

Renata Salvarani

La pittura su tessuto nelle fonti scritte anteriori al XIII secolo

Scintillii, bagliori, penombre, colori, profumi, gesti, canti... L'idea del mondo, nei secoli centrali del Medioevo, si formava anche per mezzo di queste suggestioni e la comunicazione del sacro e del potere se ne serviva ampiamente.

La percezione visiva doveva essere estremamente sviluppata, in città prive di qualsiasi forma di illuminazione pubblica, dove la cera e l'olio erano beni di lusso, in sconfinite campagne inframmezzate da selve e paludi, dove la stragrande maggioranza delle persone usava il fuoco solo per cucinare e non aveva combustibili diversi dalla legna, dentro chiese e palazzi costruiti in modo da sfruttare la maggior quantità di luce nelle diverse ore del giorno.

I lunghi viaggi ai quali erano costretti gli stessi imperatori e i componenti della corte, aristocratici, *milites*, chierici, esuli, pellegrini e mercanti tessevano la quotidianità in un rapporto corporeo molto stretto con la natura con il ritmo del giorno e della notte, fatto di sensazioni e di attenzione alle variazioni, anche impercettibili, dell'ambiente. Il buio, il silenzio, spesso la solitudine, erano la dimensione del tempo quotidiano, nella quale si incastonavano i momenti delle feste e delle celebrazioni, squarci di splendore che illuminavano, per fissarli nella memoria, i significati forti dell'esistenza e della società.

L'obiettivo delle cerimonie e delle liturgie, per le quali venivano allestiti grandi apparati e organizzate complesse scenografie - in spazi appositamente creati e rimodulati -, era impressionare i sudditi e i fedeli, emozionandoli e coinvolgendo tutti i loro sensi, prima che l'intelletto. Le *telaepictae* erano una componente determinante in questo sistema di comunicazione e di gestione dei momenti comunitari e delle liturgie aggreganti.

Trasportabili, facilmente destinabili a usi diversi, legate a precise simbologie cromatiche e figurative, spesso realizzabili a costi relativamente ridotti rispetto a quelli delle strutture stabili, adatte ad entrare in una sequenza di gesti rituali (scanditi dagli atti di dispiegare, ostendere, indossare, riporre), rispondevano efficacemente alle esigenze di una società in movimento, per molti aspetti povera, ma bisognosa di autorappresentarsi con enfasi e di affermare in modo diretto i suoi valori fondanti. Il sostantivo e l'aggettivo non implicano connotazioni specifiche, ma indicano qualsiasi tessuto figurato utilizzato a scopi comunicativi o ornamentali.

L'esiguo numero dei manufatti risalenti al periodo compreso fra l'età tardoantica e il XII secolo giunti fino a noi contrasta con la larghissima diffusione di questo genere di oggetti che emerge dalla lettura delle fonti scritte (e, secondariamente, da quelle iconografiche). Si spiega con l'elevata deperibilità e con l'abitudine, diffusa per tutta l'epoca preindustriale, di riutilizzare tessuti e frammenti anche smontati, tagliati e rimontati in contesti diversi, fino alla loro completa consumazione.

Alcuni esempi spettacolari, conservati forse proprio per la loro eccezionalità, oggi possono soltanto suggerire la ricchezza e il livello di elaborazione degli apparati tessili medievali. Si tratta di raffigurazioni di alto pregio artistico e di

notevole valore economico, legate a committenze alte e destinate a celebrare episodi di rilevanza politica.

La “tente tres longue” annoverata nell'inventario della cattedrale di Bayeux nel 1476 è citata più volte in seguito nella documentazione scritta come esempio di narrazione per immagini. Già dall'epoca della sua esecuzione, nella seconda metà del XII secolo, aveva una funzione narrativa e celebrativa della conquista normanna della Gran Bretagna e della battaglia di Hastings, in particolare¹. E' realizzata con fili di lana colorata su un supporto tessuto di lino. E' lunga 70 metri, ha un'altezza di poco meno di 50 centimetri ed è composta da 72 scene, con 1512 figure.

Ha, invece, una marcata connotazione catechetica l'arazzo raffigurante la Creazione del mondo conservato nella sala capitolare della cattedrale di Girona, un esempio straordinariamente completo di arte tessile di epoca romanica². Realizzato con fili di lana colorata, rappresenta, al centro, la figura del Cristo benedicente, all'interno di un cerchio. Dell'originaria composizione, probabilmente più ampia, resta una parte che misura circa 12 metri quadrati. All'esterno, dentro otto grandi spicchi, sono la creazione dei pesci e degli uccelli, dell'uomo e della donna e quella degli animali. Tutt'intorno sono figure mitologiche che alludono, probabilmente, agli estremi della terra. Sulla sinistra figurano cinque riquadri in cui sono presentati i mesi e il carro del sole.

Lo zodiaco, in riferimento alla centralità di Cristo, origine di ogni potere, alla storia del mondo e al ciclo del tempo in cui sono inserite le vicende umane, è riprodotto a ricamo sul manto imperiale di Enrico II conservato a Bamberga³. Il mantello della sua sposa, l'imperatrice Cunegonda, sempre nel Tesoro del Duomo di Bamberga, è decorato da immagini che illustrano il tema dell'eterno ritorno, la *parusia* del Figlio di Dio⁴. Questi due manufatti, insieme con il mantello di re Ruggero esposto a Vienna⁵, sono l'apice della produzione dei tessuti destinati alle cerimonie che si incentravano sulla figura del *vicarius Christi*, sulle incoronazioni, in particolare. Erano veri e propri manifesti iconografici e simbolici che dovevano

¹ L. MUSSET, *La tapisserie de Bayeux: oeuvre d'art et documenti historique*, Saint-Léger-Vauban 1989.

² A.G. FLORIANO CUMBREÑO, *El bordado*, Barcelona 1942; J. MARQUÈS, *Noves reflexions sobre el Tapís de la Creació*, Revista de Girona, n. 149, 1991; P. DE PALOL, *Cataluña Medieval, Tapiz de la Creación*, Barcelona 1992.

³ *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, catalogo della mostra (Monaco Bayerisches Nationalmuseum), München 1955, pp. 18 sgg.; P.E. SCHRAMM, F. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962; R. BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN, *Der Sternenmantel Kaiser Heinrichs II. Und seine Inschriften*, in W. KOCH, *Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik; Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der Inschriften des deutschen Mittelalters 2*, Wien 1990, pp. 105-125; R. BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN, *Die Kaisermantel im Bamberger Domschatz*, in “Bericht des Historischen Vereins Bamberg”, 133, 1997, pp. 94 sgg.; R. BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN, in *Kaiser Heinrich II (1002-10024)*, catalogo della mostra (Bamberga, 9 luglio-20 ottobre 2002), Stuttgart 2002, pp. 382-383, n. 203; S. GAI in R. SALVARANI, L. CASTELFRANCHI (cura), *Matilde di Canossa, il papato, l'impero. Storia, arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova 30 agosto 2008-11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo 2008, n. IV. 16, p. 321.

⁴ M. BACKES. R. DOLLING, *L'arte in Europa (VI-XI secolo)*, Milano 1970, pp. 150-151.

⁵ M.D'ONOFRIO (cura), *I Normanni, popolo d'Europa 1030-1200*, catalogo della Mostra, Venezia 1994, pp. 279-287;

'The mantle of King Roger II and related textiles in the Schatzkammer of Vienna: the royal workshop at the Court of Palermo', in: *Interdisciplinary Approach about Studies and Conservation of Medieval Textiles*, Palermo 1998: 15-20; *Il manto di Ruggero II e le vesti regie*, in M. ANDALORO (cura), *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, Wien-Palermo 2006, vol. II, pp. 171-181, 259-287; *Le vesti e le insegne per l'incoronazione dei re e degli imperatori del Sacro Romano Impero*, *ivi*, pp. 219-229.

mostrare alla corte e ai sudditi quale fosse l'ordine del mondo. Tale doveva essere anche il drappo di seta bianca ricamata utilizzato per la cerimonia di incoronazione dell'imperatore Corrado II, da lui poi donato al corpo di sant'Ambrogio e conservato a Milano in tre frammenti, due presso il Museo della Basilica di Sant'Ambrogio e uno presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Museo del Castello Sforzesco. Quest'ultimo riporta la figura dell'imperatore, seduto sul trono con le insegne del potere di derivazione romana: la corona e lo scettro. A destra uno scudiero regge la spada e gliela porge⁶.

Il cosiddetto piviale di san Moderanno⁷ e la casula di Bressanone⁸ attestano l'uso di "montare" nei paramenti episcopali, ed ecclesiastici in genere, strisce o pezzi di preziosi tessuti figurati molto più antichi, per lo più orientali: in questi casi si tratta di elementi di manifatture bizantine risalenti al VI-VII secolo.

