

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHEOLOGICI
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHITETTONICI ED IL PAESAGGIO
E PER IL PATRIMONIO STORICO, ARTISTICO E DEMOETNOANTROPOLOGICO
DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

FORUM IULII

XXVIII (2004)

ANNUARIO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE
DI CIVIDALE DEL FRIULI, ARCHIVI E BIBLIOTECA

*In collaborazione con
l' "Associazione Amici dei Musei, Archivi e Biblioteche di Cividale"*

LAURA CHINELLATO, MARIA TERESA COSTANTINI

L'ALTARE DI RATCHIS
L'ORIGINARIA FINITURA POLICROMA:
PROSPETTO FRONTALE E POSTERIORE

L'eredità storiografica

L'altare di Ratchis è arredo liturgico longobardo prestigioso ed unico nel panorama scultoreo altomedievale non solo di ambito nazionale (fig. 1). Esso è custodito nel Museo del Duomo di Cividale, accanto al Battistero di Callisto ed appare sopraelevato su un gradino, protetto da vetri perimetrali. L'allestimento presso il museo del duomo è opera del secondo dopoguerra (1).

Questo arredo liturgico, studiato e valorizzato solo a iniziare dal '700, in principio per il puro interesse epigrafico suscitato dalla sua iscrizione (2), iniziò ad essere apprezzato come manufatto rilevante nel quadro della produzione scultorea di secolo VIII solo a '800 inoltrato. Ciò avvenne per opera di studiosi tedeschi e francesi, che per primi osservarono il manufatto dal punto di vista archeologico: annotarono dimensioni e alcuni dettagli materici; suggerirono nuovi criteri di analisi dell'altare quali la contaminazione con codici espressivi della produzione orafa, miniata e tessile, ed offrirono quindi, indirettamente, significativi spunti di lettura sui dati di finitura del manufatto cividalese (3). Gli stessi studiosi stranieri gettarono pure i primi semi per un dibattito su scala europea intorno all'altare di Ratchis.

È significativo che i ricercatori italiani intervennero a tale dibattito solo a '900 inoltrato, e che essi furono rappresentati quasi esclusivamente dagli storici di ambito cividalese: furono essi che, a dispetto di una critica "ufficiale" nazionale, ancora fortemente condizionata da concetti di razza e primati delle arti, sottolinearono per primi, in Italia, la rilevanza del linguaggio espressivo dell'altare; furono costoro che rafforzarono il confronto dell'opera longobarda con la contemporanea produzione orafa (4).

In tale dibattito rientra l'autorevole voce di Carlo Cecchelli, autore dell'unico, rilevante studio sistematico sull'altare di Ratchis: il solo lavoro in cui all'altare vengono dedicate una ventina di pagine ed in cui si descrive, con una certa attenzione, anche l'originale finitura policroma dell'opera (5). Siamo nel 1918.

Ottantasette lunghi anni ci separano da allora a oggi; quasi un secolo, in cui importanti conquiste tecnologiche si sono realizzate e, insieme, significativi passi anche nel settore della diagnostica applicata allo studio e valorizzazione dei Beni Culturali.

L'eredità storiografica, il vuoto di studi esaustivi rivolti all'originale coloritura dell'opera, il desiderio di colmare tale lacuna ed il vivo stimolo che offre ancor oggi l'epigrafe nell'ultima parte (...ALTARE DITABIT MARMORIS COLORE RATCHIS...) ci hanno incoraggiate ad intraprendere la ricerca che qui presentiamo (6). Da tale indagine sono emersi dati significativi, nuove luci sebbene questo lavoro sia al momento ancora incompleto (7).

L.C.

Metodologia della ricerca

La ricerca sull'originaria policromia dell'altare di Ratchis poggia principalmente sul rapporto di collaborazione e fiducia instaurato con gli enti ed i professionisti coinvolti: l'Università di Udine (ente promotore della ricerca), rappresentata dalla prof.ssa Giuseppina Perusini, docente del corso di "Storia delle tecniche artistiche"; la Curia Arcivescovile di Udine e la parrocchia cividalese di S. Maria Assunta (ente proprietario e detentore dell'opera); la Soprintendenza per i Beni Storici Artistici del Friuli Venezia Giulia (ente tutore dell'opera) rappresentata dalla dott.ssa Valeria Poletto; il dott. Alessandro Princivalle, chimico geologo, interpellato per l'analisi dei dati raccolti.

Tre principali filoni di ricerca, diversificati dal punto di vista qualitativo e spazio-temporale hanno guidato lo studio sull'altare di Ratchis: il filone della ricerca bibliografica ed archivistica (vicenda storiografica); quello dell'osservazione diretta del manufatto e della pianificazione della campionatura da attuare; infine quello dell'esecuzione di campionatura, analisi ed interpretazione dei dati raccolti.

La ricostruzione della vicenda storiografica dell'altare si è svolta con una ricerca estesa in ambito locale e nazionale, e protratta per oltre un anno. Essa ha fornito, insieme all'inedita storia critica dell'altare, importanti informazioni sulla vicenda conservativa e materiale dell'opera: tali dati hanno incoraggiato l'utilità e fondatezza del programma d'indagine previsto per l'altare di Ratchis.

Infatti, le ricerche d'archivio confermavano quanto risultava da una prima, attenta osservazione dell'opera: il manufatto non è stato mai sottoposto a documentati interventi di manutenzione o rifacimento; l'altare è stato sempre gelosamente custodito dal Capitolo del Duomo e protetto per diversi secoli su tutti i lati da pesanti parapetti di legno (8). Quindi era molto probabile che i residui di colore presenti sull'altare fossero originali come apparivano ad un'accurata indagine visiva, e che, come rilevavamo, non fossero frutto di pesanti interventi di manutenzione.

L'analisi della vicenda storiografica dell'altare ha anche fornito annotazioni utili e preziose per cogliere dettagli dell'opera ora inesistenti, ed aspetti significativi della sua vicenda conservativa (9).

L'osservazione degli strati di finitura policroma dell'altare di Ratchis si è attuata nel corso degli ultimi quattro anni e, in battuta finale, con una campagna di dieci giorni continuativi, a diretto contatto con l'opera (10). Abbiamo impiegato in questa fase, e per la successiva interpretazione dei dati, procedure di analisi e strumentazioni di diagnostica tipiche del settore conservativo dei manufatti artistici. L'osservazione della superficie dell'altare si è svolta con l'ausilio di diversificati dispositivi di ingrandimento (lenti e pinacoscopio) e per l'analisi della superficie abbiamo impiegato anche differenti tipi di illuminazione: lampade a luce incidente, radente e U.V..

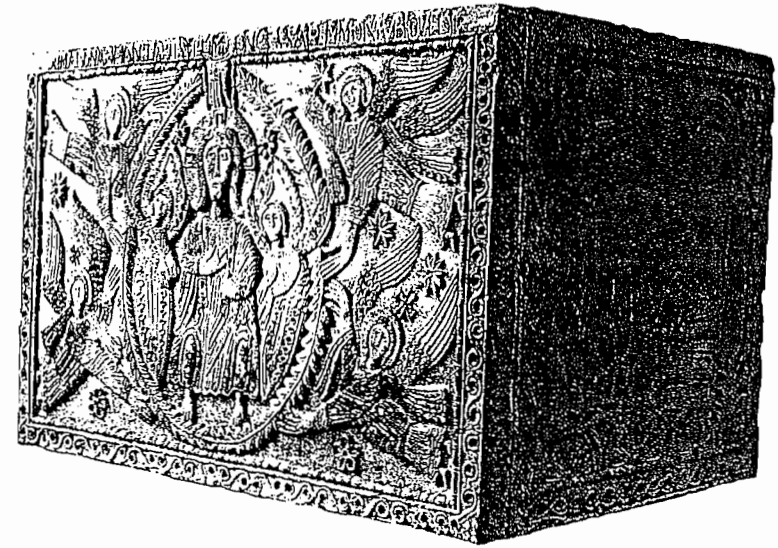


FIG. 1. Cividale, Museo Cristiano. Altare di Ratchis (737-744).

L'illuminazione a U.V. ha evidenziato la presenza di materiale filmogeni stesi sulla superficie come distaccanti dei documentati calchi compiuti nel corso del '900 (11). L'intensa fluorescenza rosata della superficie, sollecitata dai raggi U.V., assente solo presso le stuccature più recenti, ha condizionato la lettura di altre risposte ottenibili con tale illuminazione e non ci ha consentito di attuare una prima selezione dei pigmenti e leganti impiegati per la policromia.

