fondo delinea l'aureola e il volto di Gesù inginocchiato fra due monticelli, quello a destra ha un albero mentre su quello di sinistra poggia il calice sul quale convergono i raggi divini, che si irradiano da una nuvola. Il calice sul monticello fa riferimento a Matteo 26, 39: «Padre mio, se è possibile, passi da me

¹⁷⁶ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 176.

¹⁷⁷ *Ivi.*, p. 177.

¹⁷⁸ GIANNI, A., *Gli eventi della Passione*, cit., p. 129.

questo calice». Loretta Dolcini segnala questa scelta come un aggiornamento iconografico in cui Cristo è presentato più umano: supplica con le mani giunte e il volto rivolto verso l'alto, non si piega davanti alla volontà divina¹⁷⁹ (fig. 27).

Tra il gruppo degli apostoli, che indifferenti dormono, si riconoscono Pietro, Giacomo e Giovanni perché, come prescrive la tradizione, sono coinvolti in una più intima partecipazione. Questi apostoli sono ritratti in primo piano, con il capo sorretto dalle mani. Gli altri apostoli si possono soltanto contare dal sovrapporsi di nove aureole.

Il versante ripido della collina sembra trattenere l'affollata cattura di Gesù rappresentata a sinistra nella *Cattura di Cristo*, episodio riferito da tutti i Vangeli. Giuda tradisce Gesù con il bacio mentre una folla di guardie «munita di spade e bastoni» (Matteo 26, 47) e sacerdoti circondano la vittima in un disordine di teste e posture che enfatizzano l'angoscia dell'inizio della Passione.

Le mani e gli occhi hanno un ruolo importante nel sottolineare la drammaticità del momento. Sul lato sinistro, una figura velata preme la spalla della figura in primo piano, la quale a sua volta preme il braccio di Gesù e finisce per scaricarsi fuori dalla sua mano destra. Dalla mano sinistra di Gesù si crea una spirale di mani che si chiude con quelle dell'abbraccio di Giuda. Ancora, una mano sul capo di Gesù è pronta a strappargli i capelli secondo una descrizione delle meditazioni medievali. Nell'angolo sinistro, Pietro taglia l'orecchio a Malco, servo del sommo sacerdote.

Sullo sfondo di questa scena emerge una bandiera rossa mossa dal vento sulla quale si individua una lettera «C» in carattere gotico, la lettera è stata interpretata come l'inizio della parola *crucifigatur*, presente nella stessa scena dei mosaici della basilica.

Gli elmi dei soldati, i cappucci flosci, la mantellina con cappuccio e bottoni alto allo scolo (detta *bardocucullo*), le calze arrotolate sotto al ginocchio, coeve all'epoca della realizzazione, confermano la datazione¹⁸⁰. La tessitura delle balze della collina e il disegno dell'albero è tipica dell'arazzeria, invece per la resa dei dettagli come le lance e le lanterne il cartone segue i canoni della pittura trecentesca¹⁸¹.

Questa parte dell'arazzo si mostra molto danneggiata. La caduta delle trame colorate non ha consentito una ripresa filologica delle linee durante i lavori di restauro del tessuto. Per questo motivo si sono utilizzati provvedimenti di collegamento che impoveriscono la qualità dell'insieme

¹⁷⁹ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 178.

¹⁸⁰ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, cit., p. 126.

¹⁸¹ DOLCINI, L., *L'esecuzione tessile. Gli arazzieri, le tecniche, i materiali*, cit., p. 178.

come il caso del sacerdote a sinistra o del guerriero al centro della scena. Originale resta il gruppo dei volti intensi, memori della cultura visiva dell'entroterra veneto¹⁸².

c) *Gesù davanti a Caifa e Flagellazione*

Le diverse fasi del processo di Gesù dinanzi alle autorità civili e religiose sono descritte nei Vangeli (Mt 26, 57-75; 27; Mc 14, 53-72; 15; Lc 22, 54-71; 23; Gv 18, 12-40; 19, 1-16)¹⁸³.

Anche in questo terzo quadro avvengono due episodi diversi (fig. 28). Nella stessa notte della cattura, Gesù venne condotto davanti al tribunale religioso ebraico dei Sacerdoti, prima da Anna e poi da Caifa, qui raffigurati assieme, seduti su un trono ligneo rialzato da una pedana, davanti ad un'architettura gotica con due finestre a feritoia e angoli a volute di acanto. Cristo, con la veste porpora, viene portato dalle guardie. Dietro, un vessillo delle milizie con la sigla «SPQR» (Senatus Populusque Romanus) sventola rovescia.

La sintesi narrativa nel raffigurare Anna e Caifa insieme servirebbe a dare più spazio agli episodi che si possano associare all'Eucarestia, facilitando, in questo modo, la percezione dei messaggi teologici (fig. 29). Questo tipo di semplificazione narrativa sembra essere comune alla tradizione pittorica trecentesca della *Passione*, «i due episodi sintetizzati si trovano anche negli affreschi di Giotto e poi in quelli di Giusto a Padova»¹⁸⁴.

Da notare è la figura del guerriero presente nel Vangelo di Giovanni (18, 22-23): «Ma appena ebbe detto questo, una delle guardie che gli stava vicino dette uno schiaffo a Gesù, dicendo: 'Così rispondi al sommo sacerdote?'. Qui Gesù, nonostante ciò, mostra l'atteggiamento del giusto sofferente, umile, con il capo reclinato e gli occhi a terra.

La *Flagellazione*, secondo lo Pseudo Bonaventura, avviene prima del giudizio di Pilato e non dopo, secondo quanto attestavano altre fonti. Dopo il giudizio dei sacerdoti, Gesù viene messo in carcere, legato ad una colonna e lasciato in custodia ad alcuni soldati che lo torturarono con maledizioni e derisioni per tutta la notte.

La scena non presenta particolare drammaticità e si svolge all'interno di un edificio connotato dal rosso del fondo, come quello dell'*Ultima Cena*; le fiaccole sulla parete indicano le ore notturne.

¹⁸² DOLCINI, L., *L'esecuzione tessile. Gli arazzieri, le tecniche, i materiali*, cit., p. 178.

¹⁸³ GIANNI, A., *Gli eventi della Passione*, cit., p. 135.

¹⁸⁴ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 179.

L'ornamentazione a losanghe e quadrilobi del pavimento è pienamente nella tradizione gotico cortese, diffusa nella pittura su tavola e nelle miniature¹⁸⁵.

I flagellanti indossano abiti moderni, hanno dei volti grotteschi e tengono una frusta nella mano sinistra. Essi indossano sulla sottostante camicia corte tuniche cinte e rimborsate in vita, calze arrotolate al ginocchio trattenute da cordelle intrecciate come *cioce*, un *bardocucullo* a righe. Le scarpe di cuoio non hanno la punta allungata della moda nordica. Il lembo della falda sollevato e infilato nella cintura, documentata da Giotto ad Assisi e a Padova, segue la moda italiana ancora trecentesca¹⁸⁶.

Gesù, con un lembo ai fianchi posizionato davanti alla colonna del martirio, è presentato secondo l'iconografia instaurata intorno al Mille, «manibus postergum ligatis / e clamide nudatus / tunica succintus / capite discopertus»¹⁸⁷.

Su questa scena sono stati operati importanti recuperi figurativi. Il pavimento era quasi completamente perduto, ma la ripetitività del motivo ornamentale e la meccanicità della tecnica tessile hanno consentito colmare gli spazi lasciati vuoti dalla caduta del colore senza dover reinterpretare l'originale¹⁸⁸.

II ARAZZO

a) *Gesù davanti a Pilato*

Questa scena è composta da due blocchi compositivi dai quali si riconoscono le figure di Cristo, abbigliato secondo un codice «classico» ma gotico nel verticalismo dei panneggi¹⁸⁹ e Pilato con sopravveste cintata e abbottonata su *gonnella* verde, di cui si intravedono solo le maniche, manto con cappuccio foderato di pelliccia, scarpe di tipo *poulaine* dalla lunga punta (fig. 30). Egli siede su un trono rialzato da una pedana con uno sgabello ai piedi, mentre un servo con bacile e brocca lo assiste nella lavanda delle mani. Il trono è completato da tendaggi e un baldacchino tra due colonne a cuspidi. Due vessilli mossi dal vento mostrano il recto e il verso della sigla «SPQR».

Dall'altro lato, un gruppo di sacerdoti e di soldati conduce Gesù dinanzi Pilato (fig. 31). Qui, come in tutte le scene del ciclo, Gesù mostra un atteggiamento di mitezza, con lo sguardo umilmente

¹⁸⁵ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 179.

¹⁸⁶ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, cit., p. 126.

¹⁸⁷ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 179.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, cit., p. 126.

rivolto in basso. La dimensione umana di Gesù è rappresentata dal colore verde del suo mantello, presente nella serie marciana soltanto in questa scena, nella *Salita sul Calvario* e nella *Crocifissione*

I due blocchi compositivi sono uniti da due elementi: una mano anonima in alto e il cane di colore bianco. La mano, in un gesto di compassione, sembra voler coinvolgere l'osservatore. Il cane, raffigurato come un cucciolo domestico con il collare rosso, è simbolo della colpa del giudizio capitale, di cui sia Erode che Pilato si macchiarono. Secondo una tradizione che risale ai Salmi (in particolare il numero 21), Ludolfo di Sassonia afferma che Cristo è condotto dinanzi a Pilato per essere divorato dall'empio giudice come da un cane rabbioso: «imperio, iudici, tamquam rabido cani, animam iusti, degludiendam exposuit»¹⁹⁰.

Nel ciclo marciano risulta omissa l'episodio che narra il giudizio di Gesù dinanzi a Erode, possibilmente perché non era ritenuto funzionale al messaggio eucaristico. Ipotesizzabile è che con gli espedienti di sintesi già rilevanti in questo ciclo di arazzi, dietro la figura di Pilato, ben identificabile con il gesto di lavarsi le mani, si nasconda quella del re Erode, riconoscibili invece per la corona e il manto blu che porta Pilato (fig. 32).

Alcuni dettagli descrittivi e ornamentali hanno uno stile più internazionale rispetto agli altri arazzi, risultano più nordici. Ad esempio, il servitore indossa un abito di corte, ha i capelli tagliati a paggetto e sul braccio tiene un asciugamano con i bordi decorati. La corona di Pilato è decorata da perle a formare i classici gigli di Francia. Entrambi indossano le *souliers à la poulaine*, scarpe a punta utilizzate nelle arte figurative per identificare i malvagi, proibiti dalle leggi sul lusso¹⁹¹.

La scelta dell'abito colore verde in questo arazzo è per Loretta Dolcini una delle dimostrazioni dell'uso originario della serie durante le cerimonie liturgiche dramatizzate della Pasqua, in cui il cambio di abito e il loro colore erano importanti espedienti scenici con funzione simbolica. Nei testi sulla liturgia dramatizzata si sottolinea la necessità di cambiare il colore del mantello (la casula e poi il piviale) del sacerdote che impersona Cristo e «sembra prescrizione teatrale che Cristo indossi il colore verde in tutte le scene in cui deve essere sottolineata la sua umanità»¹⁹², proprio come accade nella serie marciana, in cui in verde è tessuto l'abito di Cristo nelle scene limitate alla morte che aspetta l'uomo: *Gesù davanti a Pilato*, la *Salita sul Calvario* e nella *Crocifissione*.

¹⁹⁰ LUDOLPH OF SAXONY, *Vita Jesu Christi*, Parigi-Roma 1865, citato in DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*» *Contributo alla lettura degli arazzi della Passione in Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. POLACCO, Venezia, Marsilio, 1997, p. 309.

¹⁹¹ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 181.

¹⁹² DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*», cit., p. 318.

b) *Salita al calvario*

Dopo la sentenza di Pilato, Gesù è sollecitato dalla turba fuori dalle mura per portare a fine l'esecuzione della pena. Maria Vergine precede la folla e raggiunge il figlio, ma le sarà consentito solo il dialogo con gli occhi. Cristo si volge e risponde al dolore (fig. 33). Il momento è descritto in maniera drammatica dallo Pseudo Bonaventura:

Quia uero mesta mater propter multitudinem gencium ei appropinquare non poterat nec uidere, iuit per aliam uiam breuiorem celeriter cum Iohanne et sociabus suis ut alios precedens eidem approximare ualeret. Cum autem extra portam ciuitatis in concursu uiarum eum habuit obuim, cernens eum oneratum ligno tam grandi quod primo non uiderat, semimortua facta est pre angustia nec uerbum ei dicere potuit nec Dominus ei, acceleratus ab eis qui eum ducebant ad crucifigendum¹⁹³.

Dalla porta di Gerusalemme il corteo si muove da destra a sinistra. Gesù, al centro della scena, porta la monumentale Croce aiutato da Simone di Cirene, come riferito nel Vangelo di Luca (23, 26-31). Gesù indossa una tunica cintata verde, simbolo della sua condizione umana e mortale, mentre il personaggio che lo segue battendolo con un bastone, indossa un *saione* e *pellegrina* con cappuccio, fitti di bottoni, tipicamente italici come le scarpe, dalle punte normale.

Gesù partecipa in un muto dialogo fatto di sguardi con la Vergine, che si stacca dal gruppo di donne che segue il Figlio, per il manto blu decorato con orli gemmati. La presenza delle quattro Marie, il colloquio tra Gesù e la madre e la condivisione della croce sono elementi tipicamente occidentali.¹⁹⁴ Il linguaggio della vista è privilegiato da Ludolfo di Sassonia e dallo Pseudo Bonaventura

le *Meditationes*, tramite i continui appelli al lettore “vide, cerne, aspice...” sono costruite come un’incessante sollecitazione ad aprire gli occhi dell’anima, per entrare in comunicazione, attraverso un’incalzante sequenza narrativa, con la vita storica e spirituale di Cristo¹⁹⁵.

