

L'altare di Ratchis. La ricerca e le policromie

Alla cara amica Maria Teresa Costantini

Molteplici sono state le occasioni, dal 2004 a oggi, per parlare e scrivere dell'altare di Ratchis e di quanto emerso dalla nostra ricerca, maturata in seno all'Università degli Studi di Udine e coordinata dal Prof. Valentino Pace¹.

Lo studio, avviato in stretta collaborazione con la cividalese parrocchia di Santa Maria Assunta, la Curia Arcivescovile di Udine e la Soprintendenza della Regione Fvg ha coinvolto nel corso degli anni molteplici professionalità e, dopo l'intervento conservativo, condotto tra il 2007 e 2008, questo prestigioso monumento altomedievale si porge oggi all'utenza del Museo Cristiano di Cividale del Friuli con rinnovato dialogo, potenziato dalla multimedialità².

Nei nove anni che ci separano dal 2004 a oggi la ricerca ha compiuto più di qualche passo in avanti, viaggiando contro la corrente della crisi economica e crisi di progettualità nei confronti del nostro patrimonio storico artistico.

Lo studio che qui ho l'onore di presentare è maturato nel tempo, alimentato da passione e coraggio.

Così non sarebbe stato se fin dagli inizi non avessi avuto al mio fianco Maria Teresa Costantini, amica, restauratrice sensibile e appassionata.

È a lei, quindi, che desidero dedicare questo contributo, così come feci per l'intervento presentato a novembre 2012, nell'accogliente sede di Porta Villalta. Con l'auspicio che passione e coraggio animino sempre chi in questa ricerca ha

¹ Lo studio è stato presentato nei seguenti incontri: "L'altare di Ratchis e l'iconografia dell'Adorazione dei Magi", Duomo di Santa Maria Assunta, Cividale del Friuli 3 gennaio 2005; "L'altare di Ratchis: un monumento colorato", LXXVII Convegno Annuale di Studio della Deputazione di Storia e Patria per il Friuli, Cividale del Friuli, 8 ottobre 2005; "Il colore ritrovato nella scultura antica: l'altare di Ratchis", Seminario Arcivescovile, sala Scrosoppi, Udine 17 gennaio 2006; "I colori nell'antichità", nel Museo Archeologico Medioevale, Attimis 3 settembre 2006; "L'altare di Ratchis", Convegno Internazionale di Studi "L'ottavo secolo: un secolo inquieto", Cividale del Friuli 4/7 dicembre 2008; "L'altare di Ratchis, l'originaria policromia e il nuovo allestimento multimediale", incontro di formazione per le guide turistiche fvg, Cividale del Friuli 19 settembre 2011. In questi anni costanti sono state le collaborazioni con l'Università degli Studi di Udine e la scuola di Specializzazione per dei seminari a tema. Per gli scritti si rinvia a CHINELLATO 2004; CHINELLATO, COSTANTINI 2005; CHINELLATO, COSTANTINI 2006; CHINELLATO, COSTANTINI, MANZATO 2009; CHINELLATO 2010.

² L'allestimento multimediale è stato realizzato grazie al clima di confronto e dialogo instaurato con la dott.ssa Elisa Morandini, attuale direttore del MUCRIS (Museo Cristiano e del Tesoro del Duomo di Cividale).

partecipato, creduto e tutti coloro il cui compito è quello di gestire e valorizzare il nostro patrimonio.

Nel presente scritto verranno presentati i punti salienti della ricerca e approfondite le evidenze tecnico-materiali emerse.

La ricerca

Lo studio è maturato agli inizi del 2000, in seguito ad una preliminare indagine dalla quale era emerso che il lavoro più approfondito su questo importantissimo monumento altomedievale era quello di Carlo Cecchelli e risale al lontano 1918³. Si pianificò, quindi, un lavoro che interpolasse in un'uno inscindibile competenze storico artistiche e scientifiche, al passo con le nuove strumentazioni di diagnostica, impiegate nel settore dei beni culturali ed in sintonia con le competenze professionali acquisite dalla scrivente nell'ambito conservativo⁴. Con questo spirito sono stati individuati ed approfonditi tre principali capitoli: la vicenda storiografica, l'iconografia ed i dati materiali relativi all'altare di Ratchis.

L'indagine della vicenda storiografica ha implicato la consultazione di fonti d'archivio e testi che vanno dal 1568 al 2004⁵, ed è stata fondamentale per delineare l'articolata vicenda conservativa dell'opera⁶, gelosamente custodita per almeno cinque secoli dalla comunità di borgo da ponte. Il capitolo sull'iconografia ha indagato la tipologia di altare, le sue figurazioni e l'ornato. Infine, quello dedicato ai dati materiali ha analizzato il supporto lapideo, i moduli costruttivi e i rapporti geometrici del disegno, gli strumenti impiegati dagli scalpellini ed i lacerti di policromia, in parte ancora visibili, ma lacunosi, alterati e ritoccati nel corso dei secoli. Quanto emerso è stato interpretato per comparazione con ciò che testimoniano la trattatistica antica⁷ e altri manufatti

³ CECHELLI 1918.

⁴ La scrivente si è diplomata in restauro di opere d'arte nel 1991, presso la scuola di restauro di Botticino (Bs), ex monastero della Trinità.

⁵ Per le fonti d'archivio particolarmente preziosa è risultata la consultazione dei documenti conservati nell'archivio del Museo Archeologico di Cividale. Si ringrazia in particolare la dott.ssa Claudia Franceschini.

⁶ CHINELLATO, COSTANTINI, MANZATO 2009.

⁷ Durante la ricerca ci siamo confrontati con la seguente trattatistica: "Naturalis Historia" di Plinio (sec. I d.C.), Manoscritto di Lucca (sec. VIII), manoscritto di Eraclio (secc. VIII-IX),

coevi all'altare, appartenenti agli ambiti della miniatura, avorio, oreficeria, affresco e stucco. Risultato concreto di questi raffronti ed interpretazioni è stata la restituzione delle sfolgoranti policromie ed effetti polimaterici che l'altare aveva in origine, nel sec. VIII⁸.

L'opera

L'altare si presenta come un armonioso parallelepipedo in pietra chiara, integro su tutti e quattro i lati, riccamente decorati da episodi neotestamentari e simboli cristologici (fig. 1).

La lastra superiore che fungeva da mensa è andata distrutta⁹, mentre straordinariamente leggibili permangono i prospetti laterali alla cui sommità scorre l'epigrafe latina che così recita:

«[M]AXIMA DONA XPI ADCLARIT SVB(L)EIMI
CONCESSA PEMMONI VBIQVE D(E)I REFO /
RMARENTUR UT TEMPLA NAM ET INTER RELIQVA /
DOMVM BEATI IOHANNIS ORNABIT PENDOLA TEGURO PVLCHRO ALT / ARE DIDABIT
MARMORIS COLORE RATCHIS HIDEBOHOHLRIT »¹⁰.



Fig. 1 Altare di Ratchis (737-744), Museo Cristiano di Cividale del Friuli.

In modo sintetico quanto efficace l'iscrizione ci offre delle importanti coordinate sul contesto materiale e culturale di questo eccezionale arredo liturgico: l'opera fu commissionata dal duca Ratchis (737-744) che col suo mecenatismo desiderò porsi in continuità con la politica promossa dal duca Pemmone, suo predecessore e padre; l'altare stava in origine in una «*domum beati Iohannis*» ed era rifinito da impasti policromi («*marmoris colore*»); si collocava al di sotto

“*Mappae Claviculae*” (secc. X-XI), Teofilo (sec. XII). Per la trattatistica citata si veda PLINIO 1988, CAFFARO 2003, GARZYA ROMANO 1996, PHILLIPS 1847, CAFFARO 2000.

⁸ La ricostruzione dei colori dell'ara è stata pubblicata in CHINELLATO 2004; CHINELLATO, COSTANTINI 2005; CHINELLATO, COSTANTINI 2006; CHINELLATO 2010.

⁹ In base alla testimonianza del canonico Belgrado la lastra andò distrutta nel terremoto del 1448 (BELGRADO 1789, car. 41).

¹⁰ Alla luce degli studi condotti in ambito archeologico e conservativo restituiamo come segue la traduzione dell'epigrafe: «Ratchis Hidebohohlrith grandissimi fa risplendere i doni di Cristo concessi al sublime Pemmone 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 con l'altare di marmo dipinto» (CHINELLATO 2010, 83).

di un ciborio impreziosito da un oggetto di oreficeria («*pendola teguro pulchro*») (fig. 2).

Come sottolineato in altre occasioni, nonostante l'epigrafe ci porga dati ineludibili ed inequivocabili punti di partenza per la comprensione del monumento, numerose sono le domande che scaturiscono intorno a questo manufatto longobardo¹¹.

In quale chiesa di S. Giovanni stava precisamente, dal momento che nel sec. VIII vi erano in Forum Iulii almeno cinque chiese con tale intitolazione¹²? (Fig. 3). Perché il duca Ratchis ha fatto realizzare quest'arredo liturgico e perché ha voluto evocare nell'epigrafe il nome del padre? Con lo scopo di esaltare la propria stirpe germanica e polemizzare con gli ambienti patriarcali, oppure, al contrario, al fine di riconciliarsi col patriarca Callisto¹³?

L'altare era ad uso esclusivo della famiglia ducale? Che visibilità avevano le scene? Erano forse protette da sacri drappi che venivano rimossi solo in particolari ricorrenze liturgiche?