Differentemente da quanto riscontrato dalla ricerca archivistica, durante questa fase di analisi della superficie abbiamo individuato sull'altare policromie e stuccature non originali. Tali interventi sono conseguenza dei vari riassettaggi dell'opera e di coloriture accidentali, più che di reali interventi di manutenzione (12). A tale riguardo i ripetuti interventi di ripassatura dell'iscrizione (con pastelli rossi e matite) testimoniano il costante interesse storiografico dell'epigrafe, la necessità di rilevare materialmente e in ogni dettaglio le tracce alfabetiche, e un ingenuo tentativo di valorizzazione dell'epigrafe.

In questa fase d'indagine abbiamo attuato anche una scrupolosa campagna fotografica che documenta ogni traccia di policromia superstita ed i dati relativi alla tecnica scultorea degli scalpellini (13).

Sempre in questa fase di studio e di accurata osservazione dell'opera abbiamo registrato lo stato di conservazione non ottimale dell'altare cividalese: egli è collocato all'interno di una sala particolarmente esposta a sbalzi termometrici e sollecitazioni dinamiche causate da moti convettivi dell'aria; tali fattori compromettono la stabilità della già fragile policromia (14). Ogni lastra ha un diverso stato di conservazione: la lastra frontale conserva ancora parti di colore, ma annerite ed offuscate



FIG. 2. Cividale, Museo Cristiano. Altare di Ratchis (fronte), Ascensione di Cristo.

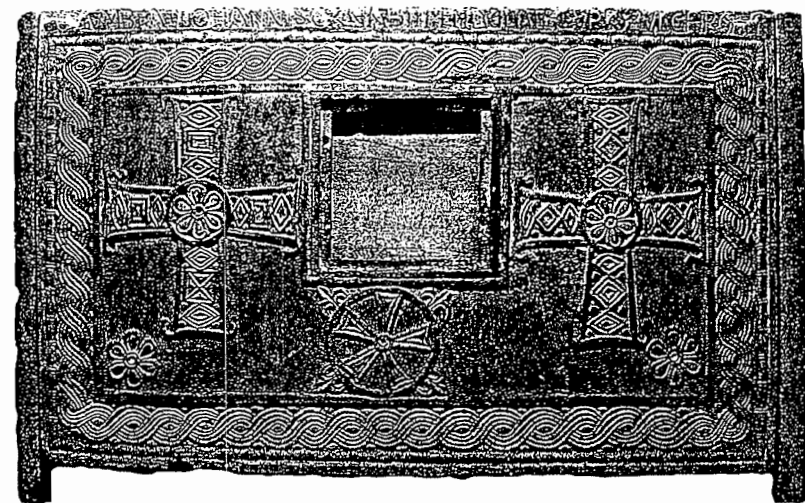


FIG. 3. Cividale, Museo Cristiano. Altare di Ratchis (retro), due croci inquadrano la fenestrella.



FIG. 4. Cividale. Museo Cristiano. Altare di Ratchis (fronte), piede di Cristo.



FIG. 5. Parigi, Bibliothèque Nationale. Evangeli di Saint-Médard a Soisson, iniziale istoriata con Cristo che insegna, particolare, Lat. 8850, fol. 124 r. (da PORCHER 1968).



FIG. 6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Lezionario delle Feste dei ss. Benedetto, Mauro e Scolastica, particolare, Vat. Lat. 1202 fol. 17 v. (da RÜBER 1992).



FIG. 7. Bolzano, Museo Civico. Capitello da San Benedetto di Malles (inizi del sec. IX), cm. 40x23,5 (da BERTELLI-BROGIOLO 2000).



FIG. 8. Thessalonica, Chiesa di Santa Sofia (cupola). Ascensione di Cristo (880-885). (da CUTLER-SPIESER 1996).



FIG. 9. Autun, Bibliothèque Municipale. Vangelo detto di Gundohino, Cristo in Maestà tra gli angeli (754), ms. 3, fol. 12 v. (da PORCHER 1968).

da depositi di sporco e dai residui dei calchi; le rimanenti lastre sono molto abrase e consunte, ridotte quasi interamente alla viva pietra e le rarissime informazioni di finitura policroma si rintracciano con difficoltà solo dentro le porosità del supporto. Questa fase di osservazione, studio e documentazione dell'opera ci ha permesso di ponderare con cautela la scelta dei microprelievi da attuare, finalizzati all'analisi di laboratorio (terzo filone della ricerca).

Abbiamo ritenuto utile campionare la specie lapidea dell'altare, i pigmenti che apparivano indubbiamente originali e gli interventi di rifacimento e manutenzione (stuccature e coloriture a tempera) subiti dall'altare nel corso dei secoli; riteniamo infatti che solo indagando anche quest'ultimi potremo comprendere meglio tutta la vicenda materiale dell'opera e completare quei dati che, per mancanza di strumentazioni idonee nel nostro laboratorio, non siamo stati ancora in grado di elaborare e qui presentare.

I microprelievi sono stati osservati al microscopio per una prima indicazione morfologica degli strati e successivamente inglobati nell'opportuna resina poliesterica bicomponente per la realizzazione di sezioni lucide trasversali con cui evidenziare la successione degli strati policromi. Con la polvere residua degli stessi campioni abbiamo, in alcuni casi, allestito dei vetrini con cui si individua qualitativamente l'impasto dei pigmenti.

I campioni così preparati sono stati poi osservati al microscopio ottico, a vari ingrandimenti (100x e 200x), a luce normale, U.V., luce polarizzata e nikols incrociati.

Alcuni test microchimici, effettuati direttamente sulle sezioni, hanno chiarito e distinto i componenti di alcune miscele di colore contenenti bianco di piombo.

Due campioni soli sono stati osservati con indagini chimiche più sofisticate (EDS, cioè una sonda elettronica), in collaborazione con il dott. Princivalle.

I risultati ottenuti sono ad ogni modo, nonostante l'incompletezza della ricerca, significativi ed incontrovertibili per cogliere i tipi di pigmenti impiegati nella policromia dell'altare, gli insoliti composti creati, la loro stesura e la preziosità cromatica che l'altare aveva in origine.

Per meglio comprendere i dati riscontrati con la nostra indagine abbiamo successivamente comparato i nostri esiti con la trattatistica antica di epoca romana, contemporanea e successiva al sec. VIII; da qui sono emerse continuità ed innovazioni (15).

In ultimo abbiamo integrato le informazioni tecniche tratte dall'analisi scientifica con raffronti iconografici, materiali, fonti storiografiche e documentarie alto-medievali, e ricostruito, alla luce di tali integrazioni, l'originale policromia che l'opera aveva sul prospetto frontale e posteriore (fig. 2-3). Tale restituzione è fortemente condizionata dallo stato di frammentarietà dell'opera; non ha la pretesa di essere esaustiva, quanto di proporre più fedelmente possibile l'impatto cromatico che l'altare di Ratchis doveva avere nel sec. VIII (16).

La tavolozza dei colori

L'osservazione microscopica dei preparati su vetrino a luce trasmessa polarizzata e i test microchimici ci hanno consentito di individuare in generale la gamma dei colori impiegati.

Anche se, per la caratterizzazione di alcuni pigmenti (gli azzurri composti da silicati) non sono sufficienti i dati rilevati con la strumentazione presente nel laboratorio dell'Università, per la maggior parte dei campioni esaminati i dati raccolti ne hanno chiarito la composizione.

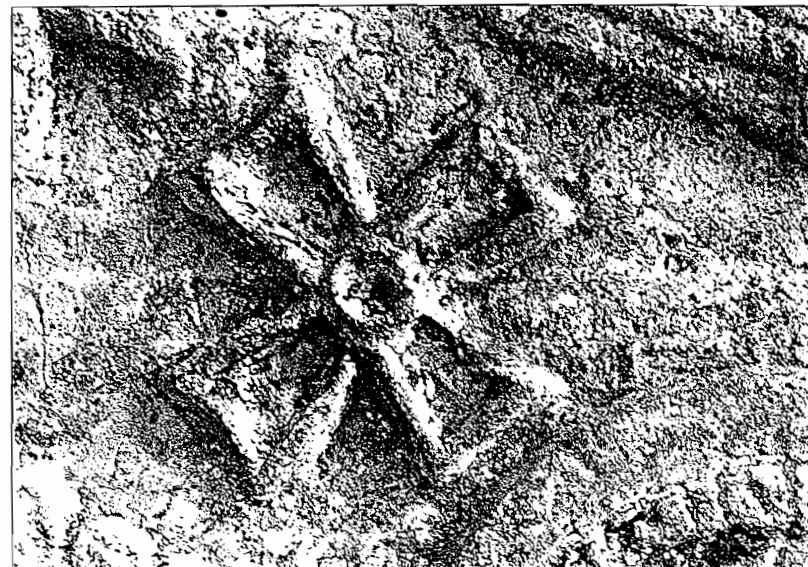


FIG. 10. Cividale, Museo Cristiano. Altare di Ratchis, particolare (fronte), crocetta posta sul capo degli arcangeli.