Un elemento caratteristico di questo panno è la raffigurazione di tredici tulipani nella bordura, che sostituiscono le campanule e i girasoli aperti presenti negli altri arazzi. Le rappresentazioni del tulipano sono rare nel Medioevo, i più rappresentati nella tradizione pittorica e le varietà coltivate

¹⁹³ IOHANNIS DE CAULIBUS, *Meditationes vite Christi: olim S. Bonaventuro attributae*, cit., p. 269.

¹⁹⁴ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 181.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

sono di importazione ottomana introdotte in Europa nel XVI secolo; quegli nell'arazzo sono di una varietà endemica del Portogallo, dell'Italia e della Francia¹⁹⁶.

La presenza di questo raro fiore sull'arazzo più raffinato dei quattro e la collocazione sulla bordura, inducono a supporre che si tratti una sigla di manifattura. Inoltre, le punte delle foglie di acanto sono più aguzze, chiaroscurate e con linee più sinuose. Le caratteristiche figurative e la raffinatezza dell'esecuzione tessile, ci fanno pensare che questo sia l'arazzo pilota, realizzato dal capo dell'atelier, che avrebbe lasciato poi al laboratorio l'esecuzione degli altri.

Rispetto agli altri, questo arazzo presentava una minore quantità di lacune. Totalmente mancanti, però, risultano le scarpe dei personaggi che sono state sostituite con una tessitura di colore neutro¹⁹⁷.

III ARAZZO

a) *Crocifissione*

La morte di Cristo sulla croce è il fatto più importante della storia della salvezza perché indica il compimento del disegno divino per la redenzione dell'umanità iniziato con l'Incarnazione, e come tale viene descritto nei Vangeli¹⁹⁸ (fig. 34).

Gesù sulla croce domina la scena e la divide simmetricamente in due blocchi compositivi. A destra, Giovanni, un centurione che indica Gesù e dei soldati; a sinistra, la Vergine, le altre Marie e dei soldati. Dietro, è possibile intravedere le mura di Gerusalemme ad arcate cieche. Sotto la croce, nella bordatura, il teschio di Adamo, sostituisce al leone *in moleca*. Il teschio di Adamo, sepolto nel Golgota, era utilizzato nelle scene della Crocifissione come un monito del peccato originale che necessitava del sacrificio di Cristo.

I chiodi con cui Cristo è stato inchiodato sulla croce sporgono in modo evidente dalle mani e dai piedi. Dalle mani e dalla ferita della lancia nel fianco esce del sangue che viene raccolto in coppe di oro (secondo la prescrizione liturgica) da due angeli, uno ad ogni lato (fig. 35). Gli angeli indicano la natura divina del Cristo morente, che è ritratto secondo la tradizione antica del *Christus patiens*, sofferente, rivolge gli occhi (cerulei) verso la madre.

¹⁹⁶ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 175.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 181.

¹⁹⁸ GIANNI, A., *Gli eventi della Passione*, cit., p. 156.

L'immagine risulta una potente allusione alla celebrazione eucaristica, in cui il sangue di Cristo si sostanzia in vino: Cristo è fonte della vita, è *fons pietatis*. La prevalenza del significato eucaristico negli arazzi marciari viene ancora una volta sottolineato.

Come nella *Salita al Calvario* e nella *Deposizione*, in questa scena si verifica un intenso colloquio tra la madre e il figlio, attraverso la vicinanza, la gestualità e gli sguardi. Lo scopo del sottolineare gli scambi di sguardi è quello di avvicinare il devoto durante la meditazione delle sofferenze di Gesù attraverso un costante appello alla visione, tanto interiore (dell'orante) come quella della narrazione.

Anche se è possibile riconoscere in questa scena richiami ai modelli bizantini creati nell'VIII secolo e, in particolare, alle analoghe scene musive del XIV secolo collocate nel battistero della basilica, la *Crocifissione* propone alcune novità, ad esempio: la vicinanza della Vergine Maria al figlio che quasi potrebbe toccarlo, oppure, il sangue di Cristo che esce e viene raccolto in coppe d'oro¹⁹⁹.

La grande figura di Cristo, in primo piano (aderente al linguaggio formale di Nicolò di Pietro) e l'essenzialità della scena negli elementi e nei personaggi presenti, sono un richiamo allo Pseudo Bonaventura il quale, citando Isaia, esorta alla concentrazione sul corpo di Cristo teso sulla croce, tanto da poter contare le sue costole: «Ecce crucifixus est Dominus Iesus, et sic in cruce extensus quod *dinumerari omnia ossa* eius possunt, sicut per Prophetam ipse conqueritur»²⁰⁰.

Caratteristico dei tessitori di Arras risultano il sangue, sia nel disegno che nella scelta cromatica; il legno della Croce, reso con tratteggi raggruppati che suggeriscono il movimento delle venature del legno; la corona di spine e le nuvole che sorreggono gli angeli, come verificato precedentemente.

Questo arazzo si presentava danneggiato nelle bordure esterne, in particolare, negli angoli con il leone *in moleca*.

b) *Deposizione*

Come nella scena precedente, la croce divide la rappresentazione in due sezioni. Le figure alla base e gli elementi descrittivi laterali formano un ideale arco convesso (fig. 36).

Le mura di Gerusalemme della scena precedente sono sostituite da un paesaggio roccioso e alberato. A sinistra, il paesaggio alberato simboleggia il giardino nel quale si trovava la tomba di

¹⁹⁹ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 182.

²⁰⁰ IOHANNIS DE CAULIBUS, *Meditaciones vite Christi: olim S. Bonaventuro attributae*, cit., p. 272.

Giuseppe di Arimatea, che egli mise a disposizione per il corpo di Cristo. Le rocce di destra alludono al sepolcro che si apre per raccogliere il corpo di Cristo.

Nei Vangeli si ricorda come Giuseppe di Arimatea si fosse recato da Pilato per chiedere l'autorizzazione a rimuovere il corpo di Cristo dalla croce. Egli e Nicodemo, ricordato solo dal Vangelo di Giovanni, prendono il corpo e lo depongono in una tomba scavata nella roccia. Assistono alla sepoltura anche le pie donne che intendevano identificare il luogo per tornare, dopo l'osservazione del precetto riposo previsto dagli ebrei, per l'unzione del corpo. (Mt 27, 57-66; Mc 15, 42-47; Lc 23, 50-55; Gv 19, 38-43)²⁰¹.

Evidente risulta anche il riferimento allo Pseudo Bonaventura in questa scena:

Tardante autem hora, dicit Iohannes: Domina, condescendamus Ioseph et Nichodemo et permittatis aptari et sepeliri corpus Domini nostri, quia per nimiam moram possent pati calumpniam a Iudeis. Ad hanc uocem tanquam grata et discreta et cogitans quod ipsi Iohanni commissa est per filium, noluit amplius contendere, et signans et benedicens eum permisit aptari ut uoluit. [...] Domina tamen semper tenebat caput ipsius in gremio suo quod sibi reseruauit aptandum et Magdalena pedes. Cum ergo uenerunt ad crura prope pedes, dicit Magdalena: Rogo uos ut permittatis me aptare pedes apud quos sum misericordiam consecuta²⁰².

Secondo l'uso di sintesi visiva della serie di arazzi marciاني, due episodi possono essere letti in questa scena, per primo la *Deposizione dalla croce*, allusa nella scala retta da Giuseppe di Arimatea, nel martello e nei tre chiodi (strumenti della passione) tenuti in mano da Nicodemo. Il secondo episodio è il *Compianto*, in un richiamo all'iconografia di origine bizantina chiamata *threnos* che prevedeva le Marie piegate al dolore sul corpo di Cristo che giace sul sarcofago, qui avviene invece ai piedi della Croce.

Il carattere italiano è evidente nelle vesti di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea: *saioni* su camicia lunghi al ginocchio, *camauro* (cuffia di tela bianca), berretto con *becchetto*, *falda* e mazzocchio, cappuccio-mantellina, calze con legacci²⁰³. Notiamo le cifre di Nicolò di Pietro nel ribaltamento dei piani, nella monumentalità della scena e nella resa delle singole figure.

L'intenso rapporto tra la Vergine e il Cristo attraverso gli occhi continua anche nella morte, nella *Deposizione*: la descrizione della madre che non riesce a staccare gli occhi dal corpo morto di Cristo, ormai deposto dalla Croce, sottolinea il dolore (fig. 37).

²⁰¹ GIANNI, A., *Gli eventi della Passione*, cit., p. 175.

²⁰² IOHANNIS DE CAULIBUS, *Meditationes vite Christi: olim S. Bonaventuro attributae*, cit., p. 281.

²⁰³ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, cit., p. 127.

L'unità di insieme è meglio conservata in questa scena. La mancanza di grandi lacune ha permesso di evitare soluzioni di collegamento neutro di vaste dimensioni. Tuttavia, il volto di san Giovanni, quasi perduto, è stato ricostruito filologicamente restituendo leggibilità alla figura.

IV ARAZZO

a) *Resurrezione*

Al centro della scena il Cristo Risorto trionfante sulla morte si alza, dalle sue spalle emergono dei raggi di luce a forma di mandorla, sul lato destro porta la ferita della lancia. Cristo poggia sul sarcofago, con la mano destra benedice mentre nella mano sinistra regge la croce con la bandiera (fig. 38). Ai suoi lati i sette soldati che dormono, sembrano rappresentare varie milizie nella diversità delle divise: le cotte delle armature metalliche si differenziano nel colore della stoffa, si intuiscono *camagli* di ferro, mentre gli scudi sono di tipo romano. La treccia del soldato di spalle è di configurazione oltralpina²⁰⁴.

Nella scelta iconografica si evidenzia la volontà di mettere in risalto la figura del Cristo Trionfante come promessa di salvezza (fig. 39). Diverso dal carattere di sintesi e di rappresentazione simultanea che caratterizzano le scene finora analizzate del ciclo marciano, in questa scena si osserva un'insistenza sui dettagli descrittivi nella numerosa presenza degli alberelli stilizzati lungo tutto il campo del cielo e nell'aumento del numero dei soldati che dal tradizionale due o quattro, sono qui sette.

Altro elemento osservato in questa scena è il ruolo importante affidato ai tessitori che qui mostrano buona parte del repertorio ornamentale della manifattura di Arras²⁰⁵. La moda degli elmi, le cotte di maglia, i gambali, le ginocchiere, i farsetti e i gonnellini, le decorazioni degli scudi, ma anche i motivi decorativi che rendono la materia del sarcofago di marmo, sono elementi affidati al momento dell'esecuzione del telaio. Comunque, la composizione rimane essenziale e ribaltata, secondo i modi di Nicolò di Pietro.

Questo arazzo è il più danneggiato di tutta la serie marciana. Una parte è stata recuperata tramite risarcimenti filologici, mentre le grandi zone mancanti sono state collegate con tre selezioni di colore: una chiara per le lacune fra le figure e il sarcofago, una marrone-verde per il paesaggio roccioso e il fondo nella parte bassa, e una verde-blu per gli alberi²⁰⁶.

²⁰⁴ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, cit., p. 127.

²⁰⁵ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 187.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 188-189.

b) *Le pie donne al sepolcro* e «*Noli me tangerè*»

Due episodi sono rappresentati in questa scena, divisi da un taglio nella zona delle montagne che crea due blocchi leggermente asimmetrici (fig. 40). I personaggi più importanti sono segnati visualmente dalle cime delle montagne.

Sul lato destro, le pie donne si recano con gli aromi al sepolcro per imbalsamare il corpo di Gesù, davanti loro appare l'angelo come raccontato nel Vangelo di Matteo (28, 2-3): «un angelo del Signore, infatti, sceso dal cielo, si avvicinò, rotolò la pietra e si mise a sedere su di essa [...] suo aspetto era bianco come la folgore e le sue vesti bianche come la neve». L'angelo indossa, dunque, una tunica bianca con stola incrociata sul busto e nastri o infule svolazzanti dal capo, secondo la tradizione tardo medievale²⁰⁷ (fig. 41).

Loretta Dolcini segnala come l'episodio di *Le pie donne* sia stilisticamente legato alla semplicità icastica delle rappresentazioni liturgiche²⁰⁸, episodio che secondo la tradizione avveniva la domenica, in cui tre giovani chierici dovevano rappresentare le pie donne che portavano vasi dorati che con unguenti si recano al Sepolcro. Al loro arrivo, trovano la lapide rovesciata e un angelo. Dolcini aggiunge che la rappresentazione dell'angelo è da trovare nella tradizione iconografica risalente al X secolo ma anche alle scarse versioni del dramma di chiesa, in cui, l'angelo è descritto seduto fuori (o sopra) del Sepolcro, indossando un'alba ricamata d'oro, con il capo mitrato e decorate di infule, esattamente come rappresentato sull'arazzo di San Marco.

L'importanza di questo episodio nella narrazione evangelica sta nel fatto che è il primo episodio che rende nota la Resurrezione di Cristo. I Vangeli ne parlano con alcune varianti, tra cui il numero e l'identità delle donne, e la presenza di uno o due angeli a dare l'annuncio; è Giovanni che si discosta più della narrazione e attribuisce a Maria Maddalena la scoperta del sepolcro vuoto²⁰⁹, nell'episodio del «*Noli me tangerè*», in cui si racconta la prima apparizione del Risorto, riservata nel Vangelo ad una donna.

In «*Noli me tangerè*» Cristo, ritratto in abito di contadino, incontra Maria di Magdala, l'unica donna rimasta nel giardino a piangere il suo Signore. Gesù, scalzo, si nasconde dietro delle vesti dell'ortolano: in testa porta un cappello di paglia a campana come i pellegrini, indossa sulla camicia bianca a mezza coscia un saione con lunghe maniche risvoltate e fitta abbottonatura, un lembo della falda inferiore infilato in cintura, tutte connotazioni vestimentarie più coeve all'epoca della

²⁰⁷ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, cit., p. 127.