Sono domande alle quali, allo stato attuale della ricerca, non siamo in grado di rispondere e che forse una risposta non avranno mai. A conferma

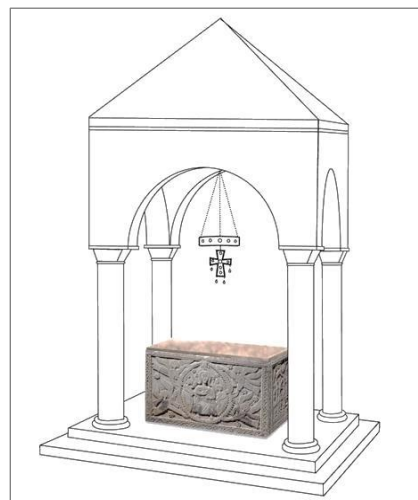


Fig. 2 L'ara e il ciborio (elaborazione grafica di Maria Teresa Costantini e Tiziano Paganini).

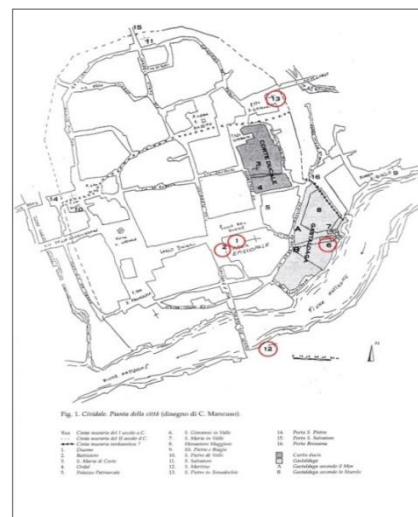


Fig. 3 Pianta della città di Cividale con la localizzazione delle chiese che nel sec. VIII erano dedicate a S. Giovanni (da LUSUARDI SIENA 2002).

¹¹ Si veda anche CHINELLATO 2012, pp. 65-66.

¹² Nel sec. VIII in Cividale erano intitolate a S. Giovanni l'attuale duomo, l'annesso battistero ottagonale, la chiesa oltreponte oggi chiesa di S. Valentino, la chiesa di S. Giovanni in Valle, infine, quella in Xenodochio.

¹³ Il forte spirito di rivalsa germanica e di polemica aperta con l'ambiente patriarcale è suggerito da Lusuardi Siena (LUSUARDI SIENA, PIVA 2001, pp. 516-517). Di costruire un clima di riconciliazione col patriarca Callisto ce n'era senz'altro bisogno dal momento che il duca Pemmone era entrato in aspro conflitto col Patriarca poiché non voleva che egli trasferisse la sede del patriarcato da Cormons in Cividale. A causa di tali aspri scontri intervenne re Liutprando e rimosse il duca Pemmone dall'incarico, facendogli subentrare il figlio Ratchis.

di quanto poco possiamo sapere su questi affascinanti documenti del passato. E a conferma di quanto sia indispensabile interrogare col massimo scrupolo ciò che possiamo ancora oggi vedere, toccare ed osservare.

Il repertorio scolpito

L'altare è stato ideato per essere letto *in primis* nella sua epigrafe. Infatti, conclusa la lettura dell'iscrizione, ripercorrendo in senso orario il perimetro, le scene si presentano secondo l'ordine cronologico del racconto evangelico: la Visitazione di Maria ad Elisabetta, l'Adorazione dei Magi e l'Ascensione di Cristo (figg. 4, 6, 7)¹⁴. Si tratta di soggetti che sottolineano una predilezione da parte



Fig. 4 Altare di Ratchis, Visitazione.



Fig. 5 Altare di Ratchis, lastra posteriore.



Fig. 6 Altare di Ratchis, Adorazione dei Magi.



Fig. 7 Altare di Ratchis, Ascensione di Cristo.

¹⁴ Per una dettagliata descrizione e commento delle scene si rinvia a CHINELLATO 2004.

della committenza per i culti di Maria (madre di Cristo), Giovanni Battista (il Precursore)¹⁵ e Cristo *salvator mundi*.

L'unica lastra priva di figurazioni è quella posta sul retro. Qui due croci gemmate a bracci patenti affiancano una finestrella quadrata, in origine chiusa da una portella¹⁶ e in passato adibita alla custodia delle reliquie e dei vasi liturgici¹⁷ (fig. 5).

Sorprende e, contemporaneamente, affascina il rilievo della superficie per il carattere estremamente stilizzato, geometrizzato e semplificato¹⁸. Si tratta di soluzioni distanti dalla resa naturalistica dei manufatti scolpiti pochi secoli prima, nella Roma imperiale; di un linguaggio nuovo, che dal tardo antico si è diffuso in tutto il bacino del Mediterraneo¹⁹, spesso tramite piccoli oggetti di terracotta, avorio, oreficeria e stoffe. Sono queste soluzioni stilistico-formali che ci portano ad accostar l'altare alla così detta Cattedra "di S. Marco" (fig. 8) e ad alcuni manufatti orafi sbalzati in epoca longobarda (fig. 9). Tali soluzioni estetiche riaffioreranno sorprendentemente all'alba del sec. XI (fig. 10).



Fig. 8 Cattedra di San Marco, sec. VII, Venezia.



Fig. 9 Disco bratteato, sec. VII Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale.



Fig. 10 Rilievi di maestri comacini, Massa Marittima, Museo d'Arte Sacra.

¹⁵ Il culto del Battista era particolarmente caro al popolo longobardo in quanto s. Giovanni è emblema di conversione a Cristo.

¹⁶ La presenza di una portella antichissima di legno è testimoniata da Gaetano Sturolo, ma dal disegno che l'autore ne fa si deduce che non è originale (STUROLO 1772, p. 233).

¹⁷ EITELBERGER 1857, p. 14. Lusuardi Siena, riprendendo l'ipotesi avanzata da Braun, ipotizza che l'altare stesse in origine al di sopra della tomba di Pemmone e suggerisce che la nicchia quadrata servisse per creare un rapporto diretto col sottostante sepolcro, secondo un modello esplicitato in età carolingia, nel Sant'Ambrogio di Milano (BRAUN 1923, pp. 199-200; LUSUARDI SIENA, PIVA 2001, p. 518).

¹⁸ RAGGHIANI 1968, p. 361; VOLBACH 1968, p. 248.

¹⁹ LE GOFF 1971, p. 251.

Evidenze tecnico materiali

Incastri, rapporti geometrici e moduli

L'altare di Ratchis è della tipologia a cassa e si presenta come un calibrato parallelepipedo largo 144 cm, alto e profondo 96 cm. È composto da quattro lastre in pietra di Aurisina, il cui spessore oscilla tra i 7-8 cm. Le lastre sono state assemblate per semplice sovrapposizione di incassi scavati sullo spigolo interno di ogni lato²⁰ e sono allestite in modo da non togliere continuità alla visione delle scene (fig. 11). Infatti, lo spessore della lastra del prospetto frontale passa inosservato, poiché interamente decorato col motivo delle S raffrontate (figg. 4,6).

La lastra posteriore ha, rispetto a quella frontale, minore spessore (7 cm) e dimensioni, in quanto si inserisce tra i

prospetti laterali e in origine poggiava su un piccolo gradino²¹ (fig. 5).

L'altare è stato concepito come un volume perfetto le cui dimensioni ruotano intorno alla figura geometrica del quadrato ed ai suoi rapporti di sezione aurea²². Il suo ingombro nasce, pertanto, dall'impostazione in pianta di un rettangolo (AFED), i cui lati misurano

144 cm (AF) e 96 cm (FE). Queste dimensioni sono ottenute da un quadrato di

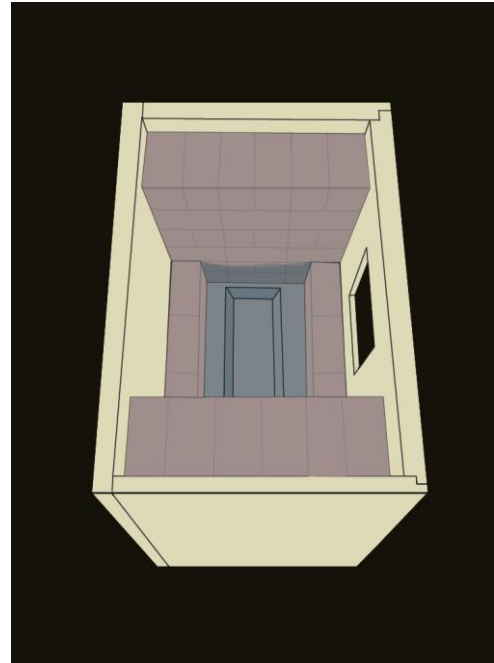
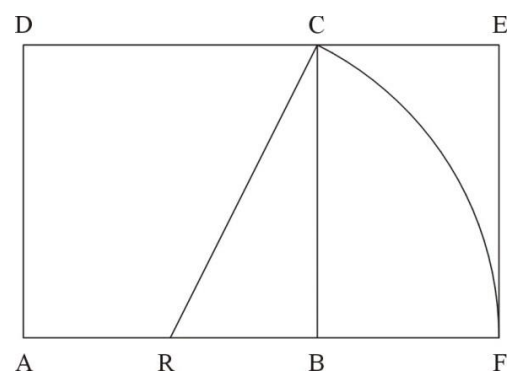


Fig. 11 Interno dell'altare nella elaborazione grafica di Maria Teresa Costantini e Tiziano Paganini.