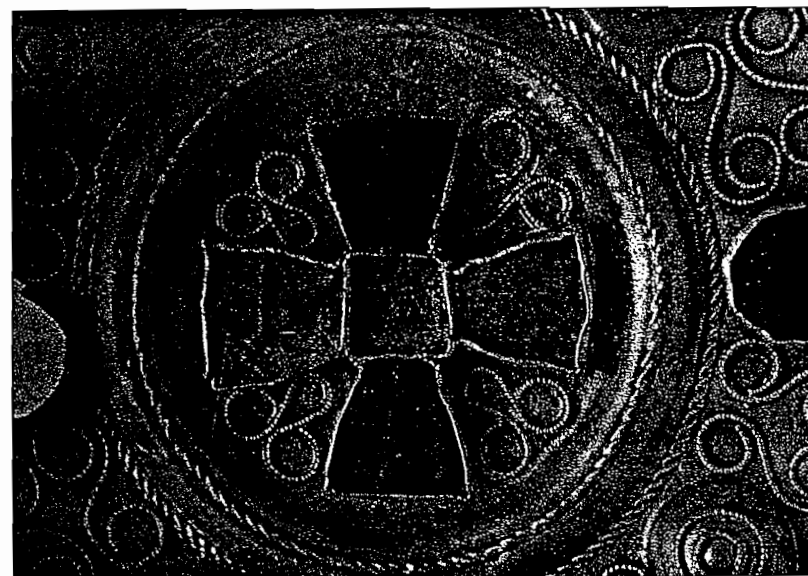


FIG. 11. Roma, Museo dell'Alto Medioevo. Fibula circolare aurea con paste vitree, particolare (dalle necropoli di Castel Trosino, Tomba 13), (da PERONI 1984).

Bianchi: biacca (carbonato basico di piombo).
 Azzurri: indaco, fritta o lapislazzuli (pigmenti silicatici)(17), azzurrite.
 Rossi: minio (ossido di piombo), cinabro (solfuro di mercurio), terra rossa (bolo o ocra bruciata?).
 Violetti: lacca.
 Gialli: ocra gialla.
 Verdi: terra verde.
 Neri: nero fumo, nero vegetale.
 Lamine metalliche: oro, rame.
 Specie lapidea: pietra di Aurisina.

La tecnica pittorica: continuità e innovazione

I pigmenti impiegati per la coloritura dell'altare di Ratchis appartengono per la gran parte a quelli che Plinio nella sua "Naturalis Historia" (XXXV, 30) definiva *florides*: il cinabro (*Minium*), l'indaco (*Indicum purpurissum*), l'azzurrite (*Armenium o Caeruleum Cyprum*) e la lacca rosso-violetta (*Purpurissum*). Sono questi colori costosi e ricercati, e il committente li forniva alla bottega direttamente a proprie spese; per tale ragione nell'antichità venivano ampiamente imitati e falsificati (18).

Accanto a questi pigmenti, preziosi di per sé, indipendentemente dalla loro origine (naturale o artificiale), nella tavolozza dell'altare di Ratchis è stato impiegato come unico bianco la biacca. Tale pigmento, prodotto artificialmente ed impiegato anche nella farmacia, veniva collocato da Plinio al terzo posto tra i colori bianchi (19). La sua fabbricazione è tramandata e testimoniata in tutto il Medioevo.

Presentati i pigmenti impiegati, osserviamo ora il procedimento pittorico adottato: in che modo si è compiuta la stesura degli strati preparatori e policromi, quali impasti cromatici sono stati adottati.

Prima di procedere alla coloritura della superficie lapidea è stato steso su tutte le lastre scolpite un sottile strato scialbo a calce. Tale preparazione, che aveva la funzione di fondo, è stata poi ulteriormente differenziata in funzione dei pigmenti previsti per ogni campitura: i rossi a base di terra (terra rossa e ocra gialla) poggiano direttamente sullo stesso sottile strato di calce; gli impasti pittorici di colore rosso, azzurro e verde, contenenti in miscela pigmenti di natura minerale a base di piombo (minio e biacca), sono preceduti da un sottile strato di biacca, probabilmente stemperata con olio (20).

Le singole campiture cromatiche sono in gran parte ottenute per mescolanza di pigmenti diversi e sovrapposizione di più strati policromi.

La risoluzione policroma del prospetto frontale dell'altare è particolarmente ricercata per scelta di materiali e soluzioni tese a realizzare differenziate tonalità di uno stesso colore.

Infatti, su questa lastra abbiamo individuato tre diversi toni di azzurro, diversificati per componenti di impasto e successione di strati; ogni azzurro caratterizza zone specifiche della scena: lo sfondo della mandorla arborea; il cielo su cui volano gli angeli; le finiture di vesti, ali e cornice a fusarole. L'azzurro interno alla mistica mandorla traduce volutamente un aere chiaro e impalpabile (il più possibile inconcepibile a mente umana), ed è ottenuto per mescolanza di biacca ed indaco, applicati sulla base di biacca. Il cielo in cui volano i quattro angeli che reggono la mandorla arborea (ora verdastro per alterazione del legante) ha un tono più scuro ed intenso poiché tra l'azzurro (biacca e indaco) e lo strato di biacca è stata interposta una campitura composta

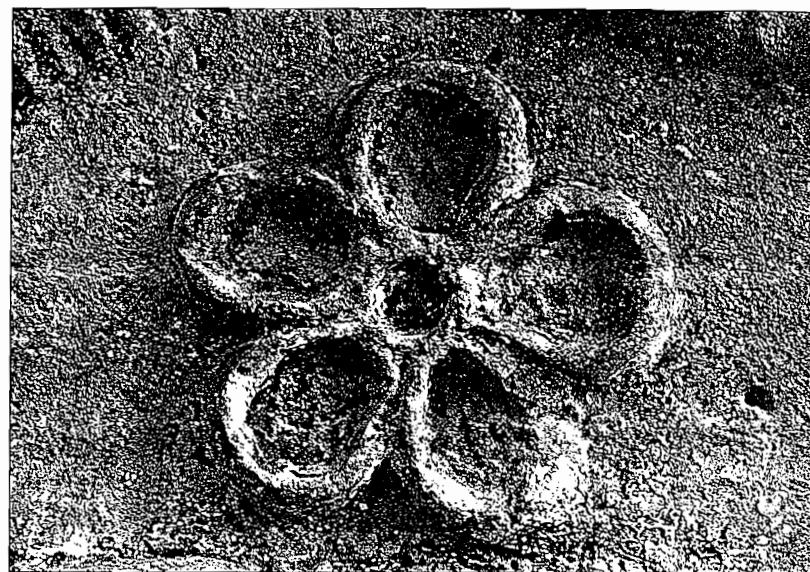


Fig. 12. Cividale, Museo Cristiano. Altare di Ratchis, particolare (fronte), rosetta pentapetala.

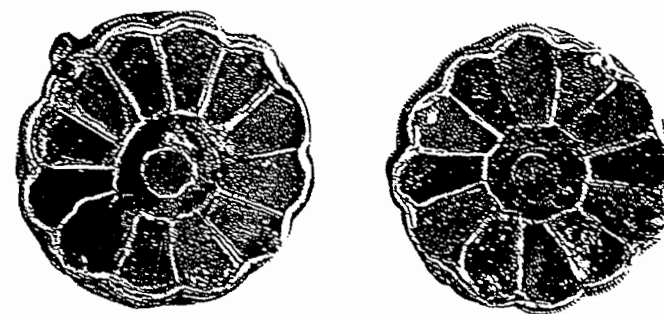


Fig. 13. Budapest, Museo Nazionale Ungherese. Coppia di fibule a disco (tomba femminile 8 da Hegykö), (da MENIS 1990).