Il piviale di Bonifacio VIII conservato ad Anagni e il paliotto destinato al duomo della medesima città esprimono la complessità raggiunta dall'arte tessile nella prima metà del XIV secolo, fondendo schemi geometrici provenienti da tradizioni figurative diverse e recependo elementi architettonici e pittorici, resi con tecniche di ricamo estremamente duttili e raffinate, in grado di rendere effetti molteplici.

Sono giunti fino a noi soltanto due dei paliotti figurati ad ago che ogni doge, appena eletto, era obbligato a donare alla basilica di San Marco: uno su cartone del Tintoretto, datato al 1571, l'altro su cartone di Alessandro Allori (a sua volta ricavato da un disegno tintoretiano), del 1595⁹. Si tratta di esemplari ormai moderni, che però appartengono a un uso secolare, che aveva proprio nei manufatti tessili l'oggetto di scambi di elevato valore simbolico.

La diffusione delle *telaepictae* è confermata, indirettamente, anche dalla relativa frequenza con cui esse compaiono nelle fonti iconografiche, in contesti legati alla vita quotidiana. Nella stessa *tapisserie* di Bayeux, nelle due scene che raffigurano la

⁶ H. GRANGER TAYLOR, *The two dalmatians of Saint Ambrose*, in "Bulletin de liaison du CIETA", 1983, pp. 57-58; M. MARTINIANI REBER, *Stoffe tardoantiche e medievali nel Tesoro di Sant'Ambrogio*, in *Millennio ambrosiano*, Milano 1987, I, pp. 178-201; *Milano e la Lombardia in età comunale, secoli XI-XIII*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 349-350; F. TASSO, in R. SALVARANI, L. CASTELFRANCHI (cura), *Matilde di Canossa, il papato, l'impero. Storia, arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova 30 agosto 2008-11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo 2008, n. IV.3, pp. 308-309 (con bibliografia).

⁷ A. SANTANGELO, *Inventario degli oggetti d'arte in Italia. III. Provincia di Parma*, Roma 1934, p. 137; F. GRISENTI, *Una finestra aperta sul passato. Berceto*, Fidenza 1964, p. 101; A. C. QUINTAVALLE, *La strada Romea*, Milano 1975, p. 141; G. P. BERNINI, *Testimonianze di fede attraverso l'arte nella Val Baganza e nel Bercetano*, Parma 1976, pp. 54-55; M. CUOGHI COSTANTINI, J. SILVESTRI in *Capolavori restaurati dell'arte tessile*, catalogo della mostra (Ferrara, Casa Romei, 26 settembre - 15 novembre 1991), Ferrara 1991, pp. 83-84, n. 9; D. DEVOTI, G. MEUCCI, *Il piviale di San Moderanno*, in M. CUOGHI COSTANTINI, I. SILVESTRI (cura), *Il filo della storia. Tessuti antichi in Emilia Romagna*, Bologna 2005, pp. 67-71;

M. FAVA in R. SALVARANI, L. CASTELFRANCHI (cura), *Matilde di Canossa, il papato, l'impero. Storia, arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova 30 agosto 2008-11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo 2008, n. X. 2, pp. 388-390 (con bibliografia).

⁸ M. FLURY-LEMBERG, *La chasule aux aigles de Bressanone, un témoignage important de paramentique du christianisme des premiers siècles*, Bulletin du CIETA, 82.2005(2006), p. 30-50; I. TOMEDI, *Die Konservierung der Albuinkasel aus Brixen*, in L. ANDERGASSEN (cura), *Am Anfang war das Auge: kunsthistorische Tagung anlässlich des 100jährigen Bestehens des Diözesanmuseums Hofburg Brixen*, Brixen 2004.

⁹ D. DAVANZO POLI, S. MORONATO, *Le stoffe dei veneziani*, Venezia 1994, p. 54.

malattia e la morte di re Edoardo e il trasporto della salma verso la cattedrale di Canterbury, sono descritte *cortinae pictae* e tessuti preziosi, che sottolineano i momenti più solenni della sequenza narrata.

L'Arca dell'Alleanza è miniata nella "Bibbia del Pantheon" avvolta in un tessuto figurato a vivaci colori diversi (si tratta solo di un esempio, che può essere esteso alle "Bibbie atlantiche" e alle altre grandi Bibbie create nell'XI secolo come oggetti simbolo legati al contesto della riforma imperiale della Chiesa)¹⁰.

Le cortine che delimitavano gli ambienti domestici sono riprodotte in alcuni affreschi della basilica di San Clemente a Roma, mentre i due velari dipinti sulle pareti della basilica di Aquileia attestano l'uso di solennizzare i momenti pubblici con grandi parati appesi alle murature o a strutture di legno che creavano gli spazi. Mettono in evidenza sia i sistemi di sospensione del tessuto, sia le pieghe e le bordature. Uno raffigura lo scontro fra due cavalieri armati, mentre l'altro, decorato con motivi geometrici e floreali, fa da sfondo a una scena in cui un personaggio seduto sembra in atto di ricevere un omaggio da un uomo di nome Marcus, alle spalle del quale si raggruppano altre persone vestite con manti di pelliccia¹¹. Meno spettacolari, ma altrettanto indicativi di un uso comune nell'Italia centro settentrionale sono il velario dipinto nella chiesa dell'abbazia di Summaga¹² a Portogruaro e il frammento di pittura su intonaco del X secolo conservato al Museo Archeologico Nazionale di Mantova¹³.

La diffusione di cortine appese nelle chiese orientali a separare il presbiterio dallo spazio destinato ai fedeli è rappresentata anche in un bassorilievo su lastra di marmo bianco oggi nel Museo Storico di Iraklion, mentre l'abitudine di decorare i paliotti con tessuti figurati è evidente nella miniatura del sacramentario di Warmondo, un codice dell'XI secolo conservato a Ivrea, che rappresenta la consacrazione del crisma¹⁴. Le lastre in metallo, pietre e avorio dovevano essere, infatti, preziose eccezioni, riservate alle cattedrali e alle chiese maggiori.

In generale, l'uso delle *telaepictae* doveva, quindi essere ampio e variegato. Lo attesta, in particolare, la frequenza delle citazioni nelle fonti scritte, anche se risulta problematico stabilire a quali tessuti e a quali tecniche di realizzazione siano riferiti i singoli termini lessicali. La scelta terminologica relativa ai supporti in tessuto su cui erano realizzate le raffigurazioni e relativa alle loro tipologie è abbastanza dettagliata, come si vedrà di seguito, analizzando le singole citazioni.

I due vocaboli più utilizzati fra l'età tardo antica e il XII secolo sono *tela* e *linum* (o *lineum*), che indicano genericamente tessuti di uso comune e di scarso pregio. *Pannum* corrisponde a una stoffa, di fibra non precisata, ma può essere

¹⁰ X. BARRAL Y ALTET, F. AVRIL, D. GABORIT CHOPIN, *Il tempo delle crociate*, Milano 1983, pp. *****

¹¹ Il personaggio seduto è identificato con Simeon, anche se tale nome è graffito a differenza di quello di Marcus che è dipinto. D. DALLA BARBARA BRUSIN, G. LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova 1968, tavole f.t., fig. 210.

¹² G. LUCA, *L'abbazia di Summaga tra l'Alto Medioevo e il Romanico Europeo*, Trieste 2000.

¹³ D. Castagna in R. SALVARANI, L. CASTELFRANCHI (cura), *Matilde di Canossa, il papato, l'impero. Storia, arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova 30 agosto 2008-11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo 2008, n.XIII.8 p. 424.

¹⁴ Ivrea, Biblioteca Capitolare, cod. LXXVI, f. 52 v, X. BARRAL Y ALTET, F. AVRIL, D. GABORIT CHOPIN, *Il tempo delle crociate*, pp. *****

variamente associato ad aggettivi “materici” quali *sericum* o *lineum*. *Velum* e *cortina* indicano per lo più un tessuto appeso. L'aggettivo (o sostantivo) *hollosericum* (tessuto realizzato solo con seta) passa gradualmente ad indicare i tessuti più preziosi, anche indipendentemente dalla composizione delle fibre. Infine, *tapetum* e *tente*, indicano, rispettivamente, tessuti di varia natura posti sul piano calpestabile o appesi.