²⁰ Solo l'incasso nel lato sinistro della lastra della Visitazione è originale (LUSUARDI SIENA, PIVA 2001, p. 551).

²¹ L'ipotesi di una predella utile all'officiante è stata avanzata da Lusuardi Siena (LUSUARDI SIENA, PIVA 2001, p. 551). La connessione delle lastre ripropone una tipologia riscontrabile anche nei prospetti di altari lignei paleocristiani, quali quelli delle chiese di Morsott, presso Tebessa (Algeria) (LECLERQ 1924, p. 3160).

²² Quanto segue è stato parzialmente pubblicato in CHINELLATO 2010.

partenza (ABCD) il cui lato è quello della profondità dell'arredo liturgico ($AD = 96$ cm). La larghezza (AF), ingombro maggiore, è stata ottenuta col semplice impiego del compasso, strumento principe di ogni bottega artigiana: è la somma dei segmenti AR e RF, proiezione di RC sul prolungamento di AB, dove R è il punto mediano di AB ($AF = AR + RF$)²³. I lati maggiori e minori del rettangolo ottenuto sono in rapporto di tre a due ($AF:FE = 3:2$), frazione che nel Medioevo approssimava l'incommensurabilità della sezione aurea, numero irrazionale infinitesimale. Curioso constatare come tale rapporto caratterizzi già in cava il taglio del blocco di pietra di Aurisina²⁴.

Dall'analisi di questi rapporti si risale al modulo (M) impiegato per costruire l'opera: un piede di 32 cm che è contenuto tre volte sul lato minore AB ($AB = 96$ cm = 3M), quattro volte e mezzo su quello maggiore ($AF = 144$ cm = 4,5 M) e un quarto nello spessore delle lastre (32 cm : 4 = 8 cm).

È questo un modulo che oscilla entro i valori del piede bizantino e che non è distante da quello riscontrato da Torp sugli affreschi del Tempietto di Santa Maria in Valle (31,4 cm)²⁵. Inoltre, non è molto diverso da quello individuato nelle murature romane di sec. VIII²⁶.

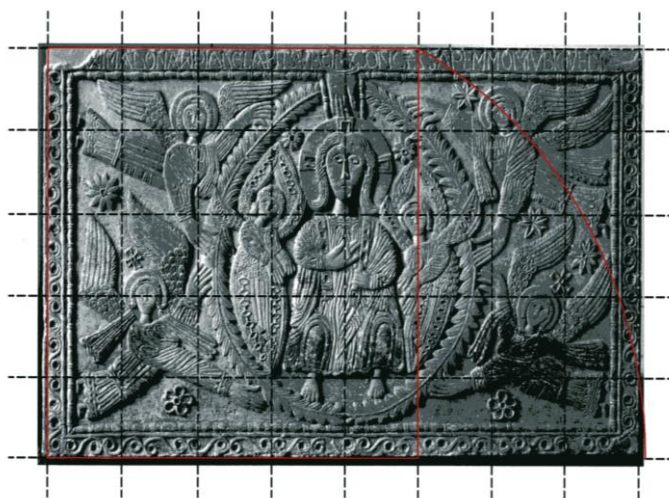


Fig. 12 Rapporti aritmetici e di sezione aurea dell'altare di Ratchis (elaborazione grafica di Mara Chiarcosso).

²³ Il rapporto di sezione aurea implica che, nel caso dell'esempio riportato in figura, AB sia medio proporzionale tra i segmenti AF e BF. Nell'equazione si esprime $BF : AB = AB : (AB + BF)$, quindi $AB \times AB = BF (AB + BF)$ (KIDSON 1996, p. 352).

²⁴ Pavan 1985, p. 57. Altri rapporti che approssimano quelli di sezione aurea sono 3/5, 5/8, 8/13, 13/21, 21/34 (KIDSON 1996, p. 352). Per i rapporti di sezione aurea su lastre altomedievali si veda anche CORONEO 2009, p. 24.

²⁵ Diversamente da quanto sostenuto da Tavano, il modulo adottato nell'Altare di Ratchis non è il così detto 'piede Liutprando', che secondo gli studi più recenti corrispondeva al *pes cubitalis* romano di 44 cm (TAVANO 1975, pp. 79-80; ANDREOLLI 2003, pp. 164-165). Per i moduli costruttivi rintracciati nelle basiliche paleocristiane e sul Tempietto cividalese si veda PETROVIĆ 1962, p. 42; RIGHINI 1991, p. 197; TORP 1984.

²⁶ BERTELLI, GUIGLIA 1976, p. 332.

Pur tenendo in considerazione che in origine la mensa superiore conferiva maggior slancio al nostro parallelepipedo, si osserva che anche in alzato il volume è stato ben calibrato: è quello di un prisma retto, orizzontale con sezione trasversale quadrata, profondo tre moduli, come il lato del quadrato di partenza (AB) (fig. 12).

Ponderati rapporti geometrici si riscontrano anche nel disegno dell'Ascensione di Cristo. La sua mano benedicente sta perfettamente in asse con volto, nimbo e mano protesa di Dio, e si colloca sull'asse mediano della lastra.

Le misurazioni condotte direttamente sulla superficie ci hanno portato a comprendere che volto, nimbo, larghezza e altezza interne alla mandorla arborea sono stati disegnati in base a precisi multipli e sottomultipli della lunghezza della mano di Dio Padre (9,2 cm) che penetra all'interno della mandorla esattamente per metà ed è lunga quanto quella benedicente di Cristo (fig. 13). Mediante il modulo della mano di

Dio (PL) sono stati determinati tre punti importanti della figura del Salvatore: la posizione degli occhi, la lunghezza del suo volto ed il punto in cui le due dita si congiungono nel gesto benedicente. Gli occhi del Salvatore distano dalla mano di Dio esattamente la lunghezza della mano di Dio ($HL = PL$); il mento di Cristo (punto F) dista dalla mano di Dio due volte il modulo PL ($LF = 2PL$) ed il punto

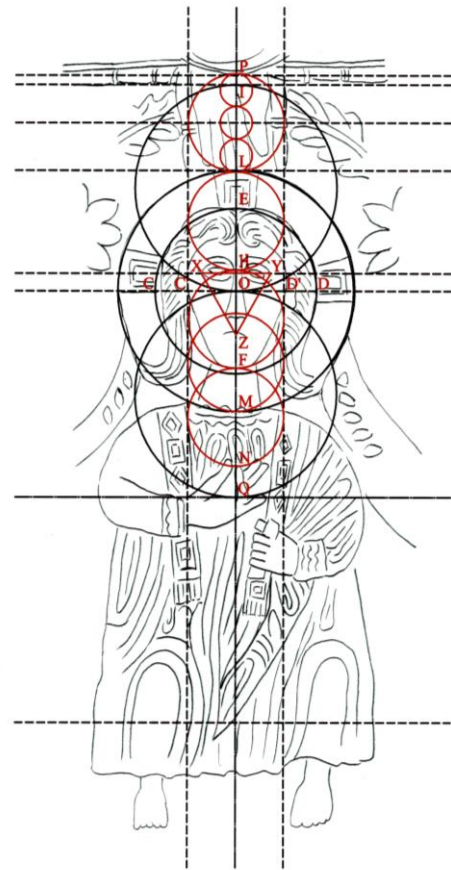


Fig. 13 Rilievo grafico e rapporti geometrici del Cristo nella mandorla (elaborazione grafica di Mara Chiarcosso).

in cui le dita della mano destra del Salvatore si congiungono (N) dista dalla mano di Dio tre volte il modulo PL ($LN = 3PL$).²⁷

Indicando in Q il punto in cui le due mediane della lastra frontale si incontrano, e tracciando sulla mediana verticale il segmento QI, ove I sta a confine tra la cornice e la mano di Dio, il centro del nimbo di Cristo (O) sta esattamente in mezzo al segmento QI ($OQ = OI$). Tale nimbo ha diametro pari a 2,5 la lunghezza della mano di Dio ($LM = 23 \text{ cm}$). Il centro del nimbo (O) è anche centro di due cerchi in cui è inscritto il volto di Cristo: un cerchio che include i capelli e che ha diametro $5/3$ la lunghezza della mano di Dio ($EF = CD = 5/3PL$); un cerchio che ha come diametro la distanza degli zigomi di Cristo e che è pari a una mano di Dio ($C'D' = PL$).

Le estremità esterne agli occhi di Cristo (XY) distano quasi $2/3$ del modulo PL ($XY = 6,5 \text{ cm}$). Da tali estremità si taccia un triangolo equilatero XYZ il cui vertice inferiore è prossimo al taglio della bocca di Cristo.



Fig. 14 Rapporti modulari della mandorla arborea (elaborazione grafica di Mara Chiarcosso).

Col modulo PL sono state definite anche altezza e larghezza interne alla mandorla arborea entro cui Cristo siede. Misurando, infatti, lo spazio interno ai rami di alloro, l'altezza IR è pari a sette volte il modulo PL ($IR = 7PL$). Diversamente, la larghezza ST è sei volte la mano di Dio ($ST = 6PL$) (fig. 14).