Tav. 1. Ipotesi di restituzione dell'originario impatto cromatico dell'altare di Ratchis (fronte).



TAV. 2. Ipotesi di restituzione dell'originario impatto cromatico dell'altare di Ratchis (retro).

da biacca, indaco, nero vegetale, silicati e ocre. Ponderato e sapiente pure il terzo tono di azzurro posto su finiture di vesti, ali e fusarole: qui preziosa azzurrine si aggiunge all'impasto (21) ed il tono è reso più saturo da una calda stesura sottostante rosso-aranciata che fungeva probabilmente anche da missione adesiva.

Diversamente dal fronte, l'azzurro posto sul lato posteriore dell'altare è stato ottenuto con tecniche più semplici e meno costose, in perfetta sintonia con l'economia del lavoro medievale (oculata nella gestione di risorse e materiali) e con una scala gerarchica di valore attribuita ad ogni scena. Il motivo a matassa che incornicia la lastra è stato infatti dipinto con semplice pigmento nero vegetale, stemperato su un fondo di calce; tale procedimento per ottenere una tonalità di blu veniva suggerito già in epoca classica da Plinio (XXXV, 43) (22).

Simili soluzioni, finalizzate a creare differenziati effetti cromatici, si riscontrano anche nelle gamme dei colori rossi: nella veste di Cristo (ora brunastra) ove una stesura di minio e cinabro è velata da lacca che conferiva un tono violaceo; nella veste degli angeli, ove lamine, probabilmente d'argento, impreziosivano un medesimo rosso (23).

Un composto di minio e cinabro è stato steso anche sull'incorniciatura esterna di ogni lastra, sul retro dell'altare (come sfondo alle croci scolpite), dentro gli occhielli della decorazione perimetrale ad "S" raffrontate del prospetto frontale. In quest'ultima zona tale composto costituisce la base di appoggio per la stesura di lamine di rame (24).

Con solo cinabro sono stati invece disegnati i tratti anatomici del piede di Cristo e delle labbra, sopra un incarnato realizzato con una semplice stesura di biacca (fig. 4). Diversamente, i capelli di tutti i personaggi sono state ottenute con velature successive a base di terre (naturali e bruciate) che conferiscono un tono piuttosto bruno e caldo. Ricordiamo che, sebbene la mescolanza di minio e cinabro riscontrata sull'altare di Ratchis appaia piuttosto originale per l'epoca, si apprende da Plinio che il cinabro era nell'antichità un colore di grande prestigio con valenza sacrale. È probabile che a tale valore alludesse anche il rosso steso sull'altare di Ratchis, soprattutto in prossimità dell'epigrafe (25). Riteniamo inoltre importante ricordare che minio misto a cinabro ha proprietà siccativie per l'olio, quindi, sicuramente, esso era funzionale alla tecnica "a secco" adottata, e forniva probabilmente una campitura di base per ulteriori passaggi di colore. Nella gamma dei gialli, l'ocra impiegata per la stola gemmata di Cristo è stata macinata molto finemente allo scopo di conferire un colore luminoso e brillante, simile a nobile metallo.

E realmente foglie d'oro impreziosivano l'aureola del Salvatore, massimo punto di luce; per la sua adesione è stata adottata una missione oleo-resinosa in cui sono stati dispersi minio e terre.

Dallo studio compiuto risulta evidente che la tecnica di coloritura impiegata sull'altare di Ratchis è accurata; di alto livello e nel procedimento pittorico e nella scelta e mescolanza di pigmenti. L'*artifex* che ha eseguito la coloritura è maestro esperto e sapiente: attua scelte che rivelano una continuità con la tradizione pliniana; contemporaneamente, adotta con originalità soluzioni pittoriche ed estetiche tipiche dei sec. VIII-X: contamina procedimenti pittorici propri del dipingere su muro con quelli tipici del dipingere su pietra e tavola (26); trasfigura il supporto pittorico e lo rende medium atto a soluzioni cromatiche ed effetti polimerici tipici di ambiti artistici elevati quali l'oreficeria e il mosaico (27).

IL COLORE DELL'ALTARE DI RATCHIS: UNA PROPOSTA RICOSTRUTTIVA

Prospetto frontale

Il Cristo entro la mandorla indossava una veste azzurra ed un manto color porpora, secondo la consueta iconografia, come appare sull'iniziale istoriata negli Evangelii di Saint-Médard a Soissons (fig. 5).

Le bordure delle maniche della veste ripropongono un ricamo. Per confronto, sulla stessa scena, con le bordure color ocra delle maniche dei quattro angeli in volo, e parallelamente alla miniatura del Lezionario delle Feste dei santi Benedetto, Mauro e Scolastica della Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 1202 fol. 17v.) (fig. 6), riteniamo che anche i polsi delle maniche del camice di Cristo fossero in origine di color ocra. Questo colore simulava l'oro di una preziosa finitura, come riferito da Teofilo (cap. XXVIII) che specifica espressamente: *ornamenta in fine vestium, quae in pictura fiant ex auro sive auropigmento* (28).

L'ocra della stola che Cristo indossa sulle spalle aveva la stessa soluzione cromatica dei polsi della veste, ed era arricchita da gemme preziose.

L'abate Angilberto ci conferma l'esistenza di stole dorate quando elenca i paramenti posseduti dall'abbazia di Centula: egli annota tra le varie vesti sacre *Stolas auro paratas* 5 (29). Pure il Braun, informandoci che il Sinodo di Braga del 675 proibì ai diaconi di indossare stole ornate di colore e oro, indirettamente ci spiega che tali insegne erano d'oro e colorate, e venivano riservate solo agli ordini ecclesiastici maggiori (30). Ben si addice quindi una stola di questo tipo al nostro Cristo in Maestà: possiamo supporre che se essa imitava tramite brillante ocra la lucentezza del filato d'oro, i colori di ornamento erano quelli delle pietre ivi incastonate.

Il volto, le mani e i piedi di tutti i personaggi sono caratterizzati da incarnati molto pallidi e chiari, rifiniti nei tratti anatomici da una semplice linea rossa di contorno (fig. 4). Una simile soluzione dei tratti anatomici si ritrova in molte miniature dell'epoca, sugli affreschi di San Vincenzo al Voltorno e sul capitello di San Benedetto di Malles, di inizio sec. IX (fig. 7): qui naso, sopracciglia e occhi sono sottolineati con un colore scuro; la bocca è, come nel nostro Cristo, ripresa con un rosso piuttosto acceso.

I capelli di Cristo, parimenti a quelli ancora visibili sui quattro angeli in volo che reggono la mandorla, erano di colore più spento su tonalità della terra di Siena bruciata. Una simile capigliatura si ritrova nello stesso Cristo della miniatura degli Evangelii di Soisson già citata (fig. 5). Sull'ara di Ratchis i rilievi delle ciocche erano accentuati con tocchi di striature dorate, probabilmente sottolineati da linee più scure come avviene per i tratti anatomici e come descritto da Teofilo (31).

Il nimbo crucifero che illumina il capo di Cristo era in lamina d'oro, arricchito da tre castoni. Il trattamento rigato del fondo dell'alveolo destinato ad accogliere i castoni ci induce a pensare che anche qui vi fosse stesa una sottile lamina (oro): essa, come negli alamandini delle fibule a "S" longobarde, conferiva maggiore vibrazione al colore della pietra. I castoni inseriti nelle croci del nimbo dovevano essere quindi trasparenti, probabilmente azzurri, colore simbolicamente associato ad un messaggio salvifico e tipico della tradizionale iconografia del Cristo in gloria (fig. 8); colore inoltre preferibilmente abbinato alle piccole croci di epoca longobarda, come per esempio osserviamo nella croce di Agilulfo (32).

Azzurri e trasparenti dovevano essere anche i castoni posti sui capelli dei cherubini-serafini che affiancano Cristo, poiché Ezechiele nella sua visione ci descrive “come una pietra di zaffiro” stare sopra il loro capo (Ez. 10, 1).

Il fondo di tutta la scena frontale era azzurro, ma all'interno della mistica mandorla il tono si faceva più chiaro e aereo, con soluzioni assai simili all'Ascensione di Cristo raffigurata nella chiesa romana di San Clemente, nel sec. IX (33).

Cristo reggeva nella mano sinistra un rotolo di colore chiaro, come nella consolidata iconografia (fig. 8).