²⁰⁸ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 188.

²⁰⁹ CORSI, M., *Gli eventi della Resurrezione in Iconografia evangelica a Siena, dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di M. Bacci, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2009, p. 212.

realizzazione degli arazzi²¹⁰ (fig. 42). La resa materica del marmo, delle rocce, degli alberi, del Sepolcro, realizzata con piccoli cerchi di colori in forma di S, sono dei caratteri che si devono alla traduzione tessile del disegno. Il prato di questa scena trova dei paragoni in altre opere di Nicolò di Pietro, come l'*Arrivo dei magi* e la *Madonna col Bambino tra le sante Marta e Caterina*, entrambe alla Galleria dell'Accademia di Venezia, nel modo eterogeneo e tratteggiato di renderlo (fig. 43).

Questo episodio è narrato solo dal Vangelo di Giovanni (20, 14-18) mentre un breve accenno è presente in Marco (16, 9). Nel testo evangelico si narra la disperazione di Maddalena per aver trovato il sepolcro vuoto. Cristo le appare alla donna afflitta, la quale senza riconoscerlo le chiede se sa dove abbiano posto il corpo del suo Signore, Cristo le si rivolge chiamandola per il suo nome, la donna lo riconosce. Cristo, a questo punto, la invita a non fermarlo con le parole che danno nome all'episodio: «*Noli me tangere*, non mi trattenere, perché non sono ancora salito al Padre» (Giovanni 20, 17) e le chiede di portare l'annuncio della sua Risurrezione ai discepoli.²¹¹

Ludolfo di Sassonia offre una vasta riflessione a questo episodio nella *Vita Christi*:

Maria autem stabat ad monumentum foris et ab extra scilicet in horto plorans Dominum suum. Dominus igitur venit in momento in hortum, ubi erat Magdalena. At illa Jesum adhuc non cognoscens putavit eum esse hortolanum, cui incumbat cura horti illius, in quo monumentum erat, quod mane primo eum in horto videbat, aestimabat enim nullum circa loca illa occupari, nisi eum qui illorum cultor erat. Bene autem spiritualiter hortolanus erat, quia sentes perfidiae et vitiorum jam eradicaverat, ac virentia semina fidei et virtutum per amoris sui vim in eius pectore et horto animae seminare et plantare curabat. Sicut enim ad hortulani officium pertinet noxias herbas eradicare, ut possint bonae proficere; ita Dominus de horto suo, id est Ecclesia sua quotidie vitia eradicat, ut virtutes proficere valeant²¹².

Secondo Ludolfo, Cristo oltre al buon pastore è il buon giardiniere che ha cura del proprio orto (la Chiesa) dal quale sradica le erbe cattive (la perfidia e i vizi) perché possano espandersi quelle buone; semina (la fede) e pianta nel giardino dell'anima le virtù. Si conferma l'esaltazione della Chiesa come il messaggio degli arazzi di Venezia, «nonché della sua istituzione e cura tramite la figura di Cristo, o meglio attraverso la sua morte; e per gli uomini in virtù dell'adorazione e del culto del suo Sepolcro»²¹³.

²¹⁰ DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti*, cit., p. 127.

²¹¹ CORSI, M., *Gli eventi della Resurrezione*, cit., p. 232.

²¹² LUDOLPH OF SAXONY, *Vita Jesu Christi*, citato in DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*», cit., p. 317.

²¹³ DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*», cit., p. 317.

La raffigurazione di Gesù in abiti di contadini, segnala Dolcini, risulta un'innovazione perché sono pochi gli esempi in cui Cristo appare a Maria Maddalena in questi abiti, mentre l'iconografia più frequente presenta al Risorto con tunica bianca e la bandiera crociata. Questa scelta è dovuta ad una nuova concezione della natura nella teologia e nella mistica medievale, nella quale il paradiso terrestre è stato connesso alla presenza di alberi e poi di fiori, in questo contesto allegorico il paradiso terrestre è identificabile con il giardino della Risurrezione²¹⁴. Nell'arazzo della serie marciante notiamo come la metafora va spinta fino a vestire a Gesù da giardiniere e da chiudere il giardino all'interno di una palizzata, secondo la tradizione dell'ambito nordico. La stessa tipologia di palizzata la ritroviamo due volte nell'*Arrivo dei magi* delle gallerie veneziane (fig. 38).

La scelta degli abiti di contadino, per Dolcini, potrebbe essere un'ulteriore dimostrazione dell'uso degli arazzi per la liturgia drammatizzata, in particolare la cerimonia della *Elevatio* che prevedeva la rappresentazione delle Resurrezione e gli episodi successivi. In un testo corredato dal commento musicale scritto nell'Abbazia di Saint Benoit sulla Loira, attribuito al XIII secolo, è prescritto che il sacerdote che impersonava Cristo durante la celebrazione, doveva prima apparire come un giardiniere per poi tornare in scena in dalmatica bianca portando in mano il testo dei Vangeli²¹⁵. Allestire un giardino all'interno della Chiesa sarebbe difficile mentre il cambio di abito sarebbe più utile per indicare il cambiamento di episodi e di ambientazioni.

In questo ciclo notiamo un'inconsistenza nei tratti che determinano l'identità dei personaggi. Tra scena e scena vediamo come gli attributi dei personaggi cambiano, muta il colore degli abiti e l'ornamentazione delle aureole. Ad esempio, la figura di Maria Maddalena qui indossa un abito colore blu, nella *Crocifissione* indossa uno rosso e nella *Deposizione* è viola (?), il che risulta interessante se teniamo conto che il blu è un colore, tipicamente, riservato alla Vergine Maria.

Le più importanti lacune si trovano nelle linee di disegno marcate da filati di colore marrone: tutto il contorno del Sepolcro, i profili delle montagne (risolte senza ricostruire il disegno), le pieghe dei contorni e gli intrecci della palizzata²¹⁶.

c) *Gesù appare a Tommaso e agli apostoli*

A livello compositivo la scena è divisa in due gruppi simmetrici di sei figure ad ogni lato, la separazione è sottolineata dal paesaggio roccioso di fondo che crea un avvallamento a forma di mandorla al centro, dove è messo il Cristo risorto. Egli benedice con la mano destra, mentre

²¹⁴ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 188.

²¹⁵ DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*», cit., p. 318.

²¹⁶ DOLCINI, L., *La serie della Passione*, cit., p. 188.

Tomasso si avvicina e tocca la ferita del costato con la sua mano destra. Dietro Tomasso stanno cinque apostoli, gli altri sei stanno alla sinistra di Cristo con a capo Pietro che guarda all'indietro, verso i suoi compagni (fig. 44). È possibile riconoscere dei rotoli nelle mani di alcuni degli apostoli come Pietro e Tomasso. Cristo e gli apostoli sono proposti scalzi con il consueto abbigliamento classico (fig. 45). In questo episodio il contesto ambientale è reso più semplificato rispetto agli altri episodi, si potrebbe supporre che l'obiettivo sia quello di condurre la vicenda umana di Cristo verso una dimensione più spirituale.

La posizione centrale di Cristo si trova anche nella *Vita Christi* di Ludolfo, dove egli si dilunga nel descrivere questo episodio e i significati dell'apparizione di Cristo:

Igitur post dies octo, in praedico monte Sion, iterum erant discipuli eius intus, et Thomas cum eis. Tunc Iesus, pastor bonus, venit et stetit in medio eorum, ut possit videri ab omnibus et dixit illis. Numquam potest esse pax in collegio nisi praelatus sit in medio, ita quod non plus ad unam partem inclinatur quam ad aliam; columna numquam sustinet aedificium, si sit ad partem prope parietem, et non in medio; terra autem immobilis est, quia in centro est et in medio [...] quia tota perfectio christianae vitae et religionis in pace dilectione constitit²¹⁷.

Si rafforza, ancora una volta, il legame degli episodi della Passione e il ruolo della comunità cattolica.

Per la studiosa Monica Stucky-Schürer questa scena è il risultato della combinazione di due episodi. Da un lato, l'incontro tra Gesù e Tomasso narrato in Giovanni 20, 24-29, che avviene all'interno di una stanza otto giorni dopo di essersi manifestato agli altri discepoli; dall'altro, il mandato di compiere la missione, che secondo Matteo 28,16-20, è impartito su un monte in Galilea. I rotoli che gli apostoli hanno in mano sarebbero la conferma del secondo episodio.

Però, nel passo del Vangelo di Matteo che Stucky-Schürer propone si parla di "undici discepoli", perciò, risulta interessante notare la raffigurazione di dodici apostoli più Gesù Cristo in questa scena. Quando avviene l'apparizione di Cristo ai discepoli essi sono dieci²¹⁸, Tomasso non è con il gruppo e Giuda è scomparso; dopo avviene l'episodio dell'incredulità di Tomasso in cui Cristo si presenta ai discepoli (non si esplicita il numero) più Tomasso²¹⁹, poi nel momento del mandato sul monte in Galilea essi sono, esplicitamente, undici (Matteo 28, 16-20); e infine, la scelta del «tredicesimo» apostolo Mattia, per sostituire Giuda, avviene nel primo capitolo degli Atti (Atti 1,

²¹⁷ LUDOLPH OF SAXONY, *Vita Jesu Christi*, citato in DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*», cit., p. 312.

²¹⁸ CORSI, M., *Gli eventi della Resurrezione*, cit., p. 241.

²¹⁹ *Ivi*, p. 246.

21-26). Quindi, questa rappresentazione potrebbe essere un'ulteriore manifestazione del registro sintetico, previamente manifestatosi nel ciclo marciano che starebbe rappresentando ben tre momenti diversi, in modo tale di poter rappresentare sei figure ad ogni lato e non contraddire la simmetria sottolineata dal paesaggio dietro.

Sono numerose ed estese le zone risolte con ritessitura, ma una particolare attenzione è stata posta nell'effettuare collegamenti del disegno e del colore originali, proprio per evitare lo squilibrio formale che si potrebbe sottolineare.

3.4 La particolarità della liturgia marciana

La liturgia in San Marco, prima del 19 ottobre 1897 (data in cui la chiesa di San Marco diventa cattedrale), presentava delle particolarità nelle melodie e nei riti che la distinguevano dal rito romano. È importante ricordare che San Marco era cappella palatina o dogale e quindi, esente da giurisdizione vescovile, patriarcale e papale, qui il Doge rivestiva in certo modo le funzioni di vescovo²²⁰. Le singolarità della liturgia marciana erano protette dal Doge e dagli organismi a lui affiancati: Procuratoria e Primiceriato.

Alcuni studiosi avevano interpretato le particolarità della liturgia marciana come derivate dalla chiesa di Alessandria o di Constantinopoli²²¹, o che fosse esclusivo di San Marco, però studi dei libri liturgici marciali, anche dei più antichi, hanno dimostrato come essi furono redatti secondo la liturgia romano-gregoriana. È nel corso dell'Ottocento che lo storico Giovanni Diclich propone che il rito di San Marco fosse derivato direttamente dal patriarcato di Aquileia o indirettamente attraverso il patriarcato di Grado²²², da qui la denominazione del rito 'patriarchino' o 'marcolino'²²³ utilizzato dal clero veneziano e degli storici della liturgia nel corso dell'Otto-Novecento.

Tra gli usi specifici del rito marciano ci sono le *historiae* dei santi, le litanie e l'uso di alcuni colori liturgici. Ad esempio, il bianco utilizzato per evangelisti e vergini martiri, per i quali nella liturgia

²²⁰ NIERO, A., *Le reliquie e il rito di San Marco*, in *Omaggio a San Marco: Tesori dell'Europa*, a cura di H. FILLITZ, G. MORELLO, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, Milano, Electa 1994, p. 40.

²²¹ Antonio Niero riporta due in specifico: Francesco Sansovino il quale nella sua guida *Venetia città nobilissima et singolare* (Venezia 1581, c.39v.) scrive: «l'ordinamento liturgico di San Marco [...] è secondo l'uso della Chiesa Costantinopolitana, ma non però molto differente dalla Romana [...]». Flaminio Corner nel 1749 (*Ecclesiae venetae...* X, dec. XIII/1, pp. 205-214) anche lui presenta le interpretazioni che lo ritenevano derivare dalla chiesa di Alessandria o di Constantinopoli. NIERO, A., *Le reliquie e il rito di San Marco*, in *Omaggio a San Marco: Tesori dell'Europa*, cit., p. 40.

²²² NIERO, A., *Le reliquie e il rito di San Marco*, in *Omaggio a San Marco: Tesori dell'Europa*, cit., p. 39.

²²³ CATTIN, G., *La liturgia a San Marco: un problema d'identità*, in *Musica e Liturgia a San Marco, testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII secolo al XVII secolo, dal graduale tropato del Duecento ai gradualisti Cinquecenteschi*, Venezia, Fondazione Levi, 1990, vol I, p. 29.

romana si usa il color rosso; il verde per le sante non vergini, forse dorato o samisdoro, cioè samitto, un tipo di tessuto medievale per i dottori e gli abiti²²⁴.

Altro uso specifico era l'uso del salterio romano per i salmi, cioè, quella considerata dagli studiosi come la traduzione compiuta da San Gerolamo direttamente dal testo ebraico, utilizzato nella liturgia romana soltanto nella basilica di San Pietro e in altre poche aree come Benevento. Ancora, nella notte di Natale dopo il nono responsorio del mattutino la messa iniziava subito e non si cantava il *Te Deum* come nel rito romano²²⁵.