È probabile che per trasferire l'intera scena dal modello sulla superficie della lastra rettangolare i lapicidi abbiano adottato una griglia di riporto, con quadrati multipli e sottomultipli del modulo PL dal momento

²⁷ Le misurazioni compiute direttamente sul manufatto confermano che una verifica compiuta a compasso sulla sola riproduzione fotografica è imprecisa e fuorviante, a causa delle distorsioni ottiche determinate dagli obiettivi fotografici.

che, approssimando PL a 9 cm si restituisce sulla lastra frontale una griglia che ha 16 quadrati di base e 10 di altezza, e una delle linee orizzontali coincide col diametro del nimbo di Cristo.

Proseguendo con lo studio delle geometrie presenti all'interno della scena scolpita sul fronte, il punto O, incontro delle mediane, sta pochi centimetri al di sotto delle dita congiunte del Cristo ed è centro del cerchio di diametro AB (e CO'''), entro il quale si inscrive tutta la scena del Cristo in ascesa (fig. 15). Tale diametro misura 75 cm. Costruendo con il raggio di AB un pentagono ed esagono si riscontra che gli apici di questi poligoni e certe linee di costruzione coincidono con alcuni punti del disegno: i vertici dell'esagono combaciano con il punto in cui le mani degli angeli in volo poggiano sulla mandorla arborea; le sezioni ogivali, simili a petali, che si hanno dall'incontro degli archi di costruzione dell'esagono, contengono superiormente le due stelle scolpite ai lati del volto di Cristo.

Inscrivendo all'interno del cerchio di diametro AB e centro O un pentagono, e mantenendo visibili le sezioni di arco con cui tale figura si determina, risulta che il volto di Cristo e la sua mano benedicente si collocano perfettamente dentro la sezione ogivale verticale; un arco delle sezioni ogivali coincide, invece, con la curvatura dell'ala dei serafini. Sull'asse

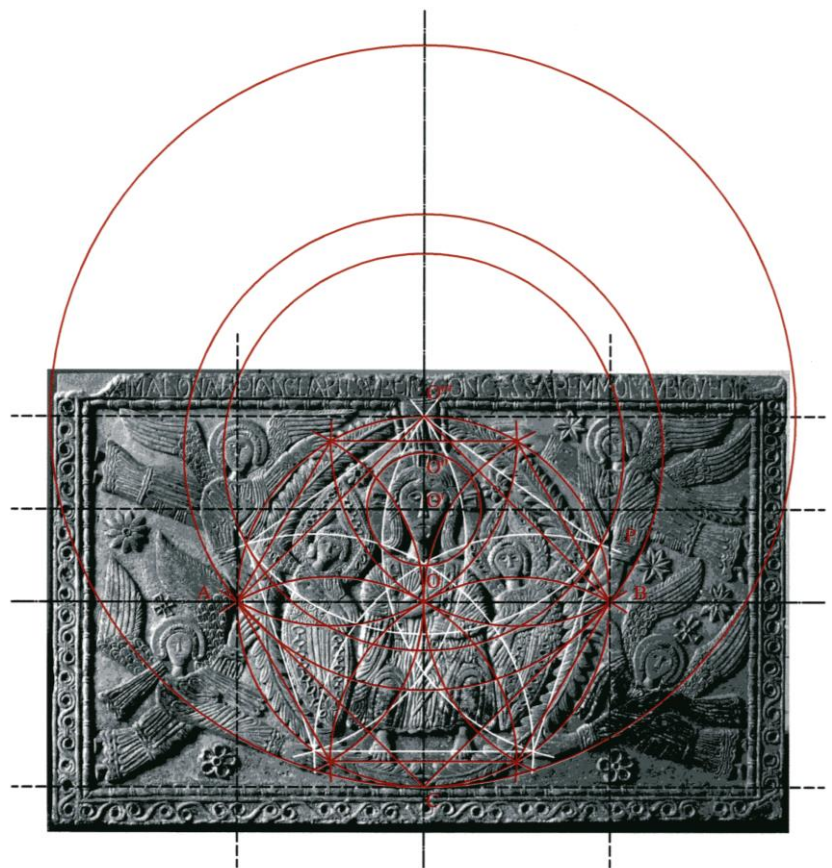


Fig. 15 Figure geometriche e sezioni di cerchio nel disegno del fronte dell'ara (elaborazione grafica di Mara Chiarcosso).

mediana verticale della lastra, O' sta, come sopra osservato, a metà tra centro

della lastra e mano di Dio (OO'''); il punto in cui termina la mano di Dio (O'') si colloca, invece, su un quarto del raggio OO''' (uguale a OB).

Le sezioni di cerchi che hanno il loro centro in O'' e O''' tracciano il movimento delle braccia degli angeli in volo: le braccia degli angeli superiori stanno nell'arco di raggio O''B e O''P, ove P è il vertice del pentagono inscritto al cerchio di diametro AB. Una circonferenza più grande che ha raggio O'''C ha definito l'inarcatura delle braccia degli arcangeli, scolpiti alla base della scena.

Non ci è dato di sapere l'origine di queste geometrie; se siano state tracciate per il disegno della nostra Ascensione e se, piuttosto, siano parte del modello al quale guardò colui che ideò questa iconografia.

Una lastra carolingia di area croata ci conferma che tale linguaggio geometrico, quasi criptato esistette e persistette (fig. 16).

Infatti, sul pluteo della chiesa di S. Giovanni, una stella pentapetala, emblema di Cristo del quale si nutrono i cristiani-uccelli²⁸ è stata scolpita all'interno di un clipeo realizzato col classico motivo a matassa²⁹. Un particolare apparentemente trascurabile ci aiuta a "decriptare" la scena: si tratta dei cinque elementi rigati, scolpiti al di sopra del cerchio, in asse con la stella.

Per comparazione con l'iconografia del fronte dell'ara di Ratchis, comprendiamo che essi rappresentano, in modo estremamente semplificato, la mano protesa di Dio. Questo soggetto antropomorfo non è secondario, poiché ci fa comprendere che il pentagramma e il clipeo raffigurano, come nell'ara, Cristo che ascende in



Fig. 16 Pluteo col rilievo del pentagramma, Spalato, chiesa di S. Giovanni, (da KUTZLI 1974).

²⁸ Il pentagono è come il cerchio simbolo di perfezione. Nella tradizione greco-romana è la cifra più perfetta del microcosmo uomo e numero di amore e unione; è *hieros gamos*, matrimonio tra cielo e terra e numero delle qualità di Apollo, la cui iconografia fu assimilata da quella di Cristo, nei primi secoli del cristianesimo (HEINZ-MOHR, p. 247, COOPER 1987, p. 197). Per Fisković "il pentagramma è l'emblema di Figlio e Sole o del moto perpetuo, sacro indizio della Fonte della Vita Eterna che è il seme universale di tutti gli esseri" (FISKOVIĆ 1997, p. 197).

²⁹ Per un approfondimento sul pluteo si veda FISKOVIĆ 1997.

cielo, all'interno di uno spazio sacro.

Come intuito da Fisković, sul pluteo col pentagramma è stata espressa l'idea di eternità³⁰.

La bottega e gli strumenti dei lapicidi

Sul bordo superiore delle lastre, lungo il taglio destinato a non essere visibile in quanto coperto dalla mensa, gradine incrociate, impiegate per rettificare meglio la superficie hanno lasciato piccole tracce rettangolari (3x1mm) (fig. 17). La limitata estensione di queste impronte ci impedisce di definire l'esatta larghezza della lama da taglio dell'utensile usato dal lapicida. Non ci impedisce, però, di identificare almeno due tipologie di lama con punte trapezoidali: una le cui punte sono larghe 3 mm e distanti tra loro 1,5 mm; l'altra con punte larghe 2 mm, distanti 1 mm.



Fig. 17 Particolare con tracce di gradine incrociate a punte trapezoidali (lastra posteriore dell'ara).



Fig. 18 Tracce di gradine appuntite e scalpello a lama piatta nel sottosquadro della cornice (lastra posteriore dell'ara).

Presso l'area in cui è stata scolpita l'epigrafe ritroviamo vivamente impressi segni di altri strumenti assimilabili a una subbia con punta acuminata. Anch'essa è servita in parte per appianare la superficie (fig. 19 a).

Subbie con punte più sottili, simili a uno stilo sono state utilizzate per organizzare i campi destinati ad accogliere il repertorio figurato, l'ornato e l'epigrafe. Piccole trascuratezze ci confermano che ogni forma è stata abbozzata

³⁰ FISKOVIĆ 1997, p. 197.

definendo *in primis* un contorno fortemente geometrizzato e che il lapicida ha iniziato a scolpire liberando prima tali profili. Lungo il bordo della cornice esterna e presso lo spessore dei rilievi si riscontrano evidenti e regolari i segni di scalpelli a lama piatta di diversificata gamma: con lama da taglio grossolana (presso il rilievo a matassa della lastra posteriore); con lama da taglio ben affilata e stretta, ribattuta in modo assai ravvicinato (i segni distano circa 1mm).

Le impronte visibili sulla superficie del piano di fondo ci suggeriscono che per scalzare il materiale in eccesso il lapicida si è servito di trapano con punte sottili e, successivamente, di subbie, scalpelli e diversi strumenti dentati. In particolare, sulla lastra della Visitazione sono rimaste impronte imputabili all'azione di una gradina con punte trapezoidali, diversa da quelle sopra descritte in quanto qui le punte sono larghe 3 mm e distano 1 mm. Essa, impiegata ortogonalmente, lascia tracce rettangolari simili a quelle citate, ma di diverse dimensioni. Sulla superficie osserviamo anche impronte di altri strumenti dentati le cui punte sono ben affilate: uno scalpello

dentato con lama da taglio larga 1 cm e cinque denti appuntiti che distano uno dall'altro circa 2 mm; un secondo scalpello dotato sempre di cinque denti, ma che ha lama da taglio più larga (1,2 cm) (fig. 18).