Meno determinate appaiono le indicazioni relative alle tecniche utilizzate: l'aggettivo *pictus-depictus* indica indifferentemente scene, episodi ed avvenimenti narrati con le parole o rappresentati graficamente e cromaticamente. È usato in relazione con supporti tessili, riferito sia a tappeti e tessuti, sia ad arazzi e tappezzerie, sia a pitture realizzate con pigmenti stesi su una superficie. Lo stesso vale per gli aggettivi *figuratus* e *istoriatus*, usati non solo per i tessuti ma anche per gli oggetti di oreficeria. L'aggettivo *acu pictus* introduce invece la specifica dell'uso delle tecniche di ricamo, anche se – come vedremo – arazzi, tappeti e dipinti dovevano essere sostanzialmente equiparati nella percezione contemporanea di questi manufatti, che erano considerati e descritti prevalentemente in base alla loro funzione. Ancora nel XV secolo i versi dell'umanista Augurello parlano di una certa Perulla, capace di emulare con l'ago il pennello¹⁵. Girolamo Priuli nei suoi Diarii ricorda alcune monache “formosissime delichatissime et piene de ogni virtude”, autrici di ricami così raffinati che nemmeno i pittori “cum loro pennello” sapevano fare altrettanto¹⁶.

Nei testi, l'uso di tessuti figurati è ricondotto a modelli alti, replicati per lo più in situazioni, politiche laiche oppure ecclesiastiche rituali, di comunicazione e rappresentazione del potere e del sacro, strutturate *ex antiquorum exemplis*.

Nelle fonti scritte che rielaborano la tradizione romana, nei testi poetici e nei testi di ispirazione biblica, l'uso di cortine, *velamina* e tessuti figurati viene ricondotto alle abitudini della corte imperiale, ai palazzi dei sovrani, alle descrizioni del tempio di Gerusalemme.

Nei componimenti poetici esso è collegato sia con racconti biblici (con particolare riferimento al tempio di Gerusalemme), sia con il mondo romano. È indice di lusso, raffinatezza, estremo onore. Solo per citare qualche esempio, Pietro Riga, autore di brevi componimenti a soggetto biblico, vissuto in Francia tra il 1140 e il 1209, nel libro di Ester, nel poema *Aurora*, descrivendo il palazzo di re Assuero approntato per una grande festa, descrive l'uso di teli dipinti sospesi tra colonne d'argento, insieme con cordoni tinti con colori pregiati e tessuti di diverso genere¹⁷.

Gunterio, nel XII secolo, nel *Ligurinus*, esemplato sul modello dei testi celebrativi imperiali romani, include fra gli elementi dell'apparato simbolico del potere gli

¹⁵ G. PAVANELLO, *Un maestro del Quattrocento G.A. Augurello*, Venezia 1905, p. 142.

¹⁶ A. ZORZI, *La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano*, Milano 1990, p. 270.

¹⁷ PETRUS DE RIGA, AEGIDIUS PARISIENSIS, *Aurora*, IX Liber Esther, PL, 212, Col.0379B.

ornamenti del cavallo, compresa una sorta di gualdrappa di tessuti dipinti e ornati con figure, che copriva quasi completamente l'animale¹⁸.

Come l'uso di tessuti figurati era ricondotto a un contesto antico e alla sfera degli attributi della regalità e del potere, così, con una sorta di parallelismo che doveva essere percepito in modo immediato dai destinatari dei testi scritti, si riporta che erano dipinte su tela le immagini più alte fra quelle sacre, o quelle cariche di forti contenuti simbolici, facendo riferimento non solo alla loro antichità, ma anche al loro legame con la Terrasanta e con le origini del Cristianesimo.

Emergono due antecedenti principali: il *signum* cristologico portato in battaglia dall'imperatore Costantino e le immagini acheropite – non fatte da mano d'uomo – del volto di Cristo o della Vergine, ritenute provenienti dalla terra di Israele.

Il Panegirico di Nazario riporta che Costantino, dopo avere ricevuto la visione in cui gli veniva ordinato di fare preparare un vessillo che portasse impresso il nome di Cristo, convocò orafi e artisti e, sedendo in mezzo a loro, descrisse la forma e le caratteristiche del segno e ordinò loro che lo riproducessero in oro e pietre preziose, “iussit ut auro ac lapillis similitudinem eius exprimerent”¹⁹.

È Eusebio a dettagliare la descrizione dell'insegna: era formata da un'asta verticale, intersecata da un supporto trasversale, che formava una croce “Hasta longior, auro contexta, transversam habet antennam instar crucis”. Alla sommità era riprodotto, sempre in metallo, decorato con pietre preziose, il simbolo di Cristo: “Supra, in ipsa hastae summitate corona erat affixa, gemmis et auro contexta: in hac salutaris appellationis signum, duae videlicet litterae nomen Christi primis apicibus designabant, littera P in medio sui decussata [...] quas quidem litteras imperator in galea gestare post haec etiam consuevit [ob affixum hastae pannum quadratum]”. Alla struttura metallica era – appunto - appeso un telo. Il tessuto era tinto di porpora, ricamato e tessuto con pietre preziose: “Porro ex antenna, quae oblique per hastam trajecta est, velum quoddam dependebat, textum videlicet purpureum, pretiosis lapidibus inter se junctis et luminis sui fulgore oculos perstringentibus coopertum, multoque intertexto auro inexplicabilem quamdam pulchritudinis speciem intuentibus praebens. Atque hoc velum antennae affixum latitudinem longitudini aequalem habuit”. Si aggiungevano, infine, posti sotto il segno della croce, vari altri teli dipinti, fra i quali i veli su cui erano raffigurati lo stesso imperatore e i suoi figli: “Ipsa vero recta hasta, ab infima sui parte in magnam longitudinem producta, in superiori parte sub ipso Crucis signo, ad ipsam veli variis coloribus depicti summitatem, auream Deo cari imperatoris et liberorum eius imaginem, pectore tenus assurgentem, gestabat”.

¹⁸ GUNTHERIUS LIGURINUS sive de rebus gestis imper. Caes. Friderici, Aug. *Cognomento Aenobarbi* libri decem, PL, 212, col. 0379B.

¹⁹ *De S. Constantino Magno imperatore romano. Commentarius historicus*, III, *De conversione Constantini Magni ad fidem Christi*, in *Acta Sanctorum*, Maii V, coll. 18F-19B.

A partire da questi testi, si evidenzia un uso tradizionale simbolico di stendardi riferiti all'antecedente costantiniano, che passa anche per la creazione del carroccio usato in battaglia dalle città italiane settentrionali negli scontri le une con le altre e con gli imperatori, e per la sistematizzazione dei significati che vi si attribuivano²⁰. Al termine di questo processo, quando ormai l'elaborazione era sconfinata nel mito, Ricordano Malispini, nella sua *Istoria*, scriveva: “Era un carro su quattro ruote tutto dipinto di vermiglio, ... aveasi su commesse due grandi antenne vermiglie in su le quali stava e ventilava il grande stendardo dell'arme del comune che era dimezzato bianco e vermiglio”²¹.

Sul carro dell'arcivescovo milanese Ariberto d'Intimiano c'era la “veneranda crux, depicta Salvatoris immagine, ... extensis late brachiis superspectabat circumfusa agmina, ... qualiscumque foret belli eventus, hoc signo confortarentur inspecto”²². Più tardi vi sarà collocata l'immagine di sant'Ambrogio²³. Rolandinus, nella sua *Cronica Marchiae Trevixane*, quando racconta l'episodio della dedizione di Padova a Federico II, nel 1238, descrive il carroccio identificandolo come simbolo della città e utilizza in modo intercambiabile le parole *vexillum* e *cendadam*, lo zendado, il tessuto più sottile, normalmente di seta, destinato ad essere ricamato con le insegne e i simboli²⁴.

L'uso di stendardi che dovevano ricordare simbolicamente il *signum* costantiniano è proseguita almeno fino alla guerra contro i turchi combattuta alla metà del Quattrocento in Ungheria e Austria. Lo attesta, con evidenti assonanze letterarie, il racconto di Tagliacozzo, che narra come la vittoria a Nanderalba fu ottenuta quando Giovanni da Capestrano innalzò uno stendardo dipinto con il monogramma di Gesù Cristo e con l'effigie di san Bernardino. E conclude con l'esclamazione: “O Sanctissimum Bernardinum, cuius imago in eodem vexillo depicta, nomen Jesu sua manu Turcis ostendebat, terrebatque!”²⁵

Un eccezionale esempio di questo tipo di oggetti giunto fino a noi è la cosiddetta “bandiera da guerra”, un drappo quadrato di seta ricamata risalente alla seconda metà del X secolo, conservata nel Duomo di Colonia. Reca al centro l'immagine del Figlio di Dio in atteggiamento vittorioso, col pastorale a forma di

²⁰ Sull'argomento in generale, si vedano H. ZUG TUCCI, *Il Carroccio nella vita comunale italiana*, in “Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken”, 65, (1985), pp. 1-104; E. VOLTMER, *Il Carroccio*, Torino 1994.