Altre singolarità si manifestano durante le celebrazioni della Settimana Santa. Ad esempio, nella Domenica della Palme si ricorda il passo del Vangelo di Giovanni 12, 12-19, e l'inno *Magno salutis gaudio*, rimasti stabiliti in San Marco. Al Giovedì Santo, durante il rito della lavanda dei piedi, toccava al doge la funzione di celebrante. La conclusione della liturgia del Venerdì Santo avveniva con la confessione dei peccati proclamata dal diacono a cui seguiva l'assoluzione da parte del sacerdote. Successivamente, il Sabato Santo si cantava l'inno *Rex Sanctorum angelorum*, poi scomparso. Ai vesperi di Pasqua alcuni salmi erano intonati mentre si realizzava una processione al fonte battesimale che concludeva al Sepolcro dove si cantavano il *Benedicamus Domino* e il *Surrexit Christus hodie*. Infine, dall'ottava di Pasqua fino all'Ascensione venivano intonati il *Salve festa dies* e qualche altro canto, che comunque non erano del repertorio romano²²⁶.

²²⁴ NIERO, A., *Le reliquie e il rito di San Marco*, in *Omaggio a San Marco: Tesori dell'Europa*, cit., p. 39.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.



Fig. 5. Arazzi della *Passione*, serie completa. Seguendo la lettura da destra a sinistra:
 I ARAZZO: *Ultima cena*; *Orazione nell'orto* e *Cattura di Cristo*; *Gesù davanti a Caifa* e *Flagellazione*.
 II ARAZZO: *Gesù davanti a Pilato*; *Salita al calvario*.
 III ARAZZO: *Crocifissione*; *Deposizione*.
 IV ARAZZO: *Resurrezione*; *Le pie donne al sepolcro* e «*Noli me tangere*»; *Gesù appare a Tommaso e agli apostoli*.

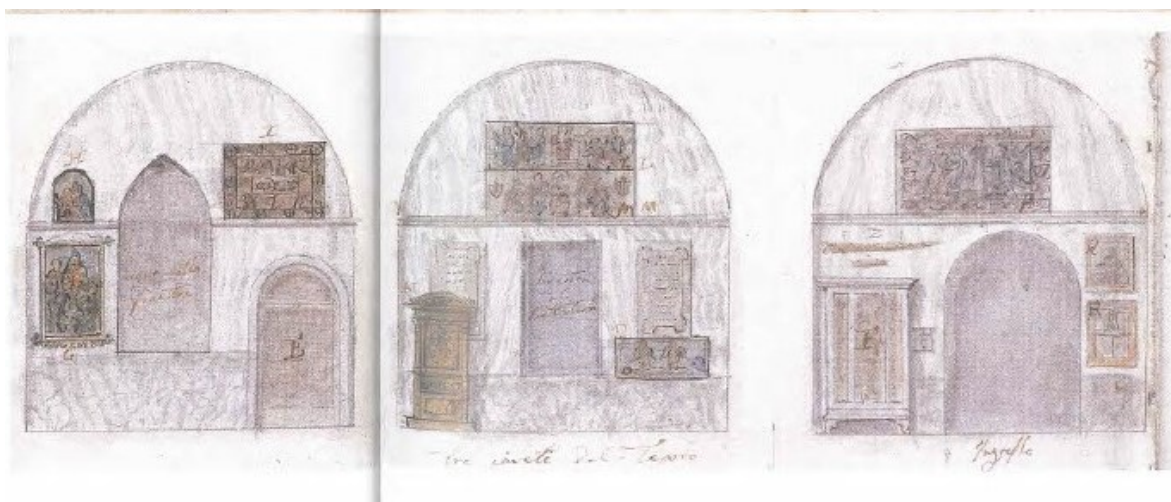


Fig. 6. Disegno acquarello di Antonio Pellanda, 1880 circa. Prospetto della stanza del Tesoro, si noti l'esposizione di arazzi, ricami, paliotti.

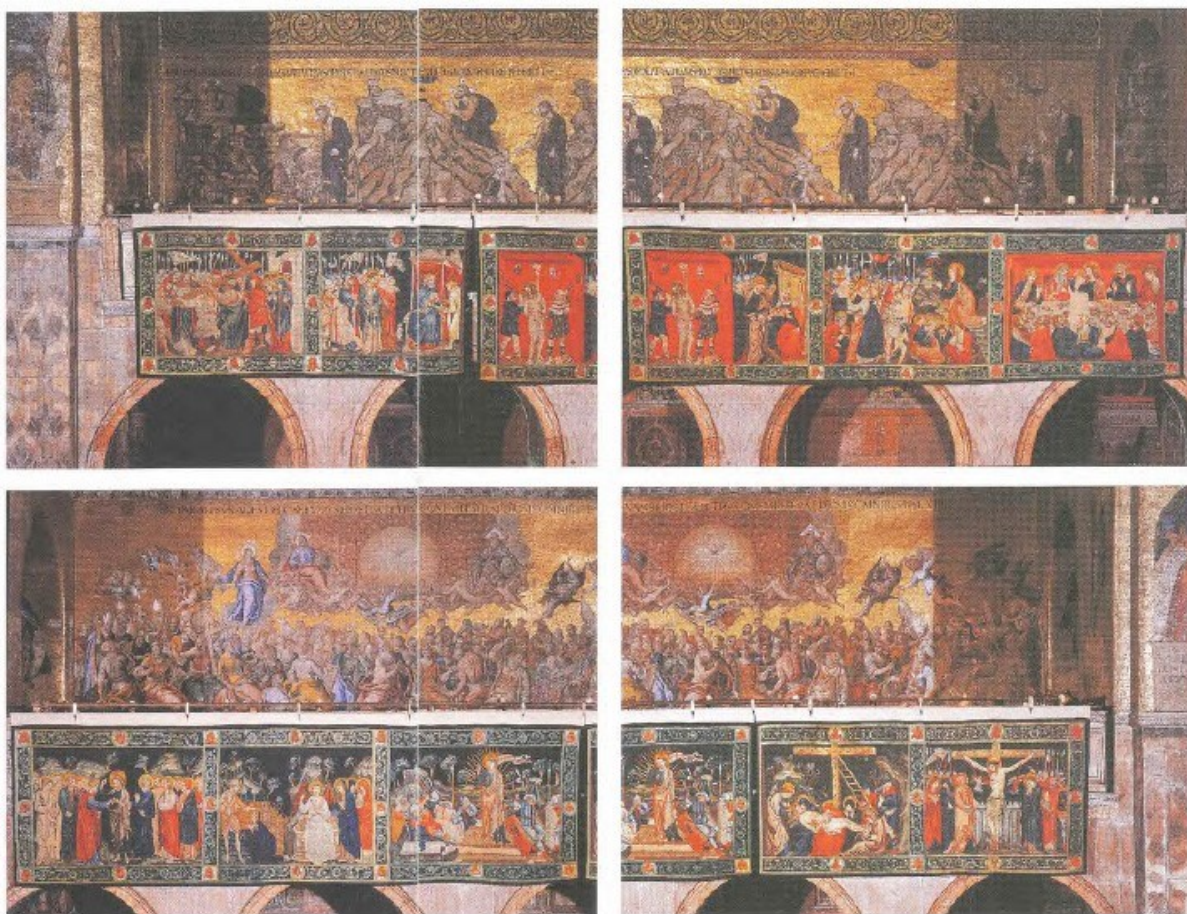


Fig. 7. Gli arazzi della *Passione* esposti in basilica in occasione del IX centenario della dedicazione, 8-15 ottobre 1994.

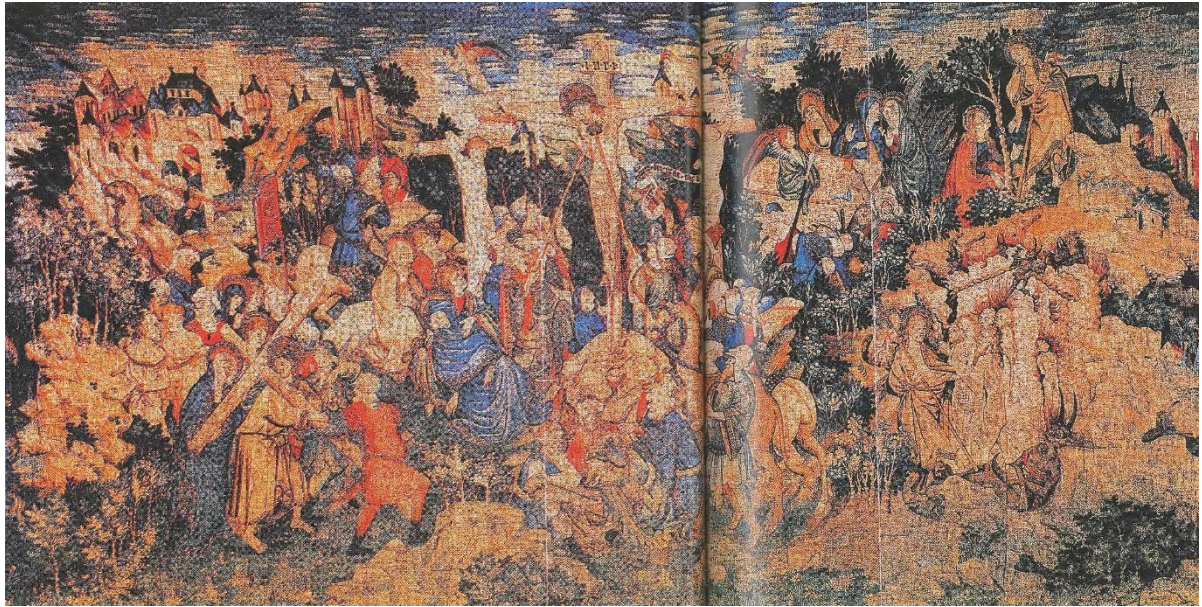


Fig. 8. Arazzo della *Crocifissione*, arte francese Arras, 1421. Saragozza, Cattedrale della Seo.



Fig. 9. Arazzo della *Passione*, arte francese Arras. Londra, Victoria and Albert Museum.

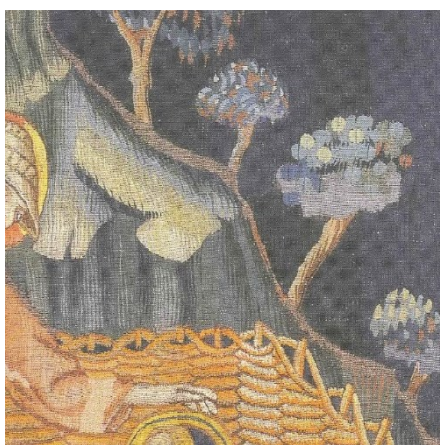


Fig. 10.

Arazzo della *Crocifissione*, particolare del roseto. Saragozza, Cattedrale della Seo

Arazzo della *Passione*, particolare del roseto. Londra, Victoria and Albert Museum.

Arazzo della *Passione*, «*Noli me tangere*», particolare degli alberelli. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 11.

Arazzo della *Passione*, *Crocifissione*, particolare delle nuvole e del legno. Venezia, Basilica di San Marco.

Arazzo della *Passione*, particolare delle nuvole e del legno. Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 12. Niccolò di Pietro, *Madonna con il Bambino*. Fogg Art Museum di Cambridge.



Fig. 13. Niccolò di Pietro, *S. Ludovico di Tolosa*, particolare. Collezione Cini.



Fig. 14. Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino in trono, angeli musicanti e il committente Vulciano Belgarzone di Zara*. Gallerie dell'Accademia di Venezia.



Fig. 15. Nicolò di Pietro, *L'arrivo dei Magi*. Gallerie dell'Accademia di Venezia.



Fig. 16. Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino tra le sante Marta e Caterina*. Gallerie dell'Accademia di Venezia.



Fig. 17. Nicolò di Pietro, *Incoronazione della Vergine*. Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo.

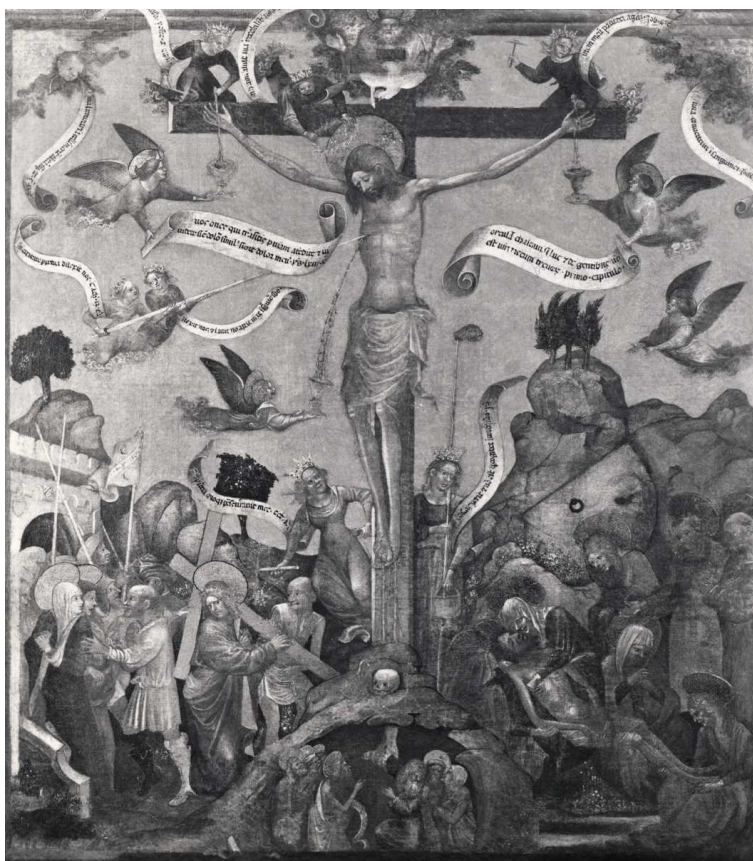


Fig. 18. Nicolò di Pietro, *Crocifissione*. Collezione privata.



Fig. 19. Nicolò di Pietro, *S. Paolo e S. Pietro*, scomparto di polittico. Pinacoteca Civica di Pesaro.



Fig. 20. Nicolò di Pietro, *Sant'Orsola e le compagne*. Metropolitan Museum of New York.