Segni rigati molto ravvicinati, distanti 1 mm uno dall'altro sono attribuibili a raschietti impiegati per rifinire il piano di fondo e alcuni rilievi curvi, quali gli astragali a bambù ed i piedi dei personaggi (fig. 20).

Per la realizzazione degli incavi sono stati utilizzati sottili scalpelli e trapani con punte diversificate (diametro 5-10 mm).

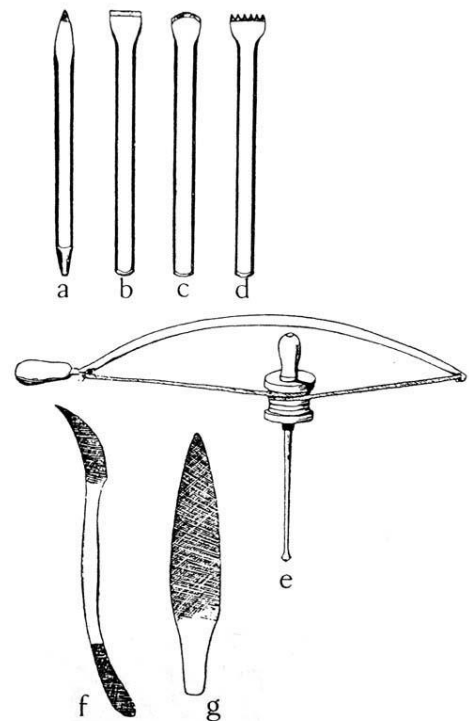


Fig. 19 Strumenti dei lapicidi: a) subbia, b) scalpello, c) scalpello a lama tonda, d) gradina, e) trapano ad archetto, f) e g) raspe (da Lomartire 1984).

I rilievi dell'altare di Ratchis appaiono nel complesso molto semplificati. Tra il piano di fondo e le superfici più aggettanti si registra un unico livello intermedio: quello delle aureole dei personaggi e di pochi altri particolari anatomici.

Pur essendo l'opera uniforme per cifra stilistico formale l'analisi dei dettagli ci ha portati ad individuare la presenza di stili e mani diversi. Ciò che in particolare caratterizza ogni lastra è la profondità del rilievo: 1 cm sulla lastra frontale; 1,5 cm nell'Adorazione dei Magi; 0,7 cm sulle altre due lastre. A questa diversa impostazione corrispondono



Fig. 20 Tracce di raschietti presso il motivo dell'astragalo a bambù.

differenti caratterizzazioni del repertorio scolpito. In particolare, il panneggio è stato scolpito con vigore nella scena dell'Ascensione di Cristo, in modo attenuato, quasi schiacciato, nella Visitazione di Maria ad Elisabetta, e con rigidità e grossolanità nell'Adorazione dei Magi. Diversamente, i rilievi della lastra frontale sono più curati e raffinati.

Una scrupolosa analisi rivolta anche ai caratteri epigrafici ci ha permesso di stabilire che i lapicidi coinvolti nell'impresa furono almeno cinque, forse sei. Inoltre, che essi lavorarono anche contemporaneamente, in coppia.

Alcuni dettagli e trascuratezze ci inducono a ipotizzare che i lapicidi abbiano avuto necessità di realizzare in tempi stretti l'altare; oppure che, semplicemente, essi confidassero nel fatto che la finitura policroma, sfavillante di castoni e metalli, avrebbe uniformato ogni imperfezione del modellato a vantaggio di un unico effetto d'insieme.

Dall'analisi materiale condotta possiamo dire, quindi, che l'altare è stato scolpito da una bottega artigiana numerosa e ben organizzata, all'interno della quale la lastra di maggiore visibilità è stata affidata agli scalpellini più abili ed esperti. Inoltre, che la bottega era dotata di una gamma composta di strumenti: scalpelli a lama piatta di diverse dimensioni e affilatura; almeno cinque tipi di

gradine delle quali tre impiegate anche ortogonalmente; raschietti e trapani con punte sottili per scalzare la pietra e con punte più larghe per definire gli incavi. Nel quadro del contesto altomedievale longobardo, l'attestazione di tale assortita 'cassetta degli attrezzi' arricchisce il ristretto panorama di studi condotti finora in questo ambito³¹. Confuta, inoltre, la tesi di alcuni studiosi secondo i quali tra VIII e IX secolo gli strumenti dei lapicidi si sarebbero ridotti alla sola subbia e scalpello piatto³². Accorcia, infine, la distanza tra *Langobardia maior* e *Langobardia minor*, in quanto impronte di simili strumenti dentati sono stati registrati anche sulle mensole marmoree del Tempietto del Clitunno³³.

La ricerca sulle policromie

In un recente contributo sulla policromia tardoantica Paolo Liverani afferma che «L'interesse per la policromia antica, coltivato con una certa passione nell'800 e ai primi del '900, è stato quasi completamente abbandonato tra le due guerre mondiali [...] Da alcuni anni, però nel campo dell'archeologia classica hanno iniziato ad infittirsi gli studi sul colore, sia sul versante filologico, che su quello degli aspetti materiali, anche se manca tutt'ora una quantità di dati sufficiente e omogenea»³⁴. In tale contesto si colloca anche la nostra ricerca.

Molti studiosi di '800 e '900 hanno ipotizzato e sostenuto che l'altare di Ratchis fosse in origine rutilante di castoni e cromie³⁵, e, come sopra esposto, il contributo più esauriente, anche riguardo la questione del colore, rimaneva, prima del nostro studio, quello di Carlo Cecchelli (1918). L'indagine sulle policromie dell'ara è stata pianificata con la consapevolezza che a distanza di oltre mezzo secolo le conquiste tecnologiche ed i passi compiuti nel settore della diagnostica applicata al settore dei Beni Culturali ci avrebbero offerto validi

³¹ Riguardo i contributi più significativi che hanno trattato gli aspetti tecnici della scultura lapidea altomedievale si vedano: MACCHIARELLA 1976; LOMARTIRE 1984; CAVALLUCCI 1985; ROCKWELL 1989; LOMARTIRE 2009. Per una sintesi sullo stato della ricerca italiana in ambito scultoreo rinvio a MELUCCO VACCARO 1995 e MELUCCO VACCARO 2001.

³² BESSAC 1986.

³³ CAVALLUCCI 1985, pp. 64-65 e tav. VII.2.

³⁴ LIVERANI 2007, pp. 9-10.

³⁵ Si veda in particolare STUROLO 1772, p. 240; FOGOLARI 1906, p. 46; HAUPT 1909, p. 168; CECHELLI 1918, pp. 9-10; SANTANGELO 1936, p. 86; CECHELLI 1943, pp. 5-6; MUTINELLI 1955; MUTINELLI 1969, p. 12; GABERSCEK 1973, p. 56;-57; GIOSEFFI 1978, p. 29; TAGLIAFERRI 1981, p. 205; BERGAMINI 1980, p. 181; TAVANO 1983, p. 205; SIENA-PIVA 2001, pp. 551-552.

strumenti di analisi. Inoltre, con la consapevolezza che, appurata l'autenticità delle finiture, per uno studio esaustivo era necessario far dialogare competenze umanistiche e scientifiche, e coinvolgere più professionalità, oltre che istituzioni. Così fu e la ricerca proseguì interpellando per la consulenza scientifica il dott. Alessandro Princivalle, chimico e geologo.

L'indagine sulle policromie dell'ara è iniziata con una scrupolosa osservazione delle superfici, protratta per quattro anni e, in ultima battuta, a diretto contatto con l'opera e con l'ausilio di diversi dispositivi di ingrandimento (lenti e pinacoscopio) e illuminazione quali lampade a luce incidente, radente e U.V. Si documentò in questa fase il critico stato di conservazione del monumento, conseguenza di avventati e reiterati calchi³⁷, riassettaggi e coloriture accidentali³⁸. Durante questa indagine

TAVOLOZZA DEI COLORI
Bianchi biacca (carbonato basico di piombo).
Azzurri indaco, fritta o lapislazzuli (pigmenti silicatici) ³⁶ , 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.

Fig. 21.

fu pianificata la microcampionatura da compiere per individuare la specie lapidea dell'altare e la natura di tutte le stratificazioni originali e non.

I microprelievi allestiti in vetrini e sezioni lucide trasversali presso il laboratorio dell'Università sono stati osservati al microscopio ottico, a vari ingrandimenti (100x e 200x), a luce normale, U.V., luce polarizzata e nikols incrociati. Alcuni test microchimici ed indagini più sofisticate (EDS) ci hanno permesso di identificare qualitativamente alcuni pigmenti. Per la maggior parte dei campioni esaminati è stata chiarita la composizione, mentre per la caratterizzazione di

³⁶ Il silicato è stato individuato dall'analisi al microscopio; non siamo in grado di definirne con precisione il tipo perché ciò richiede specifiche strumentazioni.

³⁷ Un calco è testimoniato dal Cecchelli e fu compiuto nel 1918 dagli Austriaci (CECHELLI 1920, p. 4). Un secondo calco fu realizzato in occasione della mostra "I Longobardi", promossa dalla Regione Friuli Venezia Giulia. Ringrazio vivamente il sig. Bepi Agostinis per avermi recentemente segnalato che altri calchi furono fatti negli anni novanta, col consenso dell'allora direttore del Museo Archeologico Nazionale di Cividale.