²¹ C. GIANNINI (cura), RICORDANO MALISPINI, *Istoria*, Bologna 1867, cap. CLXIII.

²² ARNULFUS, *Gesta archiepiscoporum Mediolanensium*, MGH, *Scriptores*, VIII, II, p. 16. La descrizione del carroccio è ulteriormente precisata, due secoli dopo, da Galvano Fiamma, che ne attribuisce l'“invenzione” allo stesso Ariberto e l'introduzione durante l'assedio di Milano nel 1039, A. CERUTI, GUALVANEI FLAMMAE, *Manipulus florum*, cap. CXLIII, “Miscellanea di storia italiana”, 7 (1869), pp. 506-773, 605-606.

²³ F. GUTERBOCK (ed.), BURCHARDUS, *Epistola ad Nicolaum Sigebergensium abbatem de victoria Friderici imp. Aug. Et excidio mediolanensi*, in “Bullettino dell'Istituto Storico italiano per il Medioevo”, 61 (1949), p. 62 ss.

²⁴ “Occurrunt ei obviam Eccelinus et Paduani bene per V miliaria foras a civitate, cum multa leticia exultantes milites et pedites cum cymbalis et citharis et instrumentorum diversis generibus, cum carroccio copiosis diviciis et hornatibus decorato... Tunc accessit unus de popolaribus Padue ad cendatum carrocci et capiens ipsum cendadam seu vexillum ambabus manibus reverenter dedit in manibus dompni imperatoris et ait: “Hoc tibi, domne potentissime tuum commune Padue representat, ut per coronam tui capitis Padua in iustitia conservetur”. Quod ipse visus est audire et recipere vultu ylari et iocunde”, ROLANDINUS PATAVINUS, *Cronica marchiae Trevixane*, RIS, IX, II, p. 63.

²⁵ De S. Joanne de Capistrano, *confessore Ordinis FF. Minorum, Villacki in Pannonia, commentarius praevious*, in *Acta Sanctorum*, Oct. X, coll. 380C-380E.

croce, fiancheggiato dal sole e dalla luna, simboli dell'ordine cosmico. Ai quattro angoli si vedono, in alto, gli arcangeli Michele e Gabriele, in basso, due santi²⁶.

Sul piano delle raffigurazioni sacre su tela, si pongono come antecedenti alti il *mandylion* di Edessa e la cosiddetta icona di Kamuliana²⁷, insieme con l'acheropita della Scala santa presso il Patriarcato del Laterano e con alcune immagini miracolose della Madonna ascritte all'evangelista Luca.

Il *mandylion* (e il *keramion*), entrambi andati perduti con il sacco di Costantinopoli del 1204, hanno dato origine a una serie indeterminata di repliche e sono stati raffigurati evidentemente come “fazzoletti” anche in un manoscritto dell'inizio dell'XI secolo della “Scala celeste” di Giovanni Climaco²⁸, attestando così una percezione consolidata della tradizione a cui risalivano queste immagini. La leggenda, riportata da Evagrio della sua “Storia ecclesiastica”, stesa verso il 600²⁹, riferisce che il re di Edessa Abgar V principe dell'Osroeme, era lebbroso. Egli mandò allora il suo archivista Hannan a cercare Gesù perché lo guarisse. Poiché Gesù non poteva andare da lui, Hannan cercò di fare il suo ritratto, ma anche questo non fu possibile “a causa della gloria indicibile del suo volto che cambiava nella grazia”. Allora Cristo prese lui stesso un panno che si appoggiò sul volto: i suoi tratti si fissarono sul panno che venne chiamato *mandylion*, fazzoletto. Alla vista del “Volto” impresso sulla tela, il re guarì e si convertì. Successivamente, la sacra immagine fu prima murata e nascosta, poi trafugata dagli arabi. Il 16 agosto 944 si celebrò la festa della traslazione del Santo Volto a Costantinopoli. L'imperatore Costantino Porfirogenito, dopo le vittorie di Giovanni Kurkuas in Oriente, nella primavera del 943 acquistò il Volto al prezzo di duecento prigionieri saraceni e di dodicimila denari d'argento. Questa vittoria, insieme con alcune guarigioni miracolose, fece conoscere il *mandylion* in tutt'Europa e diede inizio alla diffusione di icone esemplate sul prototipo di Edessa (tra le quali l'icona di Laon, quella di Genova e, in seguito, il velo della Veronica).

Era raffigurata su tela anche l'icona di Kamuliana, di cui racconta Gregorio di Nissa nelle sue Omelie³⁰. Riferisce che una donna pagana, Ipazia, desiderava vedere Gesù per credere in lui. Ed ecco che un giorno, nella vasca del suo giardino, vide una tela dipinta nella quale riconobbe il Cristo. Anche questo Santo Volto tratto dall'acqua fu molto venerato in Asia Minore.

Per molti aspetti analoga è la vicenda devozionale dell'immagine del Salvatore destinata alla Scala santa presso il palazzo del Laterano, citata per la prima volta nel

²⁶ M. BACKES. R. DOLLING, *L'arte in Europa (VI-XI secolo)*, p. 198.

²⁷ Per il quadro delle diverse tradizioni riferite al *mandylion* e all'icona di Camuliana, si veda C. DUFOUR BOZZO, A.R. MASETTI, G. WOLF (cura), *Mandylion: intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra tenuta a Genova nel 2004, Ginevra Milano 2004.

²⁸ C. RIGGI (cura), GIOVANNI CLIMACO, *La scala del paradiso*, Roma 1996; si veda anche S. CHIALÀ, L. CREMASCHI (cura), *Giovanni Climaco e il Sinai*, atti del IX convegno ecumenico internazionale di spiritualità ortodossa, sezione bizantina, Bose, 16-18 settembre 2001, Magnano 2002.

²⁹ EVAGRIO, *Historia ecclesiastica*, PG, 86, 2, 2748; D. ROUSSEAU, *L'icona. Splendore del tuo volto*, Torino 1990, pp. 33-35.

³⁰ L. BREHIER, *La civilisation byzantine*, Paris 1970, p. 234.

Liber pontificalis alla metà dell'VIII secolo. Era dipinta su seta in origine e lo fu anche quando Alessandro III la fece “restaurare”, sovrappponendo a quella più antica un'immagine nuova. Innocenzo III, quando fece coprire il resto dell'immagine con una lamina d'argento, aggiunse nuovi veli di seta a circondare il Volto³¹.

Su tela erano dipinte anche alcune immagini della Madonna riferite all'evangelista Luca, venerate in Occidente con continuità attraverso i secoli. Le cronache del monastero di Monte Vergine, fra i fatti memorabili del cenobio, raccontano che nel 1185, al tempo dell'abate Daniele, vi fu portata da Gerusalemme una grande immagine della Vergine, ritenuta dipinta da san Luca, insieme con le reliquie dei santi Sidrac e Misac, con una solenne processione di fedeli e di cavalieri, messa in atto con “ingenti onore”. Il testo precisa che la raffigurazione considerata miracolosa era dipinta “in lino”³².

La tradizione della produzione di immagini sacre dipinte su tela, nelle fonti scritte appare più complessa rispetto a quella degli stendardi per uso militare e civile. Tele, cortine e panni dipinti risultano essere usati costantemente nelle liturgie durante la tarda Antichità e l'Alto Medioevo, tanto che si elaborò, gradualmente un vero e proprio codice di significati legati all'uso dei manufatti e delle loro componenti, caratterizzato da una precisa gerarchia. Per esempio, la seta, più preziosa del lino, era considerata più adatta negli uffici divini “*pannum sericum pretiosorem esse lineo, et idcirco magis divinis usibus aptum*”³³.

Un *vexillum depictum* con l'immagine della santa Croce aveva una funzione specifica nella liturgia battesimale e in particolare nel rito della benedizione del sale e dell'acqua, che si concludeva proprio davanti all'immagine.

“*Ante sanctae crucis in eo depictum vexillum, ubi haec oratio finitur*”, specifica l'*Ordo romanus*³⁴.