Fig. 21. Nicolò di Pietro, *San Lorenzo*. Gallerie dell'Accademia di Venezia.

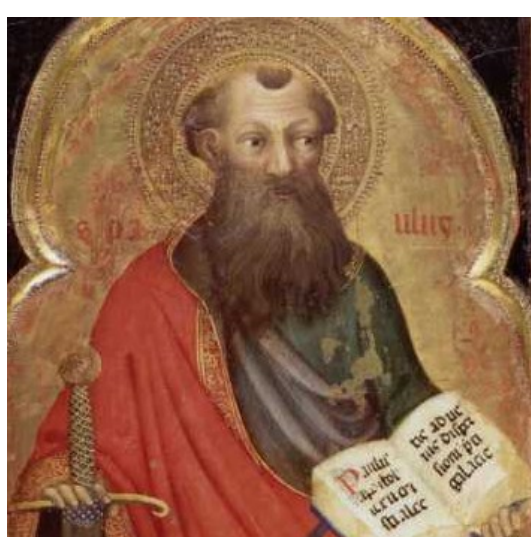
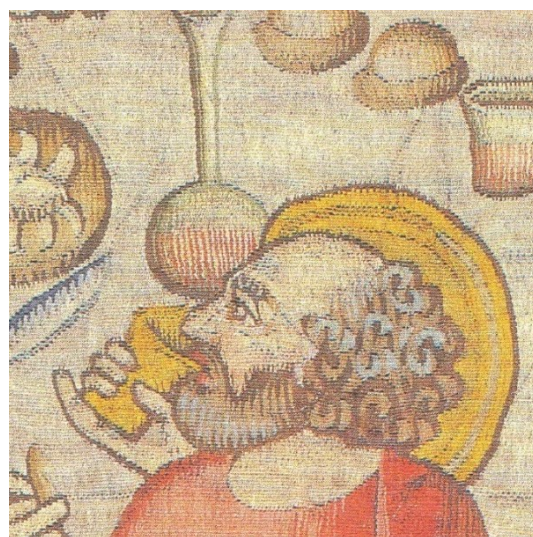


Fig. 22. Confronto:

Nicolò di Pietro, *Apostoli*, particolare. Roma, Galleria Corsini.

Nicolò di Pietro, *Evangelista*, particolare, affresco. Murano, Basilica di Santa Maria e Donato.

Nicolò di Pietro, *Ultima Cena*, arazzo della *Passione*, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.

Nicolò di Pietro, *S. Paolo*, scomparto di polittico, particolare. Pinacoteca Civica di Pesaro.



Fig. 23. Arazzo della *Passione*. Leone in *moleca*, simbolo di San Marco Evangelista, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.

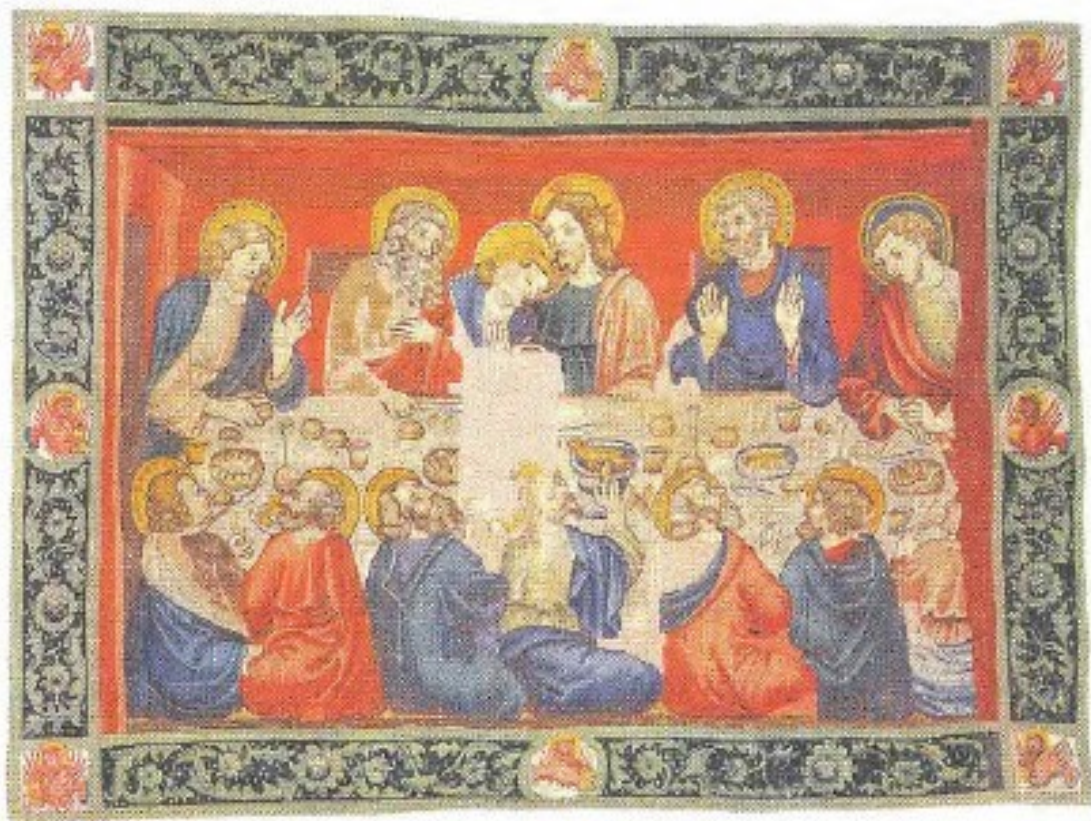


Fig. 24. Arazzo della *Passione*: Ultima Cena. Venezia, Basilica di San Marco.

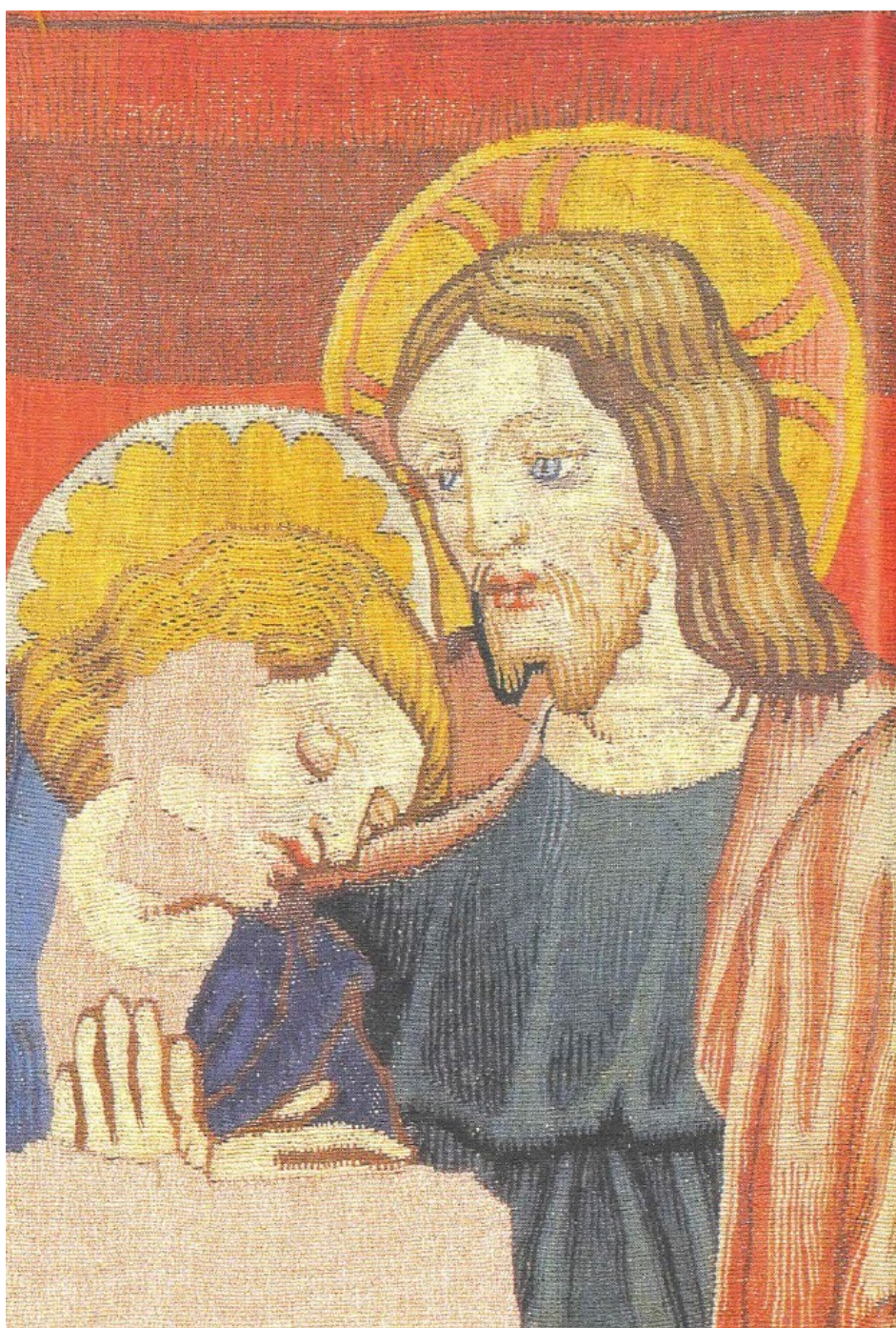


Fig. 25. Arazzo della *Passione*, Ultima Cena. Particolare del volto di Cristo. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 26. Arazzo della *Passione*: Orazione nell'orto e Cattura di Cristo. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 27. Arazzo della *Passione*: Orazione nell'orto, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 28. Arazzo della *Passione*: Gesù davanti a Caifa e Flagellazione. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 29. Arazzo della *Passione*: Gesù davanti a Caifa, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 30. Arazzo della *Passione*: Gesù davanti a Pilato. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 31. Arazzo della *Passione*: Gesù davanti a Pilato, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.

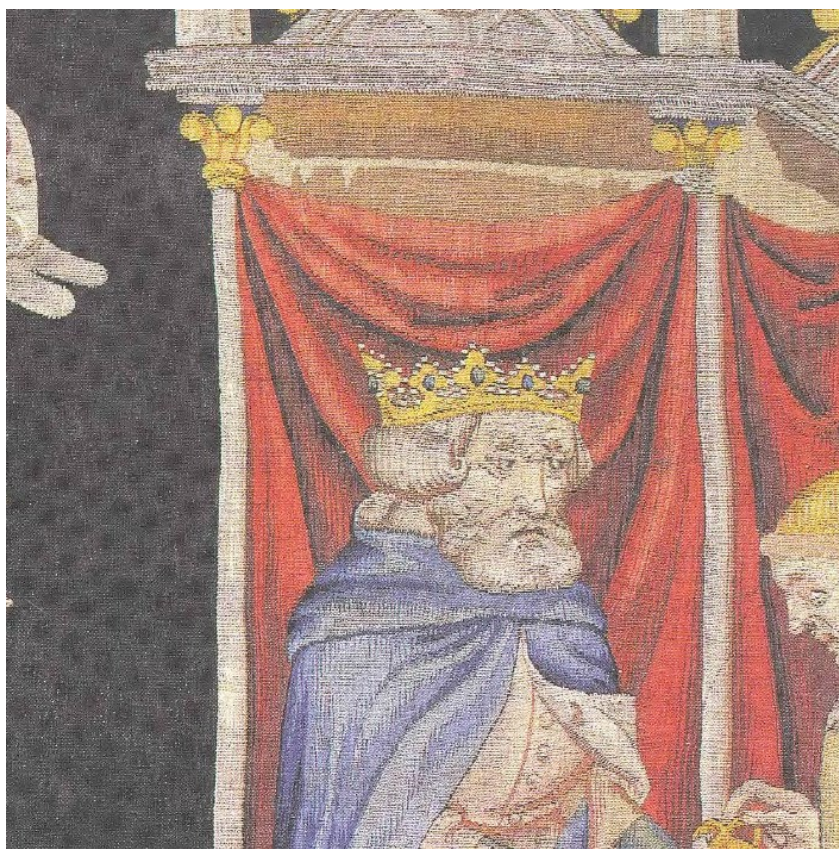


Fig. 32. Arazzo della *Passione*, Gesù davanti Pilato, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 33. Arazzo della *Passione*: Salita al Calvario. Venezia, Basilica di San Marco.