³⁸ Per un approfondimento si rinvia a CHINELLATO-COSTANTINI 2005.

alcuni azzurri composti da silicati non sono stati sufficienti i dati rilevati con le strumentazioni presenti nel laboratorio dell'Università.

Le analisi condotte ci hanno permesso di documentare la presenza di lamine di rame e oro e di ricostruire la tavolozza dei colori impiegati (fig. 21).

La tecnica pittorica

I pigmenti impiegati per la coloritura dell'altare di Ratchis appartengono per la gran parte a quelli che Plinio nella sua "Storia Naturale" (XXXV, 30) definiva *florides*: il cinabro (*Minium*), l'indaco (*Indicum purpurissimum*), l'azzurrite (*Armenium o Caeruleum Cyprum*) e la lacca rosso-violetta (*Purpurissum*). Sono questi colori costosi e ricercati che il committente forniva alla bottega a proprie spese e che nell'Antichità venivano ampiamente imitati e falsificati³⁹. Accanto a questi pigmenti è stato utilizzato come unico bianco la biacca, pigmento artificiale, che Plinio colloca al terzo posto tra i colori bianchi⁴⁰ e che era impiegato anche nella farmacopea. La sua fabbricazione è attestata in tutto il Medioevo.

Prima di procedere alla coloritura della superficie lapidea è stato steso sulle lastre un sottile strato di calce bianca. Tale preparazione fungeva da fondo ed è stata ulteriormente differenziata in base ai pigmenti previsti per le successive campiture: i rossi a base di terre (terra rossa e ocre 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 olio⁴¹.

Le singole campiture cromatiche sono in gran parte ottenute per mescolanza di pigmenti diversi e per sovrapposizione di più stratificazioni. Particolarmente ricercate sono risultate le policromie del prospetto frontale per scelta di materiali e soluzioni tese a realizzare diverse tonalità di uno stesso colore. Abbiamo qui riscontrato tre differenti toni di azzurro: sullo sfondo della

³⁹ SELIM 1949.

⁴⁰ PLINIO 1988, p. 332 (libro XXXV, 37).

⁴¹ La fluorescenza di alcune sezioni stratigrafiche osservate al microscopio a luce U.V. ci conferma che alcuni impasti sono stati stemperati con leganti oleosi.

mandorla arborea, sul cielo dove volano gli angeli e sulle finiture di vesti, ali, fusarole. L'azzurro interno alla mistica mandorla traduceva volutamente, secondo l'iconografia tradizionale, un aere chiaro e impalpabile, ed è ottenuto per mescolanza di biacca ed indaco, applicati sulla base di biacca. Il cielo in cui volano i quattro angeli, ora verdastro per alterazione del legante, aveva un tono più scuro ed intenso, poiché l'impasto di biacca e indaco poggia su una campitura composta da biacca, indaco, nero vegetale, silicati e ocre (fig. 22).



Fig. 22 A sinistra, particolare del cielo e dell'area analizzata (lastra frontale). A destra, sezione stratigrafica dell'azzurro del cielo: fondo di biacca; base di azzurro-blu composta da biacca, indaco, nero vegetale, silicati e ocre; pellicola pittorica azzurra composta da indaco e biacca.



Fig. 23 A sinistra, particolare dell'abito dell'angelo e dell'area analizzata (lastra frontale). A destra, sezione stratigrafica dell'azzurro posto sulla bordura della veste: base rossa composta da minio, cinabro, biacca e ocre; pellicola pittorica azzurra composta da azzurrite, biacca e ocre.

Ponderato e sapiente era pure il terzo tono di azzurro, utilizzato per rifinire le vesti degli angeli, ali e fusarole: qui preziosa azzurrite era aggiunta all'impasto e la tonalità era resa più satura per la sottostante presenza di una calda stesura

rosso – aranciata. Non si esclude che questo impasto fungesse anche da missione adesiva (fig. 23).

Diversamente dal fronte, l'azzurro documentato sul lato posteriore dell'altare è stato ottenuto con tecniche più semplici e meno costose, in perfetta sintonia con un'oculata gestione di risorse e materiali. Pertanto, il motivo a matassa che incornicia questa lastra è stato dipinto con semplice pigmento nero vegetale, stemperato su un fondo di calce, secondo un procedimento suggerito già in epoca classica da Plinio (XXXV, 43).

Simili soluzioni, finalizzate a creare differenziati effetti cromatici, si riscontrano anche nelle gamme dei rossi: sulla veste di Cristo (ora brunastra) una stesura di minio e cinabro è stata velata da lacca per ottenere un tono violaceo (fig. 24). Un medesimo rosso registrato sulla veste degli angeli costituiva probabilmente la base per lamine d'argento⁴².

Un composto di minio e cinabro è stato steso anche sull'incorniciatura di ogni lastra, sulla lastra posteriore, dentro gli occhielli della decorazione perimetrale ad "S" raffrontate (prospetto frontale) dove funge da base di appoggio per lamine di rame⁴³.

Con solo cinabro sono stati invece disegnati a punta di pennello i tratti anatomici del piede di Cristo e le labbra, mentre l'incarnato è reso con una semplice stesura di biacca (fig. 25).

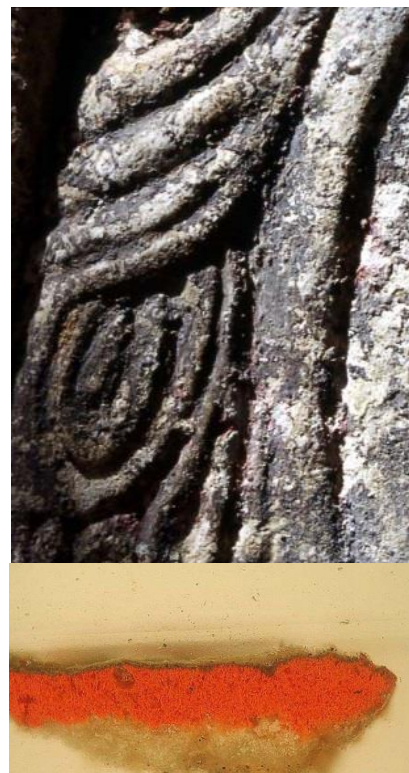


Fig. 24 In alto particolare della veste di Cristo. In basso, sezione stratigrafica della veste: base di biacca; pellicola pittorica composta da minio e cinabro; velatura di lacca.

⁴² Non siamo stati in grado, purtroppo, di stabilire con certezza il tipo di lamina impiegata sulle veste degli angeli, perché tale campione andrebbe analizzato con strumentazioni più sofisticate.

⁴³ La lamina di rame, ancora visibile sotto forma di tracce alterate è stata identificata con l'indagine EDS.



Fig. 25 A sinistra, il piede sinistro di Cristo e l'area analizzata (lastra frontale). A destra, sezione stratigrafica dell'incarnato: scialbatura a calce; incarnato composto da sola biacca; velatura a cinabro per i dettagli anatomici.

I capelli di tutti i personaggi sono stati dipinti con velature a base di terre naturali e bruciate.

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 e di valenza sacrale⁴⁴. Il minio misto a cinabro ha, inoltre, proprietà siccativie, quindi, è probabile che questo impasto servisse da base per ulteriori stesure.

Nella gamma dei gialli, l'ocra impiegata per la stola gemmata di Cristo è stata macinata molto finemente allo scopo di conferire luminosità e brillantezza non distanti dal nobile metallo. E realmente foglie d'oro impreziosivano l'aureola del Salvatore, massimo punto di luce della scena scolpita sul fronte; per la sua adesione è stata adottata una missione oleo – resinosa nella quale sono stati dispersi minio e terre.

Dallo studio compiuto si evince che la tecnica di coloritura impiegata sull'altare di Ratchis è accurata, di alto livello e va ben oltre la presenza di ocre e scialbi

⁴⁴ Nella trattatistica di età imperiale ed altomedievale non troviamo ricette di mescolanza di minio e cinabro, e 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/o scolpiti che rivestirono i lati degli altari dal sec. V in poi. Segnaliamo, inoltre, che tracce di rosso a base di ossido di piombo sono state trovate anche sulle 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).

documentati finora sulla scultura lapidea altomedievale⁴⁵. Chi ha eseguito le policromie era maestro esperto e padroneggiava una tecnica che si pone in continuità con la tradizione pliniana; contemporaneamente, ha saputo adottare soluzioni pittoriche originali, tipiche dei secc. VIII-X nelle quali si contaminano quei procedimenti a noi trasmessi come prassi proprie del dipingere su muro, pietra, miniatura e tavola⁴⁶.



Fig. 26 Parigi, Bibliothèque Nationale. Evangeli di Saint-Médard a Soisson, part. di iniziale istoriata iniziale con Cristo che insegna, Lat. 8850, fol. 124r (da Porcher 1968).

Ricostruzione virtuale e dialogo con l'utenza museale

Come precisato sopra, la ricostruzione delle originarie policromie dell'ara è stata realizzata dopo aver comparato i dati emersi dalle indagini scientifiche, con quelli delle fonti storiografico-documentarie, e con le testimonianze materiali di miniature (fig. 26), avori, oreficerie, affreschi e stucchi coevi all'ara⁴⁷.