I cherubini-serafini che affiancano Cristo avevano un piumaggio giallo brillante simile all'oro, e la veste rossa (probabilmente laccata) come il fuoco descritto dal profeta Ezechiele (Ez. 10, 7). Gli occhi delle ali (citazione neotestamentaria) erano iridescenti per l'effetto di calde lamine di rame su cui stavano probabilmente incastonate piccole pietre o vetri (34). La mandorla che circonda Cristo e i cherubini-serafini è una mandorla vegetale di alloro; doveva apparire verde, non dissimile da quella raffigurata nel Cristo in Maestà del così detto Vangelo di Gundohino (754); qui simile è pure l'iconografia d'insieme del Cristo in Gloria (fig. 9).

I quattro angeli che sorreggono in volo la corona di alloro avevano vesti rosse laccate. Questo colore, ora completamente inscurito da strati di sporco, dovette apparire al Cecchelli più vicino all'originale: “un violaceo intenso”, come egli scrisse oltre ottant'anni fa (35). I particolari dello scollo e delle pieghe erano rifiniti con colore azzurro.

Un tono piuttosto deciso, definito dal Cecchelli “bell'azzurro di cielo” (36), avevano le penne delle ali; in esse si alternavano pennellate di rosso laccato.

Su fiori e stelle del cielo le tracce ancora visibili di colore oca ci informano che anche questi elementi riproponevano la luce del nobile metallo; qui pietre colorate, impasti vitrei o perle incastonate, il cui tono si intensificava per effetto di un caldo fondo rosso, fungevano da suggestivi pistilli.

Le due croci poste sul capo degli Arcangeli e le due rosette pentapetale che si trovano alla base della scena ripropongono caratteristiche tipiche nell'oreficeria longobarda e della cultura del metallo alveolato tipica di fibule ed ornamenti (fig. 10-11-12-13). È intuibile, non solo per riscontro iconografico quanto per peculiarità tecniche, che esse accoglievano in origine vetri colorati; quei vetri il cui impiego nel sec. VIII ci è confermato dalle testimonianze materiali riscontrate negli stucchi del San Salvatore di Brescia e del Tempietto di Santa Maria in Valle, e la cui lavorazione, fusione e colorazione ci sono ampiamente ribadite anche dalla trattatistica (37).

In base ai residui tutt'oggi ritrovati, il motivo a fusarole che incornicia la scena frontale dell'altare di Ratchis aveva una sua tonalità di azzurro intenso alternato a colore verde. Più difficile l'interpretazione del motivo a “S” raffrontate: anche qui come per gli alveoli delle ali dei cherubini-serafini, una lamina di rame posta su un fondo rosso indica l'adozione di una tecnica tipica dell'incastonatura (tav. 1).

Prospetto posteriore

La coloritura del retro dell'altare era molto meno elaborata di quella del paliotto frontale. La gamma cromatica si limitava agli effetti policromi di colori primari e le campiture appaiono molto semplificate.

Le due croci, i fiori e la ruota gigliata si staccavano da una campitura di fondo (minio e cinabro) simili sia ad elementi di oreficeria che a tessuti orientali.

Il motivo a matassa che incornicia la lastra era azzurro, e, come sul fronte, le fusarole si alternavano blu e verdi (tav. 2).

L'epigrafe

L'iscrizione dorata su fondo rosso scorreva superiormente su ogni lato dell'altare. Tale scelta cromatica perpetuava il gusto dell'epigrafia romana; gusto che si protrasse anche in epoca carolingia, non solo in ambito lapideo, ma anche nella miniatura (fig. 5) (38).

L.C., M.T.C.

NOTE

(1) L'attuale collocazione dell'altare, presso il Museo del Duomo di Cividale, è il frutto di una lunga genesi ideativa suggerita già agli inizi del secolo scorso e concretizzata nel 1947, dopo che, per motivi di sicurezza legati al secondo conflitto mondiale, l'opera fu rimossa dalla chiesa cividalese di S. Martino e ricoverata negli ambienti del Museo Archeologico. Questa soluzione appagò in quegli anni il desiderio, più volte esternato negli ultimi secoli dal Capitolo, di avvicinare l'altare alla Chiesa maggiore; espresse, inoltre, implicitamente, la convinzione che tale arredo liturgico stesse in origine presso la *Domum Beati Johannis* annessa al Duomo di Cividale (per le vicende legate all'ubicazione dell'opera ed alla sua sistemazione cfr. FOGOLARI 1906, PASCHINI 1910 p. 9; CECHELLI 1918, p. 24; SANTANGELO 1936, p. 86; RIEPPI 1953, pp. 3-4; corrispondenza degli anni 1942-1945 intercorsa tra il R. Ispettore On. ai Monumenti G. Marioni e la R. Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Trieste e Udine, in “Sistemazione del Battistero e dell'altare di Ratchis”, Archivio del Museo Archeologico di Cividale, cartolario AM/I, b. 22, fasc. 2).

(2) I primi che si occuparono dell'altare di Ratchis, per l'interesse che la sua epigrafe suscitava, furono Giusto Fontanini e Ludovico Antonio Muratori (cfr. FONTANINI 1727, p. 31; MURATORI 1742, c. 41).

(3) Cfr. EITELBERGER 1857, pp. 12-14; ZIMMERMANN 1879, pp. 10-11; DE DARTEIN 1965-1982, pp. 15-16; HAUPT 1909, pp. 113, 168; BRAUN 1923, pp. 199-200.

(4) LOSCHI 1895; CECHELLI 1918; BROZZI 1951; BROZZI - TAGLIAFERRI 1961.

Tra gli studiosi locali ricordiamo anche, in ambito archeologico, gli importanti contributi di Raffaele Garrucci e Ruggero della Torre. Il primo riassunse per la prima volta, in un'opera a stampa specifica di arte cristiana, le voci degli studiosi che si erano occupati dell'altare e pubblicò i disegni delle scene scolpite su ogni lato. Il secondo suggerì nuove relazioni dell'opera con altri reperti lapidei contemporanei all'altare ed offrì importanti precisazioni sulla storia dell'opera (GARRUCCI 1880, pp. 183, 583; DELLA TORRE 1897, pp. 29-31; DELLA TORRE 1906, pp. 4-6).

(5) CECHELLI 1918. Lo stesso autore riporterà, nel 1943, l'ampio scritto sull'altare di Ratchis (con poche nuove varianti) nella sua opera dedicata ai monumenti in Friuli nei sec. IV-XI (cfr. CECHELLI 1943, pp. 1-26).

(6) Lusuardi Siena e Paola Piva, in collaborazione con Mirella Ferrari, hanno recentemente trascritto l'epigrafe dell'altare di Ratchis come segue: [M]AXIMA DONA XPI ADCLARIT SVB(L)EIMI CONCESSAPEMMONI VBIQVE D(E)I REFO / RMARENTUR UT TEMPLA NAM ET INTER RELIQVAS / DOMVM BEATI IOHANNIS ORNABIT PENDOLA TEGURO PVLCHRO ALT / ARE DIDABIT MARMORI COLORE RATCHIS HIDEBOHOHLRIT; e la traducono nel seguente modo: “Ratchis Hildebohlrit grandissimi fa risplendere i doni di Cristo concessi al sublime Pemmonne affinché dovunque fossero ricostruiti i templi di Dio e infatti, tra le altre, ha ornato la casa del beato Giovanni di pendola per il bel tegurio e l'ha arricchita dell'altare del colore del marmo (oppure ha provveduto l'altare del colore del marmo, o ancora ha provveduto l'altare marmoreo di colore); cfr. LUSUARDI SIENA-PIVA 2001, p. 514.

(7) Lo studio sulla policromia originale dell'altare di Ratchis costituisce, con la vicenda storiografica e l'iconografia dell'opera, il terzo blocco di ricerca della tesi di laurea intitolata “L'altare di Ratchis”, discussa da Laura Chinellato lo scorso luglio, presso la facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Udine, ed avente come relatore il prof. Valentino Pace. Le scriventi, che hanno maturato una certa competenza nel settore delle tecniche artistiche con la professione del restauro di opere d'arte, hanno pianificato e attuato lo studio sulla tecnica policroma dell'altare sotto la guida della prof.ssa Giuseppina Perusini (correlatrice di tesi), docente del corso di “Storia delle tecniche artistiche” dell'Università di Udine. Per tale lavoro sono state utilizzate in parte le strumentazioni di laboratorio della Facoltà di Udine.

Lo studio è al momento incompleto perché alcune analisi dell'opera e della campionatura attuata richiedono strumentazioni sofisticate, assenti nel laboratorio dell'Università, quindi l'intervento di professionisti del settore esterni all'Università e l'apporto di fondi per la ricerca.