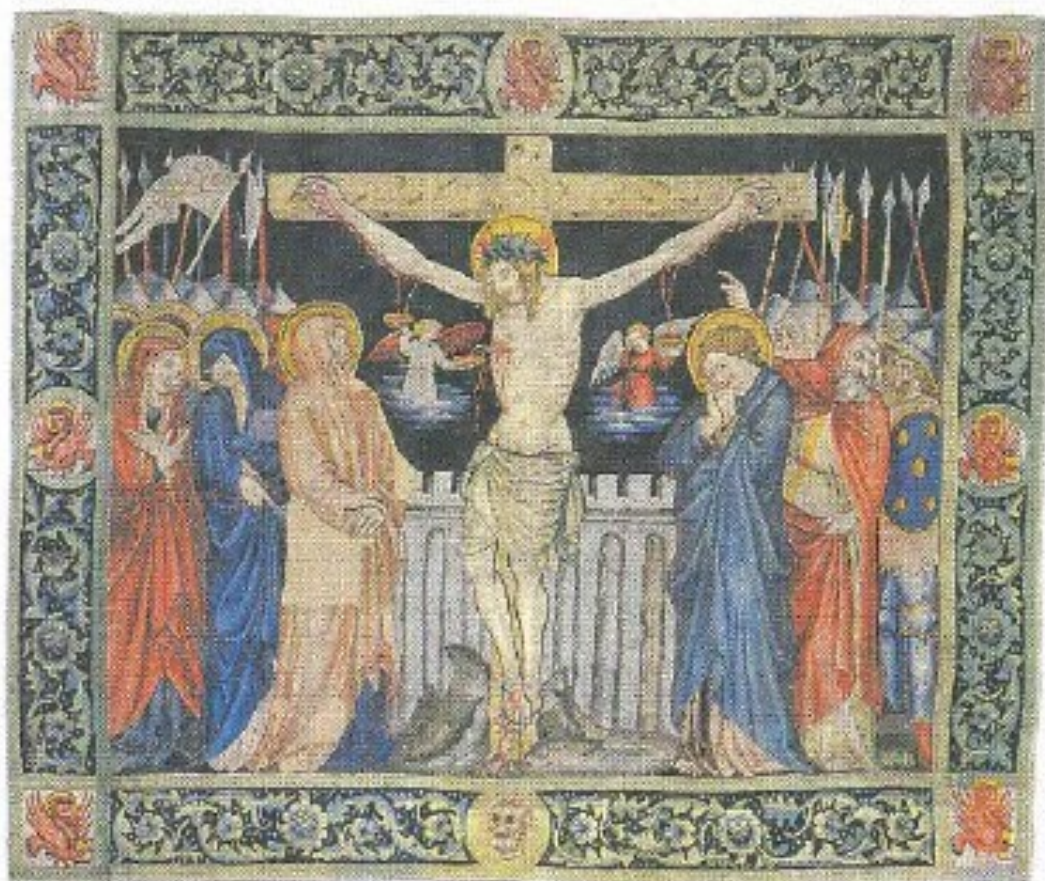


Fig. 34. Arazzo della *Passione*: Crocifissione. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 35. Arazzo della *Passione*: Crocifissione, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.

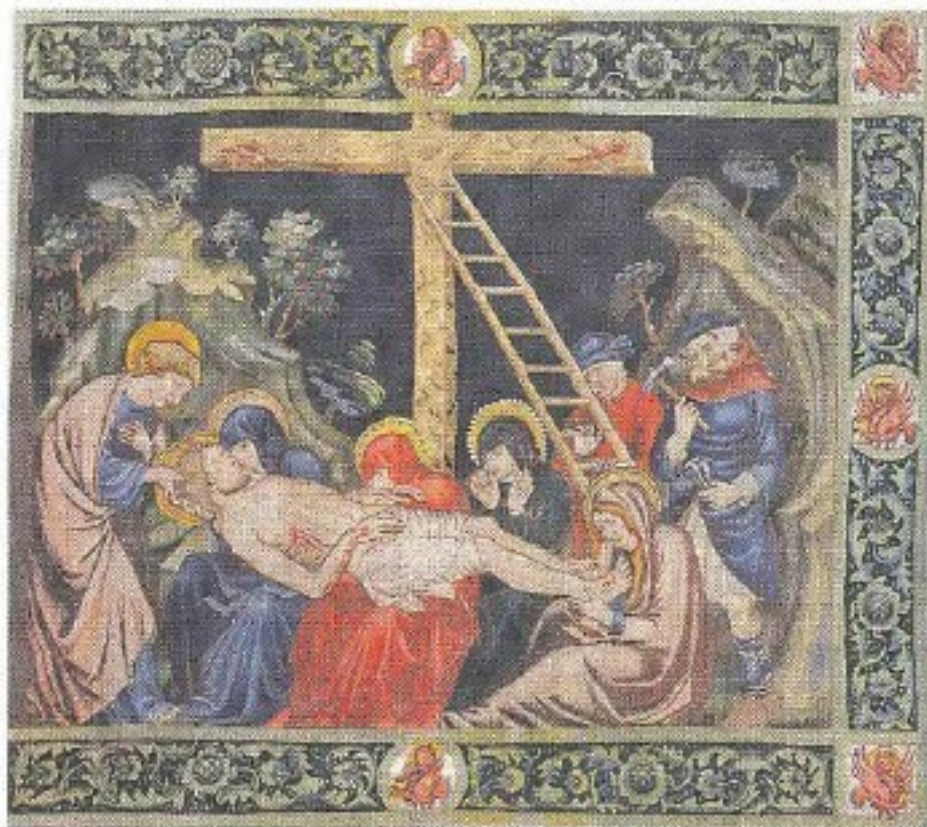


Fig. 36. Arazzo della *Passione*: Deposizione. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 37. Arazzo della *Passione*: Deposizione, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 38. Arazzo della *Passione*: Resurrezione. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 39. Arazzo della *Passione*: Resurrezione, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 40. Arazzo della *Passione*: Le pie donne al sepolcro e «*Noli me tangere*». Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 41. Arazzo della *Passione*: Le pie donne al sepolcro, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 42. Arazzo della *Passione*, «*Noli me tangere*», particolare. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 43.

Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino tra le sante Marta e Caterina*, particolare. Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Nicolò di Pietro, *L'arrivo dei Magi*, particolare. Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Nicolò di Pietro, *L'arrivo dei Magi*, particolare. Gallerie dell'Accademia di Venezia.



Fig. 44. Arazzo della *Passione*: Gesù appare a Tommaso e agli apostoli. Venezia, Basilica di San Marco.



Fig. 45. Arazzo della *Passione*: incredulità di Tommaso, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.

CONCLUSIONI

Nelle pagine precedenti si evince come nel Cristianesimo, l'atteggiamento verso le immagini e gli oggetti sacri poteva assumere sfumature diverse, le opinioni a favore o contro le immagini furono varie. Risulta interessante notare come teologi e pensatori cercarono di giustificare l'inclusione di immagini nel Cristianesimo, proponendo soluzioni che risulteranno «chiavi» d'accesso anche per formulazione della religione.

Dall'inizio i primi cristiani ricorrevano alle immagini e agli oggetti, modo che permetteva loro di materializzare ciò che non era visibile: risulta più facile aderire a una religione alla quale il fedele sa chi è il soggetto al quale rivolge la propria devozione, in cui il soggetto non è più un'idea astratta, bensì una figura materiale.

Comprendendo il valore che i sensi e la memoria avevano nell'atto devozionale durante il Medioevo è possibile precepire l'importanza che gli oggetti potevano avere. Attraverso l'oggetto sacro il Divino si poteva guardare, toccare, odorare, trasportare. Attraverso gli oggetti il Divino si faceva presente nelle pratiche devozionali. Si è visto che gli oggetti sacri hanno qualcosa in più da dirci, perché ritenuti sacri manifestano il mistero celebrato, le idee e i simboli. Sono gli oggetti sacri ad aiutare nell'elevazione verso Dio concedendo una comunione più intima.

Abbiamo appreso il ruolo che i tessili potevano avere nelle cerimonie, al di là del valore utilitario, e quanto fondamentali fossero per la Chiesa del Medioevo, periodo in cui erano utilizzati per lo svolgimento della devozione e della liturgia. I paramenti sacri hanno una serie di significati nella loro utilità che la Chiesa presto coglie e riesce a fare propria: occultano e rivelano, coprono, riparano, creano delle separazioni tra interno ed esterno, tra il corpo e il mondo, tra il visibile e l'invisibile, tra il divino e il terreno, sono capaci di contenere un'ampiezza di accezioni che poi si rivelano durante i riti.

La chiesa si avvale dei tessili con lo scopo di drammatizzare l'atto, ma anche come supporto visivo, ed è in questo modo che possiamo desumere come venivano utilizzati gli arazzi del ciclo marciano, in cui prevale il messaggio dell'Eucarestia come momento di unità della comunità cristiana. Inoltre, il cartonista è riuscito ad enfatizzare il dolore del momento attraverso i costanti richiami alla comunicazione tra il Figlio e la Madre. Possiamo soltanto supporre l'effetto e, se teniamo conto dell'uso esclusivo durante le celebrazioni della Settimana Santa, l'impressione dell'anticipazione che queste immagini potevano avere sul fedele. Qualunque fosse la risposta del credente, attraverso gli oggetti sacri egli era in grado di sperimentare o di partecipare al potere e all'energia del Divino.

Questo ci conferma che le opere d'arte religiose non sono dei semplici oggetti di legno, pietra, tessuto o pittura, ma sono dei veri mediatori del potere spirituale. Ricordano anche che il Divino non si limita ad una sola immagine o ad un solo luogo, ma è onnipresente.

Per quanto riguarda gli arazzi marciali ci sono aspetti che saranno oggetto di future ricerche. Nel senso tecnico, l'utilizzo esclusivo della lana per l'elaborazione degli arazzi non è stato del tutto risolto, per il momento ci sono soltanto delle ipotesi che non sembrano rispondere a questa scelta, che potrebbe essere semplicemente una scelta pratica e di approvvigionamento più che una scelta della simbologia che la materia potrebbe avere. Mentre nel senso iconografico, manca ancora un confronto con altre opere per trovare risposta alle inconsistenze iconografiche viste nel ciclo (variazioni nelle corone e nei colori delle vesti) e alla presenza dei tredici apostoli nell'ultima scena, scelte che, comunque, potrebbero far parte delle caratteristiche che rendono unico questo ciclo.

SCHEDA TECNICHE

I ARAZZO: a) *Ultima cena*; b) *Orazione nell'orto e Cattura di Cristo*; c) *Gesù davanti a Caifa e Flagellazione*. DIMENSIONI: 202 x 712 cm.

II ARAZZO: a) *Gesù davanti a Pilato*; b) *Salita al calvario*. DIMENSIONI: 198 x 424 cm.

III ARAZZO: a) *Crocifissione*; b) *Deposizione*. DIMENSIONI: 202 x 452 cm.

IV ARAZZO: a) *Resurrezione*; b) *Le pie donne al sepolcro e «Noli me tangere»*; c) *Gesù appare a Tommaso e agli apostoli*. DIMENSIONI: 204 x 727 cm.

MANIFATTURA: ambito di Arras, probabilmente un atelier organizzato a Venezia, su cartoni di Nicolò di Pietro (attr.).

DATAZIONE: tra il 1408 e il 1427

MATERIALI: ordito di lana grezza a due capi con forte torsione a S; trama di lana a due capi e talvolta a un capo, con leggera torsione a S.

RIDUZIONE: ordito di lana in colore neutro (7-8 fili al cm) e trame di lana policrome (24-30 fili al cm) su telaio a basso laccio.

BIBLIOGRAFIA

- A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Baltimora, The Walters Art Museum, 16 ottobre 2016 - 08 gennaio 2017; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 4 febbraio - 30 aprile 2017), a cura di M. BAGNOLI, Baltimora, The Walters Art Museum, 2016.
- ACKERMAN, PH., *Antichi arazzi gotici in san Marco a Venezia*, in «Dedalo», 6, fasc. VII, doc. 1925.
- APOSTOLOS-CAPPADONA, D., *Religion and art*, «Grove Art Online», 2003.
<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000071327>
- Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999.
- Arazzi e tappeti dei dogi nella Basilica di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1999.
- Arazzo* (voce), in *Lessico Universale Italiano*, Vol. II, ANTO-BD, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969, p. 98.
- ARNOLD, J.H., *Introduction* in *The Oxford Handbook of Medieval Christianity*, in *Oxford Handbook to Medieval Christianity*, a cura di J. H. ARNOLD, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 1-22.
- AS-VIJVERS, A.M.W., *Weaving Mary's Chaplet: The Representation of the Rosary 41 in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination*, in *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K. M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 41-79.
- BACCI, G. - BELLUCCI, A. - BOANINI, E. - VON KRANICHFELDT, C., *Nuove osservazioni sul lavaggio degli arazzi: la serie con 'storie della passione' di Venezia*, «OPD Restauro», [Nuova serie], No. 1, 1989, pp. 132-135, 158-159.
- BAERT, B., *Textile, Tactility, and the Senses The 13th-century Embroidered Antependium of Wernigerode Revisited* in *Clothing the sacred: medieval textiles as fabric, form, and metaphor*, a cura di M. KAPUSTKA, W.T. WOODFIN, Emsdetten, Edition Imorde, 2015, pp. 89-119.
- BAERT, B., *Veiling*, in *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K. M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 159-160.