Poiché sulle lastre minori non abbiamo riscontrato significativi residui di colore, in assenza di dati oggettivi, la nostra restituzione ha interessato i soli prospetti maggiori dell'altare. Si tratta di un'operazione che non ha la pretesa di essere esaustiva, quanto di suggerire con coerenza filologica l'impatto cromatico che l'altare aveva nei secoli passati.

⁴⁵ MACCHIARELLA 1976, p. 291; BENSI 1990; MELUCCO VACCARO 1995, pp. 64-65; LUSUARDI SIENA 1989, pp. 95-98; NAPIONE 2001, pp. 116-119.

⁴⁶ 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 anche sui dipinti murali di Müstair del sec. IX (BENSI 1990, p. 77; MAIRINGER, SCHREINER 1986, pp. 195-196).

⁴⁷ Per un approfondimento sulle fonti consultate si veda CHINELLATO-COSTANTINI 2005, pp. 149-15. Si veda anche KIILERICH 2008 e KIILERICH 2010 per l'efficace proposta ricostruttiva delle policromie degli stucchi del Tempietto di S. Maria in Valle.

Lastra frontale

Parallelamente ad esempi della miniatura altomedievale, l'epigrafe scorreva dorata su un fondo rosso ed impasti vitrei e perle luminescenti incorniciavano perimetralmente l'intera scena, dominata dall'azzurro intenso del cielo.



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

Fig. 27 Ricostruzione della cromia del prospetto frontale (elaborazione grafica di Maria Teresa Costantini e Tiziano Paganini sul rendering del rilievo laser).

Fig. 28 Roma, Museo dell'Alto Medioevo. Fibula circolare aurea con paste (da Peroni 1984).

Fig. 29 Altare di Ratchis, particolare della croce posta sul capo degli arcangeli.

Cristo, fulcro della sacra visione, si stagliava su un cielo più chiaro, all'interno di una verde mandorla arborea. Indossava una tunica azzurrata e un manto purpureo; sulle spalle una stola dorata, arricchita con gemme preziose. La diafana carnagione era incorniciata da una capigliatura castana, lumeggiata con oro. Castoni impreziosivano il nimbo di Cristo e le ali dei cherubini.

Tutti gli angeli in volo indossavano tuniche chiare e manti color lacca, rifiniti da tocchi di azzurri e da ocre dall'effetto di filigrana.

Le stelle lucenti del cielo, con castoni al centro, sembravano lamine d'oro sbalzate (figg. 28,29).

Lastra posteriore

Il prospetto posteriore si porgeva allo sguardo simile ad un prezioso *antependium* di stoffa porporata, ricamato da croci simili ai contemporanei oggetti di oreficeria (figg. 30,31). La lastra era incorniciata da un doppio



Fig. 30 Ricostruzione della cromia del prospetto posteriore (elaborazione grafica di Maria Teresa Costantini e Tiziano Paganini sul rendering del rilievo laser).



Fig. 31 Croce di Guarrazar (Spagna), sec. VII, cm. 18,5x10,8, Parigi, Musée National du Moyen Âge (da BARDIÈS FRONTY 2008).

motivo a matassa dai toni blu, e fusarole blu e verdi.

In sintonia con l'estetica espressa negli antichi trattati altomedievali, la policromia rafforzava il simbolismo degli elementi scolpiti; contemporaneamente, rinvia all'esperienza del mondo reale con soluzioni polimateriche e codici comunicativi peculiari dell'epoca⁴⁸.

Il dialogo con l'utenza museale

Consapevoli che ogni realtà museale deve essere luogo vivo, catalizzatore di stimoli e nuove conoscenze, per agevolare i fruitori del Museo Cristiano di Cividale nella comprensione della ricerca e degli esiti cui essa è giunta, da

⁴⁸ Si pensi al Tempietto di Santa Maria in Valle sulle cui pareti gli stucchi colorati, ornati con ampole di vetro erano funzionali al progetto decorativo d'insieme che prevedeva l'impiego di mosaici e pittura murale.

settembre 2011 è presente all'interno della prima sala un'apposita sezione didattica multimediale.

Grazie alla sensibilità della dott.ssa Elisa Morandini, direttore del MUCRIS, in collaborazione col grafico Tiziano Paganini e col consulente tecnico Paolo Comuzzi, è stata allestita una postazione multimediale che consente di ammirare l'originaria policromia dell'ara sul prospetto frontale del monumento (fig. 32).

La visione è articolata in tre momenti: il primo è dedicato agli aspetti tecnico artistici e mostra su una porzione del fronte le sovrapposizioni degli impasti policromi riscontrati. Il secondo passaggio propone una visione d'insieme degli originari colori. L'ultimo *step* suggerisce i contrasti cromatici che si dovevano percepire un tempo, nell'originaria collocazione presbiteriale di una chiesa illuminata solo da lampade a olio e strette monofore.

Tale proposta didattica, quasi un viaggio a ritroso, nel tempo, prende per mano il visitatore e attraverso un'inedita esperienza visiva lo accompagna nell'estetica di secoli molto distanti da noi, tutt'altro che bui.

Laura Chinellato

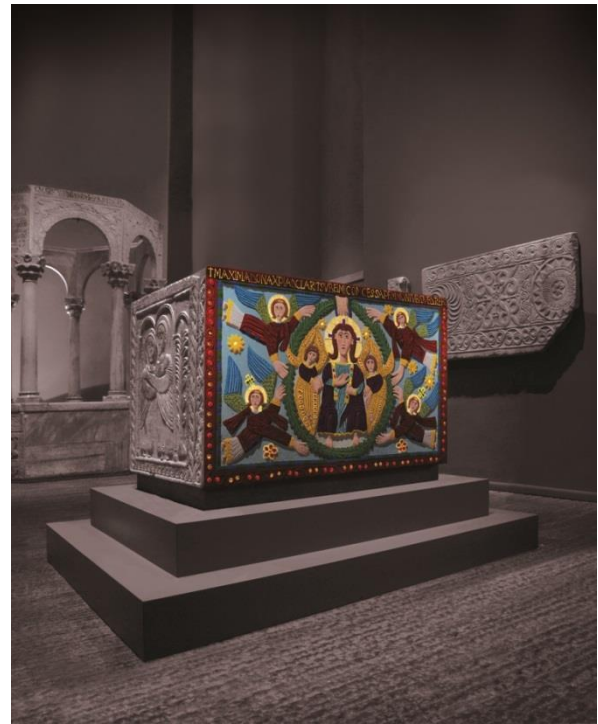


Fig. 32 l'altare di Ratchis con l'innovativo allestimento multimediale curato dalla restauratrice Maria Teresa Costantini (Esedra r.c. srl) e dal grafico Tiziano Paganini (foto elaborata da Maria Teresa Costantini)

Bibliografia

ANDREOLLI 2003 = B. ANDREOLLI, *Misurare la terra*, in *Uomo e spazio nell'Alto Medioevo*, Atti della L Settimana di Studio del CISAM (Spoleto 2002), I, Spoleto, pp.151-187.

BARDIÈS FRONTY 2008= I. BARDIÈS FRONTY, *La croce di Guarrazar*, in J.J. AILLAGON (a cura di), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, Milano, p. 368.

BELGRADO 1979 = G.B. BELGRADO, *Storia di Cividale*, ms., Archivio del Capitolo di Cividale.

BENSI 1990 = P. BENSI, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in C. DANTI ET ALII (a cura di), *Pitture murali*, Firenze, pp. 73-102.

BERGAMINI 1980 = G. BERGAMINI (a cura di), *Civiltà Friulana di ieri e di oggi*, Udine.

BERTELLI, GUIGLIA 1976 = G. BERTELLI, A. GUIGLIA, *Le strutture murarie delle chiese di Roma nell'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. 331-335.

BESSAC 1986 = J.C. BESSAC, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, in "Revue Archéologique de Narbonnaise", supp. 14.

BRAUN 1923 = J.S.J. BRAUN, *Der Christliche Altar*, Monachii.

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.

CAVALLUCCI 1985 = N. CAVALLUCCI, *Appunti sulle tecniche e notizie sul restauro dell'edicola marmorea*, in G. BENAZZI (a cura di), *I dipinti murali e l'edicola marmorea del Tempietto del Clitunno*, Todi, pp. 64- 66.

CECHELLI 1918 = C. CECHELLI, *Arte barbarica cividalese*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", XII-XIV, pp. 1-24.

CECHELLI 1920 = C. CECHELLI, *I monumenti di Cividale durante l'invasione austriaca*, in "Rassegna Italiana", XXIX, pp. 3-5.