Sempre a proposito di riti battesimali, Gregorio di Tours e Incmaro, raccontando l'episodio del battesimo di re Clodoveo, riportano che per sottolineare l'eccezionale solennità dell'evento, furono allestiti spettacolari apparati visivi per impressionare e commuovere la folla di sudditi che partecipò all'evento. Fu lo stesso vescovo san Remigio, che celebrò il rito, ad ordinarne la preparazione, pieno di gioia perchè il sovrano aveva scelto di completare il suo percorso di conversione al cristianesimo, ricevendo il sacramento. Nella scenografia complessiva, un ruolo di primo piano fu svolto dai tessuti dipinti. Essi delimitarono e arricchirono di colori lo spazio aperto all'esterno della chiesa, mentre il battistero fu adornato di cortine bianche, a sottolineare il passaggio dal mondo del peccato a quello della luce e della purezza. In tutto lo spazio furono sparsi i profumi dei balsami e quelli dei ceri, per creare un'atmosfera di paradiso che doveva essere percepita dapprima attraverso tutti i sensi e poi con l'intelletto: “*Velis depictis adombrantur plateae ecclesiae,*

³¹ STANISLAO DELL'ADDOLORATA, *La cappella papale del Sancta Sanctorum ed i suoi sacri tesori: l'immagine acheropita della Scala Santa*, Grottaferrata 1919.

³² *De S. Guilielmo abbate fundatore eremitarum montis virginis sub regula s.p. Benedicti*, in *Acta Sanctorum*, Jun. V, I, col. 0137A.

³³ ISIDORI ISPALENSI, *Epistolae, Epistola VII. Isidori Redempto archidiacono*, 7, PL, col. 0907B.

³⁴ *Benedictio salis et aquae*, PL 138, col. 1042A.

cortinis albensibus adornantur, baptisterium componitur, balsama diffunduntur, micat flagrantis odores cerei, totumque templum baptisterii divino respergitur ab odore; talemque ibi gratiam adstantibus Deus tribuit, ut aestimarent, se paradisi odoribus³⁵.

L'uso di tessuti e paramenti istoriati era altrettanto importante nelle liturgie della Settimana Santa. Nelle chiese orientali, in particolare, il rito del seppellimento di Cristo implicava il coinvolgimento emotivo dei fedeli anche grazie a un uso sapiente di drappi e teli dipinti. Il suo sviluppo trae origine dalla semplice recita del testo evangelico, in uso fin dalle origini della chiesa di Gerusalemme e ricordata nel resoconto di pellegrinaggio di Egeria, che visitò la Terrasanta nel V secolo³⁶. Anche nel "Lezionario Armeno", un testo liturgico del IX secolo che raccoglie usi dei secoli precedenti, era descritta una cerimonia che si compiva con la croce, che non era un'adorazione del Legno, ma piuttosto una lavanda, un'aspersione (*cruce[m] lavare*), che prevedeva che successivamente i fedeli le passassero davanti e poi la baciassero³⁷.

Un rito simile è presente anche nelle tradizioni siriana e copta. Nella prima, il celebrante immerge una croce di piccole dimensioni in acqua di rose, poi la unge con aromi, la avvolge in un telo bianco e la pone sotto l'altare della chiesa, in una specie di sepolcro³⁸. Il rito copto prevede che i sacerdoti arrotolino la croce in una stoffa preziosa, la ripongano su un piano e le mettano davanti alcune piante profumate e rose, a simboleggiare l'unzione del corpo di Gesù con gli oli³⁹.

Fuori da Gerusalemme, nella liturgia bizantina, un vero e proprio seppellimento di Cristo, simile a quello in uso anche ai nostri giorni, si riscontra a partire dal XIII secolo. Si teneva alla fine del vespro del Venerdì. Il primo celebrante prendeva il libro dei Vangeli nella destra, mentre gli altri celebranti sollevavano l'*epitaphion*, un drappo posto sull'altare, e lo alzavano sulla sua testa, a mo' di baldacchino. La processione faceva il giro dell'altare, usciva dall'area del presbiterio e si fermava per poco tempo davanti all'iconostasi, di fronte ai fedeli. La processione si recava allora nel luogo che doveva rappresentare il sepolcro di Cristo, dove l'*epitaphion* veniva steso per la venerazione dei fedeli. Sopra vi veniva posto il Vangelo. Il primo celebrante lo incensava per tre volte girandovi intorno (simulando la processione che a Gerusalemme si compie intorno alla rotonda dell'Anastasis). Poi lo aspergeva con acqua di rose e lo copriva di fiori⁴⁰. Durante tutto il tempo, il coro cantava e i fedeli veneravano l'*epitaphion*.

³⁵ De S. Remigio episcopo remensi francorum apostolo, remis in campania gallica commentarius praevious, in *Acta sanctorum*, Oct. I, coll. 85F, 80E.

³⁶ *Itinerarium Egeriae*, edizione J. WILKINSON, *Egeria's Travels to the Holy Land*, London 1971, Jerusalem-Warminster 1981.

³⁷ S. JANERAS, *Le vendredi Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*, Roma 1988, p. 390.

³⁸ G. KHOURI-SARKIS, *La Semaine Sainte dans l'église syrienne*, La Maison Dieu 41 (Paris 1955), pp. 96-117;

E.R. HAMBYE, *La Semaine Sainte dans l'église syro malancare*, in *L'Orient Syrien* 3 (Paris 1958), pp. 209-244.

³⁹ E. VILLECOURT, *Les observances liturgiques et la discipline du jeûne dans l'église copte*, in "Muséon", 38 (Louvain 1925), pp. 261-320, in particolare, pp. 287-290; E. LANNE, *Textes et rites de la liturgie pascale dans l'ancienne église copte*, in *OS* 6 (1961), pp. 279-300, in particolare pp. 295-297.

⁴⁰ E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*, II, 2 Chevetogne 1948, p. 215.

L'uso greco melkita era un poco più complesso. La processione si svolgeva all'interno della chiesa. Due o quattro preti, a testa nuda, vestiti con la stola e con il *phelonion*, prendevano l'*epitaphion* sulla spalla, ciascuno da un lato. Il superiore teneva l'Evangelario in mano. Facevano tre volte il giro dell'altare, preceduti da chierici che reggevano torce, candele e la croce. I diaconi incensavano l'*epitaphion*. Quando la processione arrivava davanti alla porta settentrionale della chiesa, dove il coro in precedenza si era disposto su due linee, i sacerdoti si fermano pochi attimi, poi proseguono percorrendo tutta la navata e arrivavano nel luogo dove era stata piantata la croce. La processione si fermava, ma i preti camminavano ancora fino a un luogo dove, in precedenza, era stato predisposto un altare (o una tavola). Staccavano il Cristo dalla croce e lo deponevano sull'*epitaphion*, circondato da gigli e da fiori profumati, coperto da un velo trasparente. Poi il superiore appoggiava il Vangelo sul corpo dell'immagine di Gesù e lo aspergeva con incenso e acqua di rose. I fedeli baciavano l'*epitaphion* e il Cristo. Il primo celebrante dava loro alcuni dei fiori o dei petali⁴¹.

Tracce di questo rito non sarebbero anteriori alla seconda metà del Duecento⁴². In particolare, se ne accenna nel testo di una rappresentazione teatrale composta a Cipro, alla corte dei Lusignano tra il 1260 e il 1270⁴³. Si tratta di indicazioni rivolte al maestro di scena e di numerose annotazioni su quello che dovevano dire e fare gli attori, i quali sostituivano con le loro parole il testo evangelico, ma riproducevano gli stessi gesti e spostamenti ritualizzati propri della cerimonia del seppellimento.

Alcune lettere del patriarca di Costantinopoli Atanasio della fine del XIII secolo e dell'inizio del successivo, descrivono un rito simile, basato sull'uso di icone. La sera del Venerdì santo, dentro la chiesa, si teneva una processione a piedi nudi, al termine della quale, l'icona raffigurante la deposizione dalla croce veniva sostituita con quella del seppellimento⁴⁴.

Si evidenzia, in questo caso, il rapporto diretto fra gesto, rito, spazio e rappresentazione pittorica. Lo stesso si verificava per l'*epitaphion*, che, in origine era un semplice telo di tessuto (αηρ), ma a partire dal XVI secolo veniva dipinto, ricamato o tessuto a colori, con l'immagine del Cristo deposto o con scene via via più complesse del seppellimento, con la Madonna, le Marie, Giuseppe d'Arimatea, Giovanni apostolo, Nicodemo. Questa *tela picta* divenne in alcuni casi un vero e proprio baldacchino. La sua strutturazione, sempre più elaborata, è avvenuta sì nel contesto delle celebrazioni del Venerdì santo, ma anche in quello del "grande ingresso" della liturgia eucaristica. Il velo con il quale si coprivano i doni per l'offertorio finì per essere sollevato sopra la testa dei diaconi e decorato con il Cristo posto nel sepolcro. È il tema iconografico della "divina liturgia" o "liturgia

⁴¹ A. COUTURIER, *Cours de liturgie Melkite*, Jerusalem-Paris 1915, pp. 275-276.