- BAERT, B., *Weaving*, in *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K. M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 39-40.
- BAGNOLI, M., *A Stuff of Heaven. Materials and Craftmanship in Medieval Reliquaries* in *Treasures of Heaven, Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 17 ottobre 2010 - 17 gennaio 2011; Baltimora, The Walters Art Museum, 13 febbraio 2011 - 15 maggio 2011; Londra, The British Museum, 23 giugno 2011 - 9 ottobre 2011), a cura di M. BAGNOLI, H.A. KLEIN, C. GRIFFITH MANN, J. ROBINSON, Londra, The British Museum, 2010, pp.137-147.
- BAGNOLI, M., *Dressing the Relics. Some Thoughts on the Custom of Relic Wrapping in Medieval Christianity* in *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, a cura di J. ROBINSON, L. DE BEER, A. HARNDEN, London, The British Museum, 2014, pp. 100-107.
- BAGNOLI, M., *Introduction. Sensual Awakenings* in *A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Baltimora, The Walters Art Museum, 16 ottobre 2016 - 08 gennaio 2017; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of art, 4 febbraio - 30 aprile 2017), a cura di M. BAGNOLI, Baltimora, The Walters Art Museum, 2016, pp. 13-15.
- BAGNOLI, M., *Longing to Experience* in *A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Baltimora, The Walters Art Museum, 16 ottobre 2016 - 08 gennaio 2017; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of art, 4 febbraio - 30 aprile 2017), a cura di M. BAGNOLI, Baltimora, The Walters Art Museum, 2016, pp. 33-45.
- BAGNOLI, M., *Making Sense* in *A Feast for the Senses. Art and Experience in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Baltimora, The Walters Art Museum, 16 ottobre 2016 - 08 gennaio 2017; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of art, 4 febbraio - 30 aprile 2017), a cura di M. BAGNOLI, Baltimora, The Walters Art Museum, 2016, pp. 17-30.
- BALDWIN BROWN, G. - CHRISTIE, A., *S. Cuthbert's Stole and Maniple at Durham*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», vol. 23, No. 121, 1913, pp. 2-7+9-11+17.
- BARADEL, V., *Zanino di Pietro: un protagonista della pittura veneziana fra Tre e Quattrocento*, Padova, Il Poligrafo, 2019.
- BELTING H., *Iconic Presence. Images in Religious Traditions*, «Material Religion», vol. 12, No. 2, 2016, pp. 235-237.
- BERG, R. – VÄLIMÄKI, R. – KOPONEN, A.K. – CORALINI, A., *Introduction: Tangible Religion from Antiquity to the Early Modern Period*, in *Tangible Religion. Materiality of domestic cult practices from*

- Antiquity to Early Moderna Era*, a cura di BERG, R. – VÄLIMÄKI, R. – KOPONEN, A.K. – CORALINI, A., «Acta Instituti Romani Finlandiae», vol. 49, 2021, pp. 9-33.
- BERTONE, M.B., *I parati liturgici e la simbologia cromatica*, in *I paramenti Sacri tra Storia e Tutela, rassegna itinerante per la conservazione e il restauro del tessuto antico*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, Chiesa della Beata Vergine delle Grazie di Udine et al., dicembre 1994-dicembre 1996), a cura di M. VILLOTA, Udine, 1996, pp. 11-14.
- BERTONE, M.B., *Repertorio decorativo*, in *I paramenti Sacri tra Storia e Tutela, rassegna itinerante per la conservazione e il restauro del tessuto antico*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, Chiesa della Beata Vergine delle Grazie di Udine et al., dicembre 1994-dicembre 1996), a cura di M. VILLOTA, Udine, 1996, pp. 15-22.
- BORGIOI, C., *Wearing the Sacred: images, space, identity in liturgical vestments (13th to 16th centuries)*, «Espacio, Tiempo y Forma» a cura di D. H. BODART, serie VII, Historia Del Arte (Nueva Época), No. 6, Madrid, 2018, pp. 169-195.
- BRAUN, G., *I paramenti sacri, loro uso, storia e simbolismo*, versione autorizzata dal tedesco del p. ALLIOD, G., Torino, Marietti, 1914.
- BUONOMO, G., *La messa, l'altare ed i paramenti sacri: nella tradizione e nel simbolo*, Napoli, M. D'Auria, 1924
- BYNUM WALKER, C., *The Sacrality of Things: An Inquiry into Divine Materiality in Dissimilar Similitudes. Devotional objects in Late Medieval Europe*, a cura di C. BYNUM WALKER, New York, Zone Books, 2020, pp. 129-148.
- BYNUM WALKER, C., *Teaching about Objects*, «Common Knowledge», vol. 23, No. 1, 2017, pp. 67-74.
- CATTIN, G., *La liturgia a San Marco: un problema d'identità*, in *Musica e Liturgia a San Marco, testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII secolo al XVII secolo, dal graduale tropato del Duecento ai gradualì Cinquecenteschi*, Venezia, Fondazione Levi, 1990, vol I, pp. 29-40.
- CATTIN, G., *Riti e melodie dell'antica tradizione marciana* in *Il museo di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 151-159.
- CAVALLO, A. S., *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, H.N. Abrams, 1993.

CLIFFORD, M., *Liturgy and art*, «Grove Art Online», 2012.

<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7002220359>

CORSI, M., *Gli eventi della Resurrezione in Iconografia evangelica a Siena, dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di M. Bacci, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2009, pp. 197-263.

DA VILLA URBANI, M., *Gli arazzi marciari del XV secolo in Arazzi e tappeti dei dogi nella Basilica di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 29-40.

DAVANZO POLI, D., *Gli arazzi di Venezia*, «Quaderno 2. Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume», Venezia, 1990.

DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Il tesoro tessile di San Marco* in *Il museo di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 116-123.

DAVANZO POLI, D., *Tesori tessuti: Ricami Arazzi Merletti. Ricami, arazzi, tappeti, merletti, tessuti* in *Il museo di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 125-147.

DE MARCHI, S., *Cristianesimo e arte. Per una teologia dello sguardo*, in «Studia Patavina. Rivista della Facoltà Teologica del Triveneto», anno LXVIII, N.3, settembre-dicembre 2021, pp. 427-441.

DELFINI FILIPPI, G., *I tessili nella liturgia cattolica*, in *Tessuti nel Veneto Venezia e la Terraferma*, a cura di G. ERICANI, P. FRATTAROLI, Verona, Mondadori, 1999, pp. 301-304.

DOLCINI, L., «*Ante Rex, Modo Dilectus*» *Contributo alla lettura degli arazzi della Passione* in *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. POLACCO, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 297-323.

DOLCINI, L., *Gli arazzi della serie della Passione. La storia in San Marco* in *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 23-45.

DOLCINI, L., *I restauri in Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 213-216.

DOLCINI, L., *L'autore dei cartoni o il conflitto su una coerenza di stile* in *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 81-93.

DOLCINI, L., *L'esecuzione tessile. Gli arazzieri, le tecniche, i materiali* in *Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 47-79.

- DOLCINI, L., *La serie della Passione in Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 175-191.
- DOLCINI, L., *Le fonti iconografiche in Arazzi della Basilica di San Marco*, a cura di L. DOLCINI, D. DAVANZO POLI, E. VIO, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 95-107.
- FREEDBERG, D., *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- FRICKE, B., *Matter and Meaning of Mother-of-Pearl: The Origins of Allegory in the Spheres of Things*, «Gesta», vol. 51, No. 1, 2012, pp. 35-53.
- GALLO, R., *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venezia-Roma, 1967.
- GARVER, V.L., 2. *Sensory Experiences of Low-Status Female Textile Workers in the Carolingian World in Sensory Reflections: Traces of Experience in Medieval Artifacts*, a cura di F. GRIFFITHS, K. STARKEY, Berlino, De Gruyter, 2018, pp. 50-76.
- GARVER, V.L., *Material Culture and Social History in Early Medieval Western Europe*, «History Compass», 12, 2014, pp. 784-793.
- GATTI, V., *L'arredo liturgico. Tesoro e testimonianza di una comunità*, in «Per uso del santificare et adornare» *Gli arredi di Santa Maria della Steccata*, a cura di L. FORNARI SCHIANCHI, Parma, Artegrafica Silva, 1991, pp.18-22.
- GAYK, S. - MALO, R., *The Sacred Object*, «Journal of Medieval and Early Modern Studies», vol. 44, No. 3, 2014, pp. 457-467.
- GEREVINI, S., *Christus crystallus. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West in Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, a cura di J. ROBINSON, L. DE BEER, A. HARNDEN, London, The British Museum, 2014, pp. 92-99.
- GERRITSEN A. - RIELLO, G., *Introduction: Writing Material Culture History in Writing Material Culture History*, a cura di A. GERRITSEN, G. RIELLO, London, Bloomsbury, 2014, pp. 1-13 at 2.
- GIANNI, A., *Gli eventi della Passione in Iconografia evangelica a Siena, dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di M. BACCI, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2009, pp. 113-175.
- GRABAR, A., *Christian iconography, A study of its origins*, New Jersey, Princeton University Press, 1968.
- GRABAR, A., *Le vie dell'iconografia cristiana: antichità e medioevo*, edizione italiana a cura di M. DELLA VALLE, Milano: Jaca book; Vicenza: Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 2011.

- GUARNIERI, C., *Per un corpus della pittura veneziana del Trecento al tempo di Lorenzo*, in «Memorie di storia dell'arte», Vol. 30, 2006, pp. 1-132.
- H. LAUGERUD - RYAN, S. - SKINNEBACH, L. K., *Introduction in The Materiality of Devotion in Late Medieval Europe. Images, objects, practices*, a cura di H. LAUGERUD, S. RYAN, L. K. SKINNEBACH, Dublino, Four Courts Press, 2016, pp. 1-7.
- HAMLING, T. - RICHARDSON, C., *Introduction in Everyday Objects, Medieval and Early Modern Material Culture and its Meanings*, a cura di T. HAMLING, C. RICHARDSON, Farnham, Ashgate, 2010, pp. 1-23.
- HONÉE, E., *Image and Imagination in the Medieval culture of prayer: A Historical Perspective*, in *The art of devotion in the late Middle Ages in Europe: 1300-1500*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 26 novembre 1994 - 26 febbraio 1995), a cura di H. VAN OS, E. HONÉE, H. NIEUWDORP, B. RIDDERBOS, ed. inglese M. HOYLE, Amsterdam, Merrell Holberton, Rijksmuseum, 1994, pp. 157-174.
- I paramenti Sacri tra Storia e Tutela, rassegna itinerante per la conservazione e il restauro del tessuto antico*, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, Chiesa della Beata Vergine delle Grazie di Udine et al., dicembre 1994-dicembre 1996), a cura di M. VILLOTA, Udine, 1996.
- Iconografia evangelica a Siena, dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di M. BACCI, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2009.
- Il museo di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1993.
- INGOLD, T., *Materials against materiality*, «Archaeological Dialogues», vol. 14, No. 1, 2007, pp. 1-16.
- IOHANNIS DE CAULIBUS, *Meditaciones vite Christi: olim S. Bonaventuro attributae*, a cura di M. STALLINGS-TANEY, Typographi Brepols Editores Pontificii, Turnhout, 1997.
- JASPERSE, J., *Introduction: material culture and performance of power in Medieval Women, Material Culture, and Power: Matilda Plantagenet and Her Sisters*, Arc Humanities Press, 2020, pp. 1-16.
- KAPUSTKA, M. - WOODFIN, W. T., *Clothing the Sacred: An Introduction in Clothing the sacred: medieval textiles as fabric, form, and metaphor*, a cura di M. KAPUSTKA, W.T. WOODFIN, Emsdetten, Edition Imorde, 2015, pp. 7-11.
- KEANE, W., *The Evidence of the Senses and the Materiality of Religion*, «The Journal of the Royal Anthropological Institute», vol. 14, The Objects of Evidence: Anthropological Approaches to the Production of Knowledge, 2008, pp. S110-S127.

- KEENAN, W. J. F. - ARWECK, E., *Introduction: material varieties of religious expression* in *Materializing Religion Expression, Performance and Ritual*, a cura di E. ARWECK, W. J.F. KEENAN, Routledge, 2021, pp. 1-20.
- KESSLER, H. L., *'They Preach Not by Speaking out Loud but by Signifying': Vitreous Arts as Typology*, «Gesta», vol. 51, No. 1, 2012, pp. 55-70.
- KUMLER, A. - LAKEY C.R., *Res et significatio: The Material Sense of Things in the Middle Ages*, «Gesta», vol. 51, No. 1, 2012, pp. 1-17.
- LAKEY, C.R., *The Materiality of light in Medieval Italian Painting*, «English Language Notes», vol. 53, No. 2, 2015, pp. 119-136.
- LESTER, A.E., LITTLE, K.C., *Introduction: Medieval Materiality*, «English Language Notes», vol. 53, No. 2, 2015, pp. 1-8.
- MARROW, J.H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk, Van Ghemmert, 1979.
- MASSENZIO, M., *Il Sacro di Rudolf Otto* in *Manuale di storia delle religioni*, a cura di G. FILORAMO, M. MASSENZIO, M. RAVERI, P. SCARPI, Bari, Laterza, pp. 474-484.
- MEYER, B. - MORGAN, D. - PAINE, C. - BRENT PLATE, S., *The origin and mission of Material Religion*, «Religion», vol. 40, No. 3, 2010, pp. 207-211.
- MILLER, D., *Materiality: An Introduction* in *Materiality*, a cura di D. MILLER, Duke University Press, 2005, pp. 1-50.
- MORGAN, D., *Defining the sacred in fine art and devotional imagery*, «Religion», vol. 47, No. 4, 2017, pp. 641-662.
- MORGAN, D., *The look of sympathy: religion, visual culture, and the social life of feeling*, «Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief», vol. 5, No. 2, 2009, pp. 132-154.
- MORGAN, D., *The Material Culture of Lived Religion: Visuality and Embodiment in Mind and Matter*, a cura di J. VAKKARI, 2010, pp. 14-31.
- MORGAN, D., *Thing*, «Material Religion. The Journal of Objects Art and Belief», vol. 7, No. 1, 2011, pp. 140-146.
- MORGAN, N.J. - JOHNSTONE, P., *Vestments, ecclesiastical*, «Grove Art Online», 2003.
<https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000089129>