(8) Dalle ricerche bibliografiche e d'archivio si apprende che quattro prospetti lignei hanno protetto l'altare di Ratchis certamente dal 1568 al 1893 (cfr. NICOLETTI 1928, p. 38; GIUSSANI 1860, p. 348; Lettere datate 16 marzo 1893 e 18 marzo 1893, firmate dall'Ispezzore De Portis ed inviate all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Culto di Venezia, Archivio del Museo Archeologico di Cividale, cartolario AM/I, b. 31, fasc. 8).

(9) Riteniamo utile segnalare che la vicenda conservativa dell'altare di Ratchis, minata a più riprese nel 1800 quando, sull'onda dell'imperante gusto del restauro in stile, si tentò pure di trasferire l'opera nel Tempietto di Santa Maria in Valle, è stata assai diversa da quella di altre opere longobarde cividalesi, quali il Battistero di Callisto e gli stucchi di Santa Maria in Valle. Se il Battistero fu completamente smembrato e riassembleto nell'800, e pesantemente lavato e "rinfrescato", le policromie degli stucchi del Tempietto furono, in questo stesso secolo, irrimediabilmente rovinate da un pesante intervento di restauro che ha vanificato i risultati della ricerca scientifica condotta ivi di recente (cfr. Archivio Comunale di Cividale, cartolario "Locale ex Monastero di Santa Maria in Valle"; CASADIO *et alii* 1995, pp. 37-51).

Le annotazioni fornite dagli studiosi nel corso degli ultimi secoli ci hanno confermato ciò che rilevavamo durante la ricerca: l'altare ha perso nei secoli, e perde tuttora, importanti dettagli policromi e sono in atto processi di alterazione di alcuni impasti policromi.

(10) Tale campagna è stata svolta nell'aprile 2004.

(11) Un calco è testimoniato dal Cecchelli e fu compiuto nel 1918 dagli Austriaci (cfr. CECHELLI 1920, p. 4). Un secondo calco, da quanto appreso da Mons. Genero e Antonio Barba, rispettivamente Arciprete del Duomo di Cividale e sacrestano, fu compiuto su tutti i lati dell'altare nel 1990, in occasione della mostra "I Longobardi", promossa dalla Regione Friuli Venezia Giulia.

(12) Abbiamo individuato almeno cinque tipologie diverse di stuccatura; le coloriture non originali ripropongono la sottostante cromia.

(13) In questa fase di ricerca, alla campagna fotografica compiuta della scriventi si è aggiunta quella realizzata da Laura Tessaro, fotografa della Soprintendenza. Tali foto sono ora depositate presso la fototeca dell'Università di Udine, la sede della Soprintendenza di Udine e l'archivio parrocchiale cividalese della chiesa di S. Maria Assunta.

Riguardo la tecnica scultorea impiegata nell'altare di Ratchis, abbiamo identificato la presenza di strumenti assortiti e ben affilati: subbia, scalpelli, gradine di vario tipo (hanno punte trapezoidali ed appuntite) con lama da taglio di diversa larghezza, raschietti e trapani con punte di diversa misura. Abbiamo inoltre individuato gli stili di almeno cinque, sei lapicidi diversi e la compresenza di più mani su una stessa lastra (i lapicidi abili lavorano sulla lastra frontale). Questi dati attestano il carattere di una bottega efficiente, ben organizzata nella distribuzione dei compiti, e porgono nuovi profili al quadro finora tracciato nell'ambito scultoreo lapideo nazionale e d'oltralpe, dei sec. VIII-IX (cfr. MACCHIARELLA 1976; LOMARTIRE 1984; ROCKWELL 1989; DELAHAYE 1990).

(14) Gli sbalzi termogrometrici si accentuano nella stagione estiva, quando viene aperta la porta che immette sul cortile interno del Duomo.

(15) I dati emersi dalla nostra ricerca sono stati confrontati con la seguente trattatistica: "Naturalis Historia" di Plinio (sec. I d.C.), "Manoscritto di Lucca" (sec. VIII), manoscritto di Eraclio (sec. VIII-IX), "Mappae Clavicula" (sec. X-XI) e TEOFILO (sec. XII). Quest'ultima fonte, seppur distante dal secolo che ha visto realizzare l'altare di Ratchis, è stata un'utile integrazione poiché si sofferma nella descrizione del fare pittorico superando le limitazioni del linguaggio sintetico ed essenziale del semplice ricettario che caratterizza i manoscritti altomedievali (per la trattatistica cfr. PLINIO 1988; CAFFARO 2003; GARZYA ROMANO 1996; PHILLIPPS 1847; CAFFARO 2000).

(16) Alcuni dettagli policromi delle due lastre maggiori dell'altare di Ratchis si potranno chiarire solo con la prosecuzione delle indagini microchimiche specifiche e permane ancora ardua l'interpretazione policroma delle lastre laterali.

(17) Il silicato è stato individuato dall'analisi al microscopio; non siamo in grado di definirne con precisione il tipo perché ciò richiede specifiche strumentazioni.

(18) SELIM 1949, p. 1.

(19) Plinio, *Naturalis Historia*, p. 332. Precisamente libro XXXV, 37: "Tertius et candidis colos est cerussa...". Per le citazioni ci atteniamo all'edizione consultata: la prima cifra (numero romano) indica il libro dell'opera, la seconda il capoverso evidenziato dall'editore.

(20) La fluorescenza di alcune sezioni stratigrafiche osservate al microscopio a luce U.V. ci conferma che alcuni impasti policromi sono stati stemperati con leganti oleosi.

(21) La presenza di preziosa azzurrine sull'altare di Ratchis è piuttosto importante e significativa nel panorama delle tecniche artistiche altomedievali: questo pigmento, che veniva estratto nelle cave dell'isola di Cipro, Spagna e Armenia, sembrava non essere stato più impiegato in Occidente dall'epoca tardoantica e ricomparire solo nel sec. XIII (cfr. BENSI 1990, p. 76).

(22) Plinio, *Naturalis Historia*, p. 336. L'azzurro ottenuto per macinazione di carboni vegetali è attestato, in questi stessi secoli, sui dipinti murali dei Tempietti di Santa Maria in Valle, del Clitunno e nella cripta di Saint Germain d'Auxerre (Cfr. CAGNANA *et alii* 2003, p. 146).

(23) Non siamo purtroppo in grado di stabilire con certezza il tipo di lamina impiegato sulle vesti degli angeli, perché tale campione andrebbe analizzato con strumentazioni più sofisticate di quanto ci permette il nostro laboratorio di tecniche artistiche.

(24) La lamina di rame, ancora visibile sotto forma di tracce alterate è stata identificata con l'indagine a EDS.

(25) Nella trattatistica di età imperiale ed altomedievale non troviamo ricette di mescolanza di minio e cinabro se non semplice mescolanza di minio con terre ("Manoscritto di Lucca", cap. 38). Non escludiamo che il composto di minio (pigmento a base di piombo) unito a cinabro, riscontrato sull'altare di Ratchis derivi anche dal consolidato uso di trattare puntualmente con minio i supporti in legno, al fine di proteggerli dagli attacchi di microrganismi; non dimentichiamo, infatti, che l'abbellimento scultoreo dell'altare di Ratchis ha i suoi epigoni nei pannelli lignei decorati (e probabilmente scolpiti) che rivestirono i lati degli altari a iniziare dal sec. V. Segnaliamo inoltre che tracce di rosso a base di ossido di piombo sono state trovate anche nelle travi lignee di fine sec. VIII, conservate al Museo Archeologico di Zara (CAFFARO 2003, p. 34; DE BLAAUW 2001, p. 986; VEŽIĆ 2001, p. 383).

(26) La tecnica pittorica adottata nell'altare di Ratchis trova riscontro nella trattatistica altomedievale e la soluzione policroma che contamina procedimenti pittorici mutuati da diversi ambiti artistici si riscontra pure sui dipinti murali di Müstair del sec. IX (BENSI 1990, p. 77; MAIRINGER-SCHREINER 1986, pp. 195-196).

(27) Diversamente dai riscontri teorici della trattatistica e da quelli materiali dei dipinti murali altomedievali, rimanendo nell'ambito prettamente lapideo e nazionale dei sec. VIII-IX, permangono forti l'unicità ed eccezionalità dell'altare di Ratchis: qui si documenta, infatti, finora la sola presenza di scialbi, ocre gialle e rosse (MACCHIARELLA 1976, p. 291; BENSI 1990; MELUCCO VACCARO 1995, pp. 64-65; LUSUARDI SIENA 1989, pp. 95-98; NAPIONE 2001, pp. 116-119).