⁴² S. JANERAS, *Le vendredi Saint dans la tradition liturgique byzantine*, pp. 397-402.

⁴³ A. VOGT, *Etudes sur le théâtre byzantin. I. Un mystère de la Passion*, Bysantion, 6 (1931), pp. 37-74; A.C. MAHR, *The Cyprus Passion Cycle*, Notre Dame-Indiana, 1947.

⁴⁴ D.I. PALLAS, *Die passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, Monumenta Byzantina Monacensia 2, Munich 1965, pp. 299-307.

celeste"⁴⁵, affrescato spesso nelle chiese del mondo greco, in particolare all'interno della cupola⁴⁶.

Echi di questi usi erano presenti nelle liturgie della tradizione italo greca⁴⁷ e nel rito armeno⁴⁸. Tuttavia, è nella liturgia etiopica che si fa, tutt'oggi, un uso più marcato dei drappi e dei tessuti, poichè gli aspetti visivi e spaziali delle celebrazioni sono il perno intorno al quale avviene la comunicazione rituale. Ciò vale, nello specifico, per le celebrazioni del Venerdì santo. Tutta la chiesa viene rivestita di tessuti preziosi. All'esterno viene montato un catafalco, anch'esso coperto di tessuti, su cui poggiano tre croci. All'ora undecima, dall'interno della chiesa inizia una processione, durante la quale vengono intonati quattrocento *kyrie*, cento per ognuno dei punti cardinali. Subito dopo, i sacerdoti che la guidano depongono l'icona con il crocefisso sul catafalco, avvolta in una tela bianca. All'ora dodicesima viene simulato il seppellimento, spostando l'icona ai piedi del catafalco. Inizia così la cerimonia dello spegnimento della luce, che simboleggia il buio in cui è rimasto il corpo di Cristo nei tre giorni precedenti la resurrezione. Le ultime candele vengono spente a colpi di bastone, mentre i fedeli cantano e danzano, accompagnati da sistri e altri strumenti musicali, a indicare l'ingresso nel *laetissimum spatium* aperto dalla vittoria di Gesù sulla morte. La cerimonia si chiude al tramonto, con canti e glorificazioni⁴⁹.

Nell'Europa medievale, tessuti ricamati e figurati erano utilizzati sia per i paramenti dei celebranti che per gli arredi delle chiese, tanto che si creava una sostanziale continuità visiva, liturgica e di uso simbolico. È dimostrativo a questo proposito il fatto che il termine *pallium* indica, nelle *instructiones* e nelle rielaborazioni teoriche, sia l'abito, sia i tessuti che ricoprivano gli altari o che venivano appesi in alcuni momenti delle celebrazioni sulle pareti o tra colonne e pilastri.

Guido di Farfa, nella *Disciplina* tracciata per la vita interna al monastero, stabiliva che nel tempo di Pasqua l'altare della chiesa abbaziale fosse coperto con due pallii e con l'*album*, una tovaglia bianca⁵⁰.

Per la nascita della Madre di Dio, prima dei vesperi, dovevano essere ornati gli altari e dovevano essere stesi tappeti, sia nel presbiterio, sia nel coro: "pallio, et circumco aptent bancalia: ante arcum extendant pallium, testes [textus]

⁴⁵ R. TAFT, *The Great Entrance. A History of the transfer of Gifts and other preanaphoral Rites of the Liturgy of Saint John Chrysostom* (OCA 200), Roma 1975, pp. 212-213.

⁴⁶ G. MILLET, *Monuments del'Athos, I: Les peintures*, Paris 1927.

⁴⁷ S. JANERAS, *Le vendredi Saint dans la tradition liturgique byzantine*, pp. 292-296.

⁴⁸ A. RENOUX, *La Croix dans le rite arménien. Histoire et symbolisme*, in "Melto", 5 (1969), pp. 123-175, in particolare pp. 127-128.

⁴⁹ K. ABTEMICHAEL, *La celebrazione della Settimana Santa nella chiesa etiopica*, in A.G. KOLLAMPARAMPIL, *Hebdomadae Sanctae celebratio. Conspectus historicus comparativus*, Roma 1997, pp. 93-134.

⁵⁰ "Intrantes ecclesiam, paraphonista incipiat antiphonam, *Christus resurgens*, vel responsorium, *Surrexit Christus*. Pulsantibus omnibus signis, dicta oratione agant tertiam. Secretarii cooperiant altare ex duobus palleis, et album, et tunc donent cappas, quae in choro debent esse ad armarium. Et tunc incipiat ipse secretarius distribuere per singulos alios [f. albas] etiam ad conversos, ad infantes tunicas. Pulsantibus signis omnibus, officium duodecim teneant. Responsoria quatuor, alleluia sex, candelae ante altare duodecim, posterius decem: ad sequentiam, pulsantur duo signa: expleta missa, caetera [signa]", GUIDO FARFENSIS, *Disciplina*, caput V, *Mores paschales sic observetis ovantes*, PL 150, col. 1205D.

Evangeliorum in altare omnes ponant: quinque cerei accendantur ante ipsum, in instrumento tres, in alia altaria unus tantummodo, et sint sericis decorata: tam ista, quam illa quae inscripta sunt. Super formulas sternant tapetia"⁵¹.

Per la festa dell'esaltazione della Croce, "postquam adorata fuerit crux levataque ante aram, paraphonista statimque cum clero intonat hanc antiphonam, *Super omnia ligna cedrorum*, et ponant crucem in apto loco: tum dentur ad unumquemque fratrum cappae, ad infantes tunicae. In altare majus pallium coaptent et albam; septem candelae cum eis, quas deserunt conversi, qui adsunt ad missam. Dein pulsent signa et incipiant officium, *In nomine Domini omne genu flectatur*, et sex fratres teneant chorum"⁵².

Guglielmo di Hirsau, nel primo libro delle *Constitutiones*, stabiliva quali dovessero essere i segni e gli elementi dell'abbigliamento del sacerdote celebrante, precisando che il *pallium* che veniva appeso alle pareti in modo da toccare la schiena dei monaci seduti, si chiamava dorsale e svolgeva contemporaneamente una funzione di abbigliamento e di arredo-apparato della chiesa⁵³. Nel secondo libro stabiliva che in tutte le festività doveva essere tolto il *velamen* che copriva l'altare e sostituito con il *pallium*, fin dopo il *completorium*⁵⁴. Lo stesso doveva avvenire durante i funerali dell'abate e durante le messe celebrate in suo suffragio.

Per questo, per il loro valore simbolico e per la loro centralità nella liturgia, oltre che per il valore economico e artistico connesso con la complessità della lavorazione e con la preziosità dei materiali utilizzati, i *pallia* sono citati in posizione di rilievo nei testamenti degli abati e dei vescovi e negli inventari dei beni delle chiese.

Nella prima parte del testamento dell'abate Leodebodo, morto nel 623, sono enumerati cappe "cum omni apparatu" e "duo vela acu picta", all'interno dell'elenco degli oggetti indispensabili per lo svolgimento delle celebrazioni nella chiesa del monastero di Sant'Aniano.

Nel lascito di sant'Ansegiso abate, morto nell'833, in favore dei monasteri di Luxeuil e di Fontenelle figurano due *stauracia*, *pallia* tinti con lo storace, "quae gutta similis est mali cydonii", uno *stragulum hispanicum* e quattro tappeti figurati⁵⁵.

I *pallia*, così come altri paramenti e tessuti utilizzati nelle liturgie, spesso riportavano immagini, tessute, ricamate o dipinte.

⁵¹ *Ivi*, Caput XXIX, *Theotocos ortum celebrent sic verba clientum*, col. 1232A.

⁵² *Ivi*, caput XXXI, *In exaltatione sanctae crucis*, col. 1234A.

⁵³ WILHELMUS HIRSAUGIENSIS, *Constitutiones*, Liber primus, caput XIX, PL 150, col. 950D.

⁵⁴ "Altaris tabulam tali die non discooperit, antequam pulset scillam, de qua signum datur fratribus ad calciandum; in aestate vero vel quoties bis comeditur, ante primam. Sed e contra ad missam, litania praecedente in loco, sin autem ad familiares psalmos, qualiscunque sit dies, ea contegit; sed in Dominicis diebus duobus albatis, ut vicem suam in hoc impleant, innuit. Post missam vero discooperitur, et sic usque post vespervas dimittitur. In vigiliis autem principalium festorum ad missam non detegitur, verum in omnibus festis, quae in cappis aguntur, ablato ejusdem altaris velamine, pro eo pallium ad missam ponitur per sacristam, sic dimittendum usque post completorium", *ivi*, Liber secundus, caput XXIX, *De hebdomadario ecclesiae*, col. 1082C.