- MURAT, Z., recensione a *Dissimilar Similitudes. Devotional Objects in Late Medieval Europe* di Carolyn Walker Bynum, «Studi Medievali», serie terza, LXIII, I, 2022, pp. 399-410.
- NIERO, A., *I tessili nella liturgia in Arazzi e tappeti dei dogi nella Basilica di San Marco*, a cura di I. FAVARETTO, M. DA VILLA URBANI, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 11-25.
- NIERO, A., *Le reliquie e il rito di San Marco*, in *Omaggio a San Marco: Tesori dell'Europa*, a cura di H. FILLITZ, G. MORELLO, catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, Milano, Electa 1994, pp. 31-40.
- NOCE, C., *La simbologia della veste nel cristianesimo antico: aspetti liturgici e teologici*, in *Quaderni di simbologia del vestire – 3. Prospettive Cristiane/1*, a cura di G. LETTIERI, C. NOCE, I. RAMELLI, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2007, pp. 41-73.
- NORMORE, C., *Navigating the World of Meaning*, «Gesta», vol. 51, No. 1, 2012, pp. 1-37.
- Otto secoli di arte tessile ai Frari. Sciamiti, velluti, damaschi, broccati, ricami*, a cura di D. DAVANZO POLI, N. M. RICCADONA, Associazione Centri Studi Antoniani, Padova, 2014.
- PALAZZO, E., *Relics, Liturgical Space and Theology of the Church in Treasures of Heaven, Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 17 ottobre 2010 - 17 gennaio 2011; Baltimora, The Walters Art Museum, 13 febbraio 2011 - 15 maggio 2011; Londra, The British Museum, 23 giugno 2011 - 9 ottobre 2011), a cura di M. BAGNOLI, H.A. KLEIN, C. GRIFFITH MANN, J. ROBINSON, Londra, The British Museum, 2010, pp. 99-109.
- PANTEGHINI, I., *Allegoria e liturgia, Breve excursus sui significati dei sacri paramenti in Otto secoli di arte tessile ai Frari. Sciamiti, velluti, damaschi, broccati, ricami*, a cura di D. DAVANZO POLI, N. M. RICCADONA, Associazione Centri Studi Antoniani, Padova, 2014, pp. 25-33.
- PANTEGHINI, I., *Storia e significato dei paramenti liturgici in Indue me Domine. I tessuti liturgici del Museo Diocesano di Brescia Vol. I*, a cura di I. PANTEGHINI, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 172-189.
- PETRIAGGI, R., *Utilizzazione, decorazione e diffusione dei tessuti nei corredi delle basiliche cristiane secondo il Liber Pontificalis (514-795)*, «Prospettiva», No. 39, 1984, pp. 37-46.
- R. PALLUCCHINI, *Arazzi dei secoli XV e XVI*, con contributi di M. STÜCKY-SCHURER, S. MÜLLER-CHRISTENSEN, R. WYSS, in *Il Tesoro di San Marco*, a cura di H.R. HAHNLOSER, Firenze 1971, vol. II, pp. 235-258.
- REAU, L., 2.2: *Iconographie de la Bible : Nouveau Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

- RENKIN, C., *Making the Sacred Palpable. How Material Objects Enhanced Lay Devotional Practices in Late Medieval Europe*, in *Tangible Religion. Materiality of domestic cult practices from Antiquity to Early Moderna Era*, a cura di BERG, R. – VÄLIMÄKI, R. – KOPONEN, A.K. – CORALINI, A., «Acta Instituti Romani Finlandiae», vol. 49, 2021, pp. 223-236.
- RICHARDSON, C. - HAMLING, T., *Ways of Seeing Early Modern Decorative Textiles*, «Textile History», 47(1), 2016, pp. 4-26
- RIPARELLI, E., *Dialogo interreligioso e ospitalità delle immagini*, in «Studia Patavina. Rivista della Facoltà Teologica del Triveneto», anno LXVIII, N.3, settembre-dicembre 2021, pp. 473-487.
- RUDY, K.M., *Introduction: Miraculous Textiles in Exempla and Images from the Low Countries in Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K.M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 1-36.
- SAMASSA, I., *Nicolò, (Niccolò) di Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 506-509.
- SCHILLER, N., *Iconography of Christian Art, The Passion of Jesus Christ*, Vol. II, ed. Inglese, London, 1972.
- SCHMIDT, V.M., *Curtains, Revelatio, and Pictorial Reality in Late Medieval Renaissance Italy in Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K.M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 191-213.
- SCHMITT, J-C., *Gender, Worship, and Material Expressions of Faith in Medieval Christianity*, «Material Religion», vol. 17, No. 1, 2021, pp. 117-119.
- Sensory Reflections: Traces of Experience in Medieval Artifacts*, a cura di GRIFFITHS, F. - STARKEY, K., Berlino, de Gruyter, 2018.
- Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, marzo-giugno 2002), a cura di T.P. CAMPBELL, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 2002.
- The art of devotion in the late Middle Ages in Europe: 1300-1500*, catalogo della mostra (Amsterdam, Rijksmuseum, 26 novembre 1994 - 26 febbraio 1995), a cura di H. VAN OS, E. HONÉE, H. NIEUWDORP, B. RIDDERBOS, ed. inglese M. HOYLE, Amsterdam, Merrell Holberton, Rijksmuseum, 1994.
- The Materiality of Devotion in Late Medieval Europe. Images, objects, practices*, a cura di H. LAUGERUD, S. RYAN, L.K. SKINNEBACH, Dublino, Four Courts Press, 2016.

- THOMSON, S., *Sensory Perception in the Medieval West: Introduction*, in *Sensory Perception in the Medieval West*, a cura di S. THOMSON, M. BINTLEY, Brepols, 2016, pp. 1-5.
- TOMMASO D'AQUINO, *Compendium Theologiae*, in *Opera Omnia*, ed. Dominican Friars of San Tomasso, vol. 42 (Romae: Ed. di San Tommaso, 1979), chap. 212. Tradotto in Thomas Aquinas, *Compendium of Theology*, ed. Richard Regan (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 164.
- TONIOLO, A., *Introduzione. Sacro e bello: oscillazione perenne tra alleanza e rifiuto*, in «Studia Patavina. Rivista della Facoltà Teologica del Triveneto», anno LXVIII, N.3, settembre-dicembre 2021, pp. 407-411.
- Treasures of Heaven, Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 17 ottobre 2010 - 17 gennaio 2011; Baltimora, The Walters Art Museum, 13 febbraio 2011 - 15 maggio 2011; Londra, The British Museum, 23 giugno 2011 - 9 ottobre 2011), a cura di M. BAGNOLI, H.A. KLEIN, C. GRIFFITH MANN, J. ROBINSON, Londra, The British Museum, 2010.
- VAN ASPEREN, H., *Praying, Threading, and Adorning: Sewn-in Prints in a 81 Rosary Prayer Book* (London, British Library, Add. MS 14042) in *Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K.M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 81-113.
- Weaving, veiling, and dressing: textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, a cura di B. BAERT, K.M. RUDY, Turnhout, Brepols, 2007.
- WEIGERT, L., "Velum Templi": *Painted Cloths of the Passion and the making of lenten ritual in Reims*, «Studies in Iconography», Vol. 24, 2003, pp. 199-229.
- WEIGERT, L., *Chambres d'amour: Tapestries of Love and the Texturing of Space*, «Oxford Art Journal», Vol. 31, No. 3, 2008, pp. 317-336.
- WEIGERT, L., *Performance*, «Studies in Iconography», Vol. 33, Special Issue Medieval Art History Today-Critical Terms, 2012, pp. 61-72.
- WEIGERT, L., *Performing the Past: The Tapestry of the City and Its Saints in Tournai Cathedral*, «Gesta», Vol. 38, No. 2, 1999, pp. 154-170.
- WILLIAMSON, B., "The Ordered Exercise of Intellection": *The Manipulation of Devotional Technologies in Image, Memory and Devotion (Studies in Medieval Art, Volume II - Liber Amicorum)* a cura di Z. OPACIC, A. TIMMERMAN, Brepols, 2011, pp. 121-128.
- WILLIAMSON, B., *Altarpieces, Liturgy, and Devotion*, «Speculum», vol. 79, No. 2, 2004, pp. 341-406.

- WILLIAMSON, B., *Material Culture and Medieval Christianity* in *Oxford Handbook to Medieval Christianity*, a cura di J. H. ARNOLD, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 61-75.
- WILLIAMSON, B., *Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence*, «Speculum», vol. 88, No. 1, 2013, pp. 1-43.
- WILLIAMSON, B.A., *Matter and materiality in an Italian reliquary triptych*, «Gesta», vol. 57, No. 1, 2018, pp. 23-42.
- YOUNG, K., *The Origin of the Easter Play*, PMLA, vol. 29, No. 1, 1914, pp. 1-58.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- Fig. 1.** Frammenti di una stola e di un manipolo nel Museo del Duomo di Durham. I frammenti riportati della stola raffigurano al profeta Amos e a Pietro Diacono, mentre i manipoli recano le iscrizioni: "PIO EPISCOPO FRIDESTANO"; "ÆLFFLÆD FIERI PRECEPT".
- Fig. 2.** Tovaglie e parato dell'altare. Mosaico in S. Vitale di Ravenna, sec. VI (540 - 547). Foto © bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it.
- Fig. 3.** Gertrude di Nivelles, illustrazione xilografica del libro in Jacopo da Varagine, *Der Heiligen Leben, Winterteil* (Urach: Conrad Fyner, 1481), Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, 2° Inc.c.a. 1073-2, fol. 237". Germania, 1481.
- Fig. 4.** L'imperatore Giustiniano con l'arcivescovo Massimiano e seguito. Mosaico in S. Vitale di Ravenna, sec. VI (540 - 547). Foto © bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it. Questa rappresentazione ci dimostra la distinzione che c'era tra il vestito liturgico degli ecclesiastici e quello dei laici di alto grado, già nel VI secolo.
- Fig. 5.** Arazzi della *Passione*, serie completa. Seguendo la lettura da destra a sinistra: I ARAZZO: *Ultima cena; Orazione nell'orto e Cattura di Cristo; Gesù davanti a Caifa e Flagellazione*. II ARAZZO: *Gesù davanti a Pilato; Salita al calvario*. III ARAZZO: *Crocifissione; Deposizione*. IV ARAZZO: *Resurrezione; Le pie donne al sepolcro e «Noli me tangere»; Gesù appare a Tommaso e agli apostoli*.
- Fig. 6.** Disegno acquarello di Antonio Pellanda, 1880 circa. Prospetto della stanza del Tesoro, si noti l'esposizione di arazzi, ricami, paliotti.
- Fig. 7.** Gli arazzi della *Passione* esposti in basilica in occasione del IX centenario della dedicazione, 8-15 ottobre 1994.
- Fig. 8.** Arazzo della *Crocifissione*, arte francese Arras, 1421. Saragozza, Cattedrale della Seo.
- Fig. 9.** Arazzo della *Passione*, arte francese Arras. Londra, Victoria and Albert Museum.
- Fig. 10.** Arazzo della *Crocifissione*, particolare del roseto. Saragozza, Cattedrale della Seo; Arazzo della *Passione*, particolare del roseto. Londra, Victoria and Albert Museum; Arazzo della *Passione*, «Noli me tangere», particolare degli alberelli. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 11.** Arazzo della *Passione*, particolare delle nuvole e del legno. Londra, Victoria and Albert Museum; Arazzo della *Passione, Crocifissione*, particolare delle nuvole e del legno. Venezia, Basilica di San Marco.

- Fig. 12.** Nicolò di Pietro, *Madonna con il Bambino*. Fogg Art Museum di Cambridge.
- Fig. 13.** Nicolò di Pietro, *S. Ludovico di Tolosa*, particolare. Collezione Cini.
- Fig. 14.** Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino in trono, angeli musicanti e il committente Vulciano Belgarzone di Zara*. Gallerie dell'Accademia di Venezia.
- Fig. 15.** Nicolò di Pietro, *L'arrivo dei Magi*. Gallerie dell'Accademia di Venezia.
- Fig. 16.** Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino tra le sante Marta e Caterina*. Gallerie dell'Accademia di Venezia.
- Fig. 17.** Nicolò di Pietro, *Incoronazione della Vergine*. Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo.
- Fig. 18.** Nicolò di Pietro, *Crocifissione*. Collezione privata.
- Fig. 19.** Nicolò di Pietro, *S. Paolo e S. Pietro*, scomparto di polittico. Pinacoteca Civica di Pesaro.
- Fig. 20.** Nicolò di Pietro, *Sant'Orsola e le compagne*. Metropolitan Museum of New York.
- Fig. 21.** Nicolò di Pietro, *San Lorenzo*. Gallerie dell'Accademia di Venezia.
- Fig. 22.** Confronto: Nicolò di Pietro, *Apostoli*, particolare. Roma, Galleria Corsini; Nicolò di Pietro, *Evangelista*, particolare, affresco. Murano, Basilica di Santa Maria e Donato; Nicolò di Pietro, *Ultima Cena*, arazzo della *Passione*, particolare. Venezia, Basilica di San Marco; Nicolò di Pietro, *S. Paolo*, scomparto di polittico, particolare. Pinacoteca Civica di Pesaro.
- Fig. 23.** Arazzo della *Passione*. Leone in *moleca*, simbolo di San Marco Evangelista, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 24.** Arazzo della *Passione*: Ultima Cena. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 25.** Arazzo della *Passione*, Ultima Cena. Particolare del volto di Cristo. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 26.** Arazzo della *Passione*: Orazione nell'orto e Cattura di Cristo. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 27.** Arazzo della *Passione*: Orazione nell'orto, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 28.** Arazzo della *Passione*: Gesù davanti a Caifa e Flagellazione. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 29.** Arazzo della *Passione*: Gesù davanti a Caifa, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 30.** Arazzo della *Passione*: Gesù davanti a Pilato. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 31.** Arazzo della *Passione*: Gesù davanti a Pilato, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.

- Fig. 32.** Arazzo della *Passione*, Gesù davanti Pilato, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 33.** Arazzo della *Passione*: Salita al Calvario. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 34.** Arazzo della *Passione*: Crocifissione. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 35.** Arazzo della *Passione*: Crocifissione, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 36.** Arazzo della *Passione*: Deposizione. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 37.** Arazzo della *Passione*: Deposizione, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 38.** Arazzo della *Passione*: Resurrezione. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 39.** Arazzo della *Passione*: Resurrezione, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 40.** Arazzo della *Passione*: Le pie donne al sepolcro e «*Noli me tangere*», Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 41.** Arazzo della *Passione*: Le pie donne al sepolcro, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 42.** Arazzo della *Passione*: «*Noli me tangere*», particolare. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 43.** Nicolò di Pietro, *Madonna col Bambino tra le sante Marta e Caterina*, particolare. Gallerie dell'Accademia di Venezia; Nicolò di Pietro, *L'arrivo dei Magi*, particolare. Gallerie dell'Accademia di Venezia; Nicolò di Pietro, *L'arrivo dei Magi*, particolare. Gallerie dell'Accademia di Venezia.
- Fig. 44.** Arazzo della *Passione*: Gesù appare a Tommaso e agli apostoli. Venezia, Basilica di San Marco.
- Fig. 45.** Arazzo della *Passione*: incredulità di Tommaso, particolare. Venezia, Basilica di San Marco.