- CECHELLI 1943 = C. CECHELLI, *I monumenti del Friuli dal secolo IV al'XI*, Milano-Roma.
- CHINELLATO 2004 = L. CHINELLATO, *L'altare di Ratchis. Nota storica ed iconografia*, in "Vultus Ecclesiae", 5 (2004), pp. 9-21.
- CHINELLATO 2010 = L. CHINELLATO, *L'Altare di Ratchis*, in V. PACE (a cura di), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008, Udine, pp. 83-91.
- CHINELLATO 2012 = L. CHINELLATO, *Il battistero di Callisto, l'altare di Ratchis e i marmi del Museo Cristiano. Spunti per una rilettura*, in "Forum Iulii", XXXV(2011), pp. 59-84.
- CHINELLATO, COSTANTINI 2005 = L. CHINELLATO, M.T. COSTANTINI, *L'altare di Ratchis, L'originaria finitura policroma: prospetto frontale e posteriore*, in "Forum Iulii", XXVIII (2004), 2005, pp. 134-156.
- CHINELLATO, COSTANTINI 2006 = L. CHINELLATO, M.T. COSTANTINI, *L'altare di Ratchis: proposta per la ricostruzione dell'originaria finitura policroma*, in "Vultus Ecclesiae", 6 (2005), pp. 7-17.
- CHINELLATO, COSTANTINI, MANZATO 2009 = L. CHINELLATO, M.T. COSTANTINI, D. MANZATO, *L'altare di Ratchis: il restauro, le indagini scientifiche e le acquisizioni tridimensionali*, in "Forum Iulii", XXXII(2008), pp. 102-132.
- COOPER 1987 = J.C. COOPER, *Dizionario dei simboli*, Padova (ed. orig. *An illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London 1982).
- CORONEO 2009 = R. CORONEO (a cura di), *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, II, Università degli Studi di Cagliari, Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche, Cagliari.
- DE BLAAUW 2001 = S. DE BLAAUW, *L'altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale in Roma nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 27 aprile - 1 maggio 2000, XLVIII, II, Spoleto, pp. 969- 989.
- EITELBERGER 1857 = R. EITELBERGER, *Cividale in Friaul und seine Monumente*, Wien.

- FISKOVIĆ 1997 = I. FISKOVIĆ, *Il re croato nel bassorilievo protoromanico di Spalato*, in "Hortus Artium Medevalium, Journal of the International Reserch Center for Late Antiquity and Middle Ages", 3, Zagreb-Motorum, pp. 179-209.
- FOGOLARI 1906 = G. FOGOLARI, *Cividale del Friuli*, in "Italia Artistica", 23, Bergamo.
- GABERSCEK 1973 = C. GABERSCEK, *Note sull'altare di Ratchis*, in "Memorie Storiche Forogiuliesi", pp. 53-72.
- GARZYA ROMANO 1996 = C. GARZYA ROMANO (a cura di), *Eraclio. I colori e le arti dei Romani*, Bologna.
- GIOSEFFI 1978 = D. GIOSEFFI, *Scultura altomedievale in Friuli*, Cinisello Balsamo.
- HAUPT 1909 = A. HAUPT, *Die Älteste Kunst insbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen*, Leipzig.
- HEINZ MOHR 1984 = G. HEINZ MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano.
- KIDSON 1996 = P. KIDSON, *Architectural proportion. Before 1450*, in *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, New York - London, II, pp. 343 - 352.
- KIILERICH 2008 = B. KIILERICH, *Colour and context: recontruction the polychromy of the stucco saints in the Tempietto longobardo at Cividale*, in "Arte Medievale", anno VII (2008), 2, pp. 9-24.
- KIILERICH 2010 = B. KIILERICH, *The rethoric of materials in the Tempietto Longobardo at Cividale*, in V. PACE (a cura di), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008, Udine, pp.93-102.
- KUTZLI 1974 = R. KUTZLI, *Langobardische Bardischekunst. Die sprache der Flechtbander*, Stuttgart.
- LE GOFF 1971 = J. LE GOFF, *Travail, techniques et artisans dans les systemes de valeur du haut moyen age (Ve-Xe siècles)*, in "Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale", XVIII settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2-8 aprile 1970, pp. 239-266, Spoleto.
- LECLERQ 1924 = H. LECLERQ, s.v. *Autel*, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, I.2, éd. Fernard Cabrol, Henri Leclerq, Paris, coll. 3155-3189.
- LIVERANI 2009 = P. LIVERANI, *Osservazioni sulla policromia e la doratura della scultura in età tardoantica*, in P. A. ANDREUCCETTI, I. LAZZARESCHI CERVELLI (a cura

di), *Il colore nel Medioevo. Arte simbolo tecnica. Pietra e colore: conoscenza, conservazione e restauro della policromia*, Atti delle Giornate di Studi, Lucca 22-23-24 novembre 2007, Lucca, pp. 9-22.

LOMARTIRE 1984 = S. LOMARTIRE, *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.

LOMARTIRE 2009 = S. LOMARTIRE, *Commacini e marmorarii. Temi e tecniche della scultura tra VII e VIII secolo nella Langobardia Maior*, in *I Magistri Commacini. Mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del XIX Congresso int. di studi (Como - Varese 2008), Spoleto, pp. 151-209.

LUSUARDI SIENA 1989 = S. LUSUARDI SIENA, *L'arredo architettonico e decorativo altomedievale delle chiese di Sirmione*, in G. P. BROGIOLO ET ALII (a cura di), *Ricerche su Sirmione longobarda*, (Ricerche di archeologia altomedievale e medievale, 16), 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'Altomedioevo, Cividale del Friuli e Bottenicco di Moimacco, 24-29 settembre 1999, Spoleto, pp. 493-594.

LUSUARDI SIENA 2002 = S. LUSUARDI SIENA (a cura di), *Cividale longobarda. Materiali per una rilettura archeologica*, Milano.

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 = 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 N. S. BROMMELLE - P. SMITH (a cura di), *Case Studies in the Conservation of Stone and Wall Paintings, Preprints of the Contributions to the IIC Bologna Congress*, London, pp. 195-196.

MELUCCO VACCARO 1995 = A. MELUCCO VACCARO, *Nota critica* in A. MELUCCO VACCARO, L. PAROLI (a cura di), *Corpus di scultura altomedievale. 7.6 La diocesi di Roma. Il museo dell'Alto Medioevo*, Spoleto, pp. 47-66.

MELUCCO VACCARO 2001 = A. MELUCCO VACCARO, *Le botteghe dei lapicidi: dalla lettura stilistica all'analisi delle tecniche di produzione*, in *Roma nell'Alto Medioevo*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLVIII, 27 aprile-1 maggio 2001, Spoleto, pp.393-420.

MUTINELLI 1955 = C. MUTINELLI, *Luoghi e pietre di Cividale antica* in "Il Friuli", 25 giugno 1955, p. 5.

MUTINELLI 1969 = C. MUTINELLI, *L'ara di Ratchis*, in "Quaderni della Face", 35, pp. 9-23.

NAPIONE 2001 = E. NAPIONE (a cura di), *Corpus di Scultura Altomedievale*, XIV, *La diocesi di Vicenza*, Spoleto, pp. 41-119.

PAVAN 1985 = G. PAVAN, *La lavorazione della pietra nell'antichità*, in F. CUCCHI, S. GEROLD (a cura di), *I marmi del Carso triestino*, Trieste, pp. 137-165.

PETROVIĆ 1962 = N. PETROVIĆ, *Rapports et proportions dans les plans du Vème et VI^{ème} siècles de Ravenne et du littoral septentrional de l'Adriatique*, in "Felix Ravenna", 85, pp.40-71.

PHILLIPS 1847 = *Mappae Clavicula; a Treatise on the Preparation of Pigments during the Middle Ages*, in "Archeologia", 32, pp. 187-244.

PLINIO 1988 = PLINIO, *Storia Naturale*, V, Torino.

RAGGHIANI 1968 = C.L. RAGGHIANI, *L'arte in Italia. Dal sec. V al sec. XI*, 2, Roma.

RIGHINI 1991 = V. RIGHINI, *Materiali e tecniche da costruzione in età tardoantica e altomedievale*, in *Storia di Ravenna. Dall'età bizantina all'età ottoniana. Territorio, economia e società*, II.1, Venezia, pp. 193-221.

ROCKWELL 1989 = P. ROCKWELL, *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.

SELIM 1949 = A. SELIM, *Imitazioni e falsificazioni dei colori presso gli antichi*, in "L'industria della vernice", n. 25, pp. 1-11.

STUROLO 1772 = G. STUROLO, *Origine e vicende istoriali antiche e recenti della Mag.ca antichissima città di Cividale del Friuli*, I, tomo I, ms, Biblioteca Civica di Udine.

TAGLIAFERRI 1981 = A. TAGLIAFERRI (a cura di), *Corpus di scultura altomedievale*, X, *La Diocesi di Aquileia e Grado*, Spoleto.

TAVANO 1975 = S. TAVANO, *Note sul 'Tempietto' di Cividale* in *Studi cividalesi*, Giornata di studio (Aquileia, 1974), *Antichità altoadriatiche*, VII, Udine, pp. 59-88.

TAVANO 1983 = S. TAVANO, *L'alto medioevo tra Cividale e Pola, considerazioni sui monumenti*, in *Atti e Memorie della società Istriana di Archeologia e Storia Patria*, XXXI della Nuova Serie - LXXXIII della raccolta- Trieste, pp. 197-214.

TORP 1984 = H. TORP, *The integrating system of proportion in Byzantine Art. An essay on the method of holy images*, in *Acta ad Archeologia et Artium Historiam Pertinentia*, Roma.

VEŽIĆ 2001 = P. VEŽIĆ, *Zara. Travi lignee*, in C. Bertelli et alii (a cura di), *Bizantini, Croati, Carolingi: alba e tramonto di regni e imperi*, Brescia, Santa Giulia - Museo della città, 9 settembre 2001 - 6 gennaio 2002, Milano, p. 383.

VOLBACH 1968 = W.F. VOLBACH, *L'Europa delle invasioni barbariche*, in J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *L'Europa delle invasioni barbariche*, Milano, pp. 209-285 (ed. orig. *L'Europe des invasions*, Paris 1967).