⁵⁵ *De s. Ansegiso abbate in monasterio Fontanellae apud Rotomagos*, in *Acta Sanctorum*, Jul. V, col. 95B.

Nel *De gestis Desiderii abbatis Montis Casini*, fra gli oggetti più preziosi del monastero è annoverato un “pallium magnum cum elephantis”⁵⁶.

Nella dotazione fornita dal vescovo Tobia nell'XI secolo alla cattedrale di Praga è citata una palla figurata a ricamo con un leone e l'aquila⁵⁷.

Nell'inventario serico dell'aprile 1319 della basilica di Sant'Antonio a Padova si trovano le seguenti descrizioni: “pallium rubeum [...] laboratum de auro ad leones et coronas et vialbas et in capitibus ipsius sunt binde de uno pano serico cum avibus capientibus unam rotam [...], pallium de serico, laborato de auro cum duabus aquilis [...], pallium [...] de serico rubeo cum foleis et avibus viridibus cum canibus de auro”⁵⁸. E ancora: “[...] unum pallium solempnissimum laboratum cum perlis per totum cum tresdecim lapidibus bene grossis et preciosis in quo pallio est figura Sancti Antonii Confess. Cum diademate et libro de perlis grossis cum una figura unius militis ipsum sanctum adorantem [...]”⁵⁹.

Talvolta sovrani, santi e vescovi venivano raffigurati su tessuti esposti solo in occasioni solenni e carichi di forte significato simbolico. Attestano questo uso, solo per citare due esempi, entrambi conservati al Museo Nazionale di Ravenna: il cosiddetto “drappo di San Giuliano”, elaborato nel IX secolo, e il cosiddetto “velo di Classe”, una casula risalente alla metà dell'VIII secolo, destinata in origine alla chiesa veronese dei santi Fermo e Rustico e poi passata a Sant'Apollinare in Classe⁶⁰. All'interno di oculi, erano riprodotte, ricamate, le effigie di santi e vescovi, tra i quali il veronese Lucilio, sesto nella serie episcopale tradizionale della cattedra di Zeno. In entrambi i casi, si tratta di raffigurazioni preziose inserite su elementi del vestiario sacerdotale.

L'uso di paramenti e arredi liturgici, anche figurati e dipinti appare continuativo, persino nei periodi in cui la questione iconoclasta è stata posta con maggiore forza. In quelle fasi, l'attenzione è stata rivolta, piuttosto, alle raffigurazioni di personaggi e di scene narrate e alla loro potenziale dimensione di oggetti di devozione.

⁵⁶ *De gestis Desiderii abbatis Montis Casini*, PL vol. 149, col. 43.

⁵⁷ “Nec praetermittendum puto, cum sit memoria commendabili dignum, quod domnus Thobias, Dei gratia Pragensis episcopus, licet ex officio sui regiminis teneatur omnes ecclesias suae dioecesis fovere, tamen ecclesiam Pragensem, cujus sponsus et dominus est, speciali dilectione confovendo, providit ei in ornatibus pretiosis et libris ecclesiasticis ad honorem et laudem divini cultus, nec non et beatorum martyrum Viti, Wenceslai atque Adalberti. Quarum rerum collatio talis est: Casula, dalmatica et subtile de axamito albo cum limbis magnis, item contulit alium apparatus nigrum cum auro textum, item pallam altaris de albo balkino, farratum de ruffo cendato, item aliam pallam, in qua est leo et aquila de plumario opere [Acu erat pictum opus], item tria mensalia altaris cum latis praetextis, item strifeum axamitum, qui ponitur in parasceve sub reliquias, et quartum mensale longum, quod etiam ponitur sub reliquias. Contulit etiam missale magnum cum omnibus epistolis et evangeliis, tam ferialibus quam festivis, cum cantu per musicam scriptis, cum gradualis et sequentiis, item nocturnale magnum cum rubricis et cantu in ipso per musicam annotato per totum antifonarium. Contulit etiam breviarium de magna litera juxta cursum Pragensem, ecclesiae modo et consuetudine antiqua conservata. Talis quippe provisor dicitur utroque pede calciatus esse, qui non tantum, sibi, sed ecclesiae suae judicatur competenter providisse. Praecavit quippe de suspitione auctoritatis illius, quae dicit: «Quicumque percepto principatus officio perfrui seculariter coeperit, libenter obliviscitur quicquid religiose cogitavit.», *Canonicorum pragensium continuationes Cosmae, Annalium pragensium*, pars III, PL 166, col. 0385B.

⁵⁸ D. DAVANZO POLI, S. MORONATO, *Le stoffe dei veneziani*, p. 27.

⁵⁹ *Ivi*, p. 29.

⁶⁰ C. CIPOLLA, *Il velo di Classe*, Verona 1972.

Il culto per le immagini e la questione iconoclasta – come è noto - sono state al centro del dibattito e dell'elaborazione teologico liturgica anche all'interno della Chiesa latina, a più riprese, tra il V e il XII secolo⁶¹. I testi prodotti in questo contesto di dispute dottrinali citano le pitture su tela come esempi alti, antichi, di raffigurazioni, in relazione con modelli mediterranei e mediorientali.

In particolare, è un testo di Epifanio, una lettera a Giovanni, vescovo di Gerusalemme, ripetutamente citata nei secoli successivi, a mantenere l'identificazione fra la raffigurazione di *ideae, tout court*, e la pittura su tela. Il santo racconta che nei pressi di Bethel, nella località di Anablatha, entrò per pregare in una chiesa, all'esterno della quale ardeva una lucerna. Vi trovò, appeso sulla porta un “velum pendens in foribus ejusdem ecclesiae tinctum atque depictum, et habens imaginem quasi Christi, vel sancti cujusdam; non enim satis memini, cujus imago fuerit”. Subito, irritato perchè riteneva che l'esposizione di immagini antropomorfe in un luogo sacro contraddicesse le scritture, consigliò ai custodi della chiesa di togliere la raffigurazione. Epifanio però non circoscrive l'episodio, ma ne fa un “caso” pastorale emblematico: con la lettera in questione si rivolse al vescovo di Gerusalemme perchè ordinasse al prete della chiesa di rimuovere l'immagine e, in generale, perchè vietasse di collocare nei luoghi di preghiera questi manufatti, “quae contra religionem nostram veniunt”. La lettera, tradotta in latino da san Gerolamo, entrò nella tradizione dei testi conciliari⁶² e delle controversie dotte sul tema.

Lo stesso testo è ripreso anche da Abelardo, che, nel *Sic et non*, in un contesto diverso, riassume le diverse posizioni precedenti, arrivando, infine, ad affermare la necessità delle immagini come strumento di catechesi per gli analfabeti⁶³. All'interno della Chiesa latina prevalse, infine, questa posizione, fino a teorizzare l'importanza e i criteri per un diffuso e continuativo uso didattico delle immagini e fino ad elaborare precise disposizioni per la loro produzione. All'interno di tali indirizzi normativi, un ruolo specifico spettava ai tessuti e alle immagini *pictae in tela*.

Come fra i paramenti del celebrante e gli arredi liturgici doveva essere percepita una forte continuità di significati, di colori e simboli, così gli apparati mobili, le decorazioni fisse delle chiese e le strutture architettoniche di queste ultime rispondevano ad un preciso disegno unitario. Il vescovo di Cremona Sicardo, nel *Mitrato*, sistematizzò i criteri per l'edificazione della chiesa, per la sua decorazione (*ornatus*) e per l'uso degli oggetti liturgici (*utensiles*). Stabili che la figura di Cristo doveva essere *picta* più volte in più punti diversi della chiesa (è la posizione topologica ad assegnare significato alla rappresentazione), senza precisare

⁶¹ Sul tema generale si vedano: A. BESANÇON, *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Mesnil 2000; H.G. THÜMMEL, *Bilderlehre und Bilderstreit: Arbeiten zur Auseinandersetzung über die Ikone Begründung vornehmlich im 8. und 9. Jahrhundert*, Würzburg 1991; H. BELTING, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001; G. PASINI, *Icone e iconoclastia nell'impero bizantino*, Milano (Isu) 1999.

⁶² Sermo de pictura martyrii sanctae Euphemiae nel secondo concilio di Nicea (Conc. Nicaen. II, Act VI, Labbe, Collectio conciliorum, tom. VII, col 487). Epifanio mette in guardia il diacono Asterio dal permettere la realizzazione e l'esposizione in chiesa di “vestimenta intertexta historiis evangelicis” per il loro costo troppo elevato, che impedisce ai ricchi di devolvere le loro elemosine ai bisognosi.