(28) CAFFARO 2000, p. 170.

(29) SCHLOSSER 1992, p. 120.

(30) BRAUN 1907, pp. 570-571.

(31) La presenza di parti di doratura è memoria visiva di una delle scriventi (Maria Teresa Costantini) che osservò l'opera qualche anno fa, prima dell'accelerato degrado avvenuto negli ultimi dieci anni. Tale finitura pittorica dei capelli è inoltre descritta anche dallo Swoboda e riguarda degli antichi frammenti lapidei policromi del sec. V, provenienti dalla Georgia (SWOBODA 1889, pp. 136-137).

(32) In Teofilo ritroviamo, quando descrive l'esecuzione di gemme su vetro (cap. 28), la conferma che i colori impiegati per la croce di Cristo sono preferibilmente freddi, quali azzurri e verdi: "...Cum feceris in suis locis crucis in capite maiestatis aut librum sive ornamenta in fine vestium, quae pictura aut ex auro sive ex auripigmento, haec in finestrarum fiant ex croceo vitro claro. Quae cum pinxerit opere fabrili, dispone loca in quibus lapides ponere volueris, acceptisque particulis saphiri clari, forma inde iacinctos secundum quantitatem locorum quorum, et ex viridi vitro smaragdus, et sic age ut inter duos iacintos sempre smaragdus stet..." (CAFFARO 2000, p. 170).

(33) LAZZARINI 1982.

(34) Gioseffi suggerì l'impiego di effetti almandini e tonalità del topazio (cfr. GIOSEFFI 1977, p. 29).

(35) CECHELLI 1918, p. 10.

(36) CECHELLI 1918, p. 10.

(37) Nel "Manoscritto di Lucca" (cap. 18-23-47) diversi capitoli sono dedicati alla lavorazione del vetro. Eraclio (III, 5; I, 13) ci informa inoltre che proprio col vetro si imitavano i colori delle pietre preziose; che non c'è materia più acconcia di questa per la pittura e che viene usato anche per decorare la pietra (GARZYA ROMANO 1996, p. 16; 10).

(38) Nel Tempietto del Clitunno, presso frammenti di architrave, sono stati rinvenute parti di iscrizione dedicatoria le cui capitali romane sono state realizzate con rame dorato (cfr. MITCHEL 2000, p. 131). Ritroviamo, negli Annales Laureshamenses che il medesimo gusto ed impiego di iscrizioni dorate su marmo si perpetuò anche in epoca carolingia quando Carlo Magno fece fare nel 795, in memoria di papa Adriano "...*epitaffium aureis litteris in marmore conscriptum...*" (cfr. DELONGA 2001, p. 201).

FONTI ARCHIVISTICHE

- Archivio del Museo di Cividale AM/I, b. 31, fasc. 8; AM/I, b. 22, fasc. 2.
 Archivio del Comune di Cividale Cartolario "Locale ex Monastero di Santa Maria in Valle".

BIBLIOGRAFIA

- BENSI 1990 P. BENSI, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in *Pitture murali*, a cura di C. DANTI et alii, Firenze, pp. 73-102.
- BRAUN 1907 J. S. J. BRAUN, *Die Liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwirkung, verwendung und symbolik*, Berlin, Karlsruhe, München, Strassburg, Wien und St Louis.
- BRAUN 1923 J. S. J. BRAUN, *Der Christliche Altar*, Monachii.
- BROZZI 1951 M. BROZZI, *L'altare di Ratchis nella sua interpretazione simbolica*, in "La porta orientale", 9-10 settembre-ottobre, pp. 3-15.
- BROZZI-TAGLIAFERRI 1961 M. BROZZI-A. TAGLIAFERRI, *Arte longobarda: la scultura figurativa su marmo e su metallo*, Cividale.
- CAFFARO 2000 A. CAFFARO (a cura di), *Teofilo Monaco. Le varie arti*, Salerno.
- CAFFARO 2003 A. CAFFARO, *Scrivere in oro: ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI)*. Codici di Lucca e Ivrea. Napoli.
- CAGNANA et alii 2004 A. CAGNANA et alii, *Gli affreschi altomedievali del tempio di Cividale: nuovi dati da recenti analisi di laboratorio*, in "Forum Iulii", XXVII, pp. 143-152.
- CASADIO et alii 1996 P. CASADIO et alii, *Zur Stuckdekoration des "Tempio Longobardo" in Cividale: Technische und Naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse*, in *Stuck des frühen und hohen Mittelalters: Geschichte, Technologie, Konservierung: eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und Dom. und Diözesanmuseums Hildesheim* (in Hildesheim, 15-17. Juni 1995), ICOMOS-Hefte des deutschen Nationalkomitees XIX, München 1996, pp. 37-51.
- CECCHELLI 1918 C. CECCHELLI, *Arte barbarica cividalese*, in "Memorie Storiche Foggiuliesi", XII-XIV, pp. 1-24.
- CECCHELLI 1920 C. CECCHELLI, *I monumenti di Cividale durante l'invasione austriaca*, in "Rassegna Italiana", XXIX, pp. 3-5.
- CECCHELLI 1943 C. CECCHELLI, *I monumenti del Friuli dal secolo IV al XI*, Milano-Roma.
- DE DARTEIN 1965-1982 F. DE DARTEIN, *Etude sur l'Architecture Lombarde, les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris.
- DE BLAUUW 2001 S. DE BLAUUW, *L'altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, in "Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo", Spoleto 27 aprile-1 maggio 2000, XLVIII, II, Spoleto, pp. 969-989.
- DELAHAYE 1990 G. R. DELAHAYE, *Production et diffusion des sarcophages de pierre pendant le Haut Moyen Age in Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, III, Paris, pp. 43-48.
- DELLA TORRE 1897 R. DELLA TORRE, *Una lapide bizantina ed il Battistero di Callisto*, Cividale.
- DELLA TORRE 1906 R. DELLA TORRE, *Monumenti Longobardi in Cividale*, in *XI centenario di S. Paolino*, numero unico, 19-26 agosto 1906, pp. 4-6.
- DELONGA 2001 *Il patrimonio epigrafico latino nei territori croati in età carolingia, in Bizantini, Croati, Carolingi: alba e tramonto di regni e imperi*, Brescia, Santa Giulia - Museo della Città, 9 settembre 2001 - 6 gennaio 2002, a cura di C. BERTELLI et alii, Ginevra-Milano 2001, pp. 199-229.
- EITELBERGER 1857 R. EITELBERGER, *Cividale in Friaul und seine Monumente*, Wien.
- FOGOLARI 1906 G. FOGOLARI, *Cividale del Friuli*, in "Italia Artistica", 23, Bergamo.
- FONTANINUS 1727 J. FONTANINUS, *Disco Argenteo Votivo Veterum Christianorum*, Roma.
- GARRUCCI 1880 R. GARRUCCI, *Sculture non cimiteriali in Storia dell'arte Cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, VI, Prato.
- GARZYA ROMANO 1996 C. GARZYA ROMANO (a cura di), *Eraclio. I colori e le arti dei Romani*, Bologna.
- GIOSEFFI 1977 D. GIOSEFFI, *Scultura altomedievale in Friuli*, Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone, Udine.
- GIUSSANI 1860 M. GIUSSANI, *Cronaca dei comuni* in "Rivista Friulana", 44, 28 ottobre 1860, p. 348.
- HAUPT 1909 A. HAUPT, *Die Alteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Volkerwanderung bis zu Karl dem Grossen*, Leipzig.
- LAZZARINI 1982 L. LAZZARINI, *The discovery of egyptian blue in a roman fresco of the mediaeval period (ninth century a. D.)* in "Studies Conservation", 27, pp. 84-86.
- LOMARTIRE 1984 S. LOMARTIRE 1984, *Nota sulla tecnica di lavorazione dei rilievi in S. Abbondio lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, a cura del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio centrale Beni Archivistici, Como, pp. 232-243.
- LOSCHI 1895 G. LOSCHI, *Tracce dei Longobardi nella plastica del Friuli*, Udine; pubblicato anche ne "Il Cittadino Italiano", 12 gennaio 1895.
- LUSUARDI SIENA 1989 S. LUSUARDI SIENA, *L'arredo architettonico e decorativo altomedievale delle chiese di Sirmione*, in *Ricerche su Sirmione longobarda*, (Ricerche di archeologia altomedievale e medievale, 16), a cura di G. P. BROGIOLO et alii, Firenze, pp. 93-123.
- LUSUARDI SIENA - PIVA 2001 S. LUSUARDI SIENA - P. PIVA 2001, *Scultura decorativa e arredo liturgico a Cividale e in Friuli tra VIII e IX secolo*, in *Paolo Diacono e il Friuli altomedievale (sec. VI-X)*, Atti del XIV Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Cividale del Friuli e Bottenicco di Moimacco, 24-29 settembre 1999, Spoleto, pp. 493-594.
- MACCHIARELLA 1976 G. MACCHIARELLA, *Note sulla scultura in marmo a Roma tra VIII e IX secolo*, in *Roma e l'età carolingia*, Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte di Roma, 3-8 maggio 1976, Roma, pp. 289-299.
- MAIRINGER - SCHREINER 1986 F. MAIRINGER - M. SCHREINER, *Deterioration and preservation of carolingian and medieval paintings in the Müstair convent. Part II: materials and rendering of carolingian wall paintings*, in *Case Studies in the Conservation of Stone and Wall Paintings*, in *Preprints of the Contributions to the IIC Bologna Congress*, a cura di N. S. BROMMELLE - P. SMITH, London 1986, pp. 195-196.
- MELUCCO VACCARO 1995 *Nota critica*, in *La diocesi di Roma. Tomo sesto, il Museo dell'Alto Medioevo*, Corpus della Scultura Altomedievale, a cura di A. MELUCCO VACCARO-L. PAROLI, VII, Spoleto, pp. 47-66.
- MITCHEL 2000 *Le iscrizioni dedicatorie su edifici in Il futuro dei Longobardi*, Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno-19 novembre 2000, a cura di C. BERTELLI-G. P. BROGIOLO, Milano, pp. 127-131.
- MURATORI 1742 L. A. MURATORI, *Novus Thesaurus Veterum Inscriptionum*, Mediolani.
- NAPIONE 2001 E. NAPIONE (a cura di), *Introduzione in La diocesi di Vicenza, Corpus di Scultura Altomedievale*, XIV, Spoleto 2001, pp. 41-119.
- NICOLETTI 1928 M. A. NICOLETTI, *Il Ducato del Friuli durante la dominazione dei Longobardi e dei Franchi*, a cura di P. Zampa, Pradamano (ms. originale del 1568, custodito presso la Biblioteca Civica di Udine).
- PASCHINI 1910 P. PASCHINI, *Brevi note archeologiche sopra un gruppo di monumenti longobardi a Cividale*, in "Bollettino della Civica Biblioteca e del Museo", 1-2, Udine.