⁶³ PETRUS ABELARDUS, *Sic et non*, XLV, *Quod Deus per corporales imagines non sit repraesentandum, et contra*, PL 178, col 1411C.

con quali tecniche dovessero essere realizzate le raffigurazioni, ma facendo presupporre una pluralità di sistemi, di tecniche e di materiali utilizzati nella consuetudine pratica. Sicardo precisava, poi, che le raffigurazioni pittoriche affiancavano i tessuti usati per l'arredo della chiesa: alcuni di essi avevano funzioni narrative, in relazione in particolare con i miracoli di Cristo e con la sua venuta: "Ornantur et altaria et Ecclesiae palliis, cortinis et hollosericis, et lineis, tapetibus historiatis, coronis regalibus, aut aliis ideis, aut diversis characteribus insignitis; quae omnia pertinent ad Christi miracula, vel ad futuram gloriam, quae ex antiquorum exemplis, et meritis nostris, imo gratiae Dei multifariis et fructuosis operibus revelabitur in nobis"⁶⁴. Nella scelta terminologica, il vescovo cremonese utilizza l'aggettivo indifferenziato *istoriatis* collegato con le diverse tipologie di tessuti e manufatti tessili, ma introduce poi la distinzione fra *ideae* e *characteres* per indicare le immagini in senso figurativo e le lettere o i simboli grafici.

L'importanza della funzione narrativa delle *telaepictae* teorizzata negli *ordines* e nelle *istrutiones* è attestata da alcuni manufatti che nel corso dei secoli hanno assunto un valore paradigmatico e sono stati più volte citati nei testi, anche come "fonti" rispetto alle scene e ai soggetti raffigurati. Episodi della vita di san Gregorio, abate di Burtscheid, erano raffigurati sulla cortina di Colonia, un grande arazzo, collocato nel coro della chiesa di Santa Maria, la cui committenza è ascritta all'imperatrice Teofano, sorella del monaco, dopo la morte di lui, avvenuta nel 999⁶⁵. Le singole scene *acupictae*, nove in tutto, erano accompagnate da scritte didascaliche che illustravano personaggi e azioni e che celebravano la grandezza e il ruolo del prelado.

Contemporaneamente, però, nelle fonti scritte si delinea un percorso parallelo di produzioni di immagini sacre su tela destinate alla quotidianità. In particolare in testi agiografici, le immagini dipinte su tela appaiono completamente entrate nell'uso comune popolare.

Nel *De miraculis s. Martini episcopi* di Gregorio di Tours, dal racconto del miracolo del beato Baudino vescovo, datato al 595, si ricava l'attestazione della consuetudine di collocare un *velumpictum* con l'immagine della croce, appeso all'albero maestro delle navi. Il vescovo si trovò nel mezzo di una tempesta, in una situazione di estremo pericolo per sé e per l'intero equipaggio. Lo stesso albero, nonostante vi fosse devotamente e regolarmente collocata l'immagine sacra – come abitualmente si faceva –, si era ormai inclinato. "[...] sed nec antenna residet, quae beatae crucis signaculum praeferebat. In velo antennae appenso pictum erat haud dubie sacrae crucis signum, aut ipsa antenna crucem referebat]"⁶⁶. Soltanto la fede di Baudino e l'invocazione al vescovo Martino di Tours fecero placare le onde, finché si sparse sul ponte e tutt'intorno un "odor suavissimus quasi balsamum" che accompagnò l'affievolirsi dei venti e il ritorno alla calma della superficie del mare.

⁶⁴ PL 213, Col.0044B.

⁶⁵ F. X. Kraus, *Die Christlichen Inschriften der Rheinlande*, Freiburg 1892, nn. 87-89; *De S. Gregorio fundatore et primo abbate monasterii porcetensis prope Aquasgrani*, in *Acta Sanctorum*, nov. II pars I, coll. 460A-460C, 472A.

⁶⁶ GREGORIUS TURONENSIS, *De miraculis Sancti Martini episcopi libri quatuor, Liber primus*, PL 71, coll. 0922C, 0922D.

Il gonfalone o *penelo* di Santa Fosca, datato al 1366, conservato a Torcello, è *acu picto*: un bordo ricamato riccamente delimita sagome gotiche di nicchie, entro le quali sono raffigurate la Madonna col Bambino e le sante Fosca e Maura⁶⁷.

Frequente doveva essere anche la presenza di tessuti figurati destinati all'arredamento delle abitazioni. Nel catalogo del tesoro pontificio del 1295 si legge: “unum supralectum de panno venetico rubeo ad figuras Sansonis in rotis de aureo [...] una tunica de xamito rubeo cum ornamento de panno de venetiis ad ij leones in rotis [...] unum supralectum de panno de venetiis ad rotas albas in quibus sunt aves duplices”.

I tessuti dipinti avevano un valore inferiore rispetto a quelli ricamati e ai tessuti a lavorazioni preziose. Fra le ripetute disposizioni in materia sontuaria che avrebbero dovuto limitare lo sperpero delle ricche famiglie veneziane, un decreto del 1476 vietava di spendere per l'abbellimento di una stanza più di centocinquanta ducati d'oro. Il senato proibiva le lenzuola e le federe di seta, quelle ricamate d'oro e d'argento e guarnite di perle e gioie, nonché i cuscini ornati di pietre preziose. Proibiva le coltri, i copertori e le tappezzerie di panni d'oro, d'argento, di broccato, di velluto, di raso e di tabì, permettendo soltanto che tali apparati fossero costituiti di “zendado, taffetà, catasamito ed ormesino, senza però alcun ricamo, e tutt'al più dipinti a mano”⁶⁸.

La diffusione di questi manufatti e dei relativi sistemi di lavorazione ha fatto da sostrato ampio al passaggio graduale dalle tecniche di pittura su tavola alla pittura su tela che ha caratterizzato l'arte europea ed italiana in particolare alla fine del Medioevo. È ancora un racconto agiografico a fornire indicazioni sulle modalità di realizzazione delle grandi immagini dipinte collocate all'interno delle chiese tra XIII e XV secolo, delineando un caso intermedio, di tela fissata a una tavola. Si tratta del miracolo dell'inclinazione del Crocifisso riferito a Giovanni Gualberto, fondatore dell'ordine vallombrosano, nato tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo. Il giovane, dilaniato dalla volontà di vendicare un parente, forse il fratello, che era stato ucciso in un contesto di faide familiari, incontrò uno degli assassini ma abbandonò il suo proposito. Subito dopo entrò nella chiesa di San Miniato presso Firenze per pregare. Prostrato davanti all'immagine, vide Gesù chinare il capo tre volte, in segno di benevolo saluto. Il fatto di sentirsi amato e accolto lo indusse a cambiare vita definitivamente e ad entrare nel monastero annesso alla chiesa.

Nella versione della visione stesa da Angelo Maria Rivola viene fornita la descrizione della sacra immagine, così come si trovava al momento della sua traslazione dalla chiesa di San Miniato a quella della Santissima Trinità di Firenze, nel XV secolo. Si tratta di una vera e propria relazione tecnica: “Lignum in primis, quod prae antiquitate cariosum ac pene corruptum timebatur, solidum, stabile, atque in nulla parte vitiatum repertum est – vi si legge -. Tabula illa, supra quam in tela extensa imago Crucifixi est picta, profunda est, seu crassa est dimidio octavae partis

⁶⁷ D. DAVANZO POLI, S. MORONATO, *Le stoffe dei veneziani*, p. 28.

⁶⁸ G. BISTORT, *Il Magistrato alle Pompe della Repubblica di Venezia*, Bologna 1969, p. 23.

cubiti”⁶⁹. Seguono le misure e la descrizione: “In summa cruce est tabula inscriptionis; in ima vero parte crux habet veluti montem, ut solent et sculpi et pingi cruces. Supra hujusmodi tabulam extenditur tela, supra quam depicta est in morem Graecorum Christi Jesu crucifixi imago ad naturalem altitudinem hominis, sed carnibus valde extenuatis et capillis cincinnatis, et usque ad collum protensis. Diadema est inauratum in eoque scripti conspiciuntur hi characteres LUX”⁷⁰. Il testo si chiude con un'annotazione sul precario stato di conservazione della tela, che penalizza la lettura del dipinto⁷¹.

⁶⁹ “Tela vero tota, potissimum autem a pectore Crucifixi ad reliquam usque infimam partem est adeo lacera, ut vix conspiciatur pictura”; *DE SANCTO JOANNE GUALBERTO ABBATE ORDINIS VALLUMBROSANI FUNDATORE IN MONASTERIO PASSINIANO IN ETRURIA COMMENTARIUS*, PL, 146, coll. 710A-714B.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.