- PHILLIPPS 1847 T. PHILLIPPS, *Mappae Clavicola. A treatise on the preparation of pigments during the Middle Ages with a letter from Sir Thomas Phillipps addressed to Albert Way*, in "Studies of the History of Art", XII, Londres 1964-1965.
- RIEPI 1953 A. RIEPI, *Il Museo d'Arte Cristiana Antica di Cividale del Friuli*, Udine.
- ROCKWELL 1989 P. ROCKWELL 1989, *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, Roma.
- SANTANGELO 1936 A. SANTANGELO, *Catalogo delle cose d'Arte e di Antichità d'Italia*, Cividale.
- SCHLOSSER 1992 J. SCHLOSSER, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, Firenze (ed. orig. *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Vienna 1896).
- SELIM 1949 A. SELIM, *Imitazione e falsificazione dei colori presso gli antichi*, estratto da "L'industria della vernice", 25 maggio 1949, pp. 1-11.
- SWOBODA 1889 H. SWOBODA, *Zur altarchristlichen Marmor-polychromie*, in "Röm. Quartalschrift", pp. 134-157.
- VEŽIĆ 2001 P. VEŽIĆ, *Zara. Travi lignee, in Bizantini, Croati, Carolingi: alba e tramonto di regni e imperi* a cura di C. BERTELLI *et alii*, Brescia, Santa Giulia-Museo della città, 9 settembre 2001-6 gennaio 2002, Milano 2001, p. 383.
- ZIMMERMANN 1879 M. G. ZIMMERMANN, *Oberitalienische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig.

FONTI

PLINIUS, *Naturalis Historia*, V, ed. Giulio Einaudi, Torino 1988.

Riassunto

La ricerca sull'originale policromia dell'altare di Ratchis è stata svolta in ambito universitario (Università di Conservazione dei Beni Culturali di Udine), e poggia su un'approfondita ricerca bibliografica ed archivistica attuata sull'opera cividalese. Tramite procedure di analisi e strumentazioni peculiari del settore conservativo dei manufatti artistici, e per comparazione con la trattatistica antica, si è ricostruita l'elaborata e sapiente tecnica pittorica attuata nel sec. VIII su tale arredo liturgico. Successivamente, i riscontri materiali raccolti sono stati confrontati con fonti storiche, documentarie, iconografiche ed è stato ricostruito l'impatto cromatico che l'altare aveva in origine sulle lastre maggiori (fronte e retro).

Abstract

The research on the original polychromy of the Ratchis' altar has been carried out in the university sector (Faculty of Cultural Monuments Maintenance-University of Udine) and it is based on a deep bibliographical and archival analysis of the artistic work retained in Cividale. Through peculiar procedures and analysis instrumentation specifically used in the field of artistic works maintenance, and making reference to ancient studies, the elaborate and expert pictorial technique adopted in the VIII century on this liturgical ornament has been reconstructed. Subsequently, after comparing the material evidences collected with historical sources, documents and iconography, it has been possible to reconstruct the original chromatic impact presented by the altar on its largest sides (front and back).

SIMONETTA MINGUZZI

IL LACERTO MUSIVO PAVIMENTALE DEL BATTISTERO DI CALLISTO A CIVIDALE DEL FRIULI

Gli studi sul mosaico pavimentale negli ultimi anni hanno prestato attenzione ad un particolare aspetto: quello della trasmissione di temi iconografici e conoscenze tecniche tra tardoantichità e medioevo (1), epoca in cui le pavimentazioni musive conoscono una nuova ricca stagione, in particolare tra XI e gli inizi del XIII secolo; il fenomeno riguarda molte regioni d'Italia, anche se le sue manifestazioni conoscono modi di realizzazione a volte molto differenti tra loro, determinati dalla storia e dai diversi contatti culturali delle singole regioni.

Per cercare di comprendere le modalità della trasmissione delle conoscenze musive dalla tarda antichità al medio evo occorre analizzare gli esempi che tradizionalmente sono ascrivibili dalla letteratura all'altomedioevo, tutti ubicati nell'area nord-orientale. Tra questi emerge il caso di Ravenna: gli studi di Raffaella Farioli hanno evidenziato come in questa città la tradizione musiva non venne mai meno (2). I livelli di calpestio tardoantichi sembrano mantenersi per tutto l'altomedioevo, ma sono ricordati in questo periodo interventi sui pavimenti, il che consente di documentare in ogni caso il perdurare di alcune conoscenze tecniche di intervento (ad esempio San Vitale); probabilmente solo a partire dal X secolo e con l'innalzamento delle quote interne degli edifici di culto si procedette a nuove e complete pavimentazioni: come per la cripta di San Francesco, per la prima fase medioevale di S. Giovanni Evangelista, per San Vitale (3).

Nelle altre regioni nord-orientali ritroviamo, dopo un periodo di mancanza di documentazioni musive, forme di stesure pavimentali in *opus tessellatum* a partire dall'VIII secolo (4): tra i primi il mosaico della rocca di Asolo, l'unico datato all'VIII secolo esclusivamente su base archeologica (5), i mosaici di Gazzo Veronese che una tradizione di studi attribuisce all'epoca della fondazione monastica voluta da Liutprando (6) e il frammento del battistero di Cividale, ascrivito all'età di Callisto (7).

Quest'ultimo, conservato nel Museo Nazionale di Cividale, fu rinvenuto durante gli scavi realizzati in seguito alla demolizione del sagrato del Duomo, attuati dal Della Torre nel 1906 (8). Il lacerto musivo era situato nell'ambiente ad ovest del battistero, la scarsella, e il Della Torre lo mette in relazione con altri lacerti "a greca", ora scomparsi, rinvenuti all'interno del battistero stesso, lungo i muri perimetrali nord-nord/ovest (9).