

SPOLIA. Annual Journal of Medieval Studies



Essays 2021, anno XVII, n. 7 n.s.

SPOLIA. Annual Journal of Medieval Studies. Periodico telematico.
Registrazione presso il Tribunale di Civitavecchia n. 663/04 del 24.08.2004
Direttore responsabile: Teresa Nocita
ISSN 1824-727X
© 2021

Scientificità riconosciuta per tutta l'area 10
RIVISTA DI CLASSE A / SCOPUS



10A1 ARCHEOLOGIA
10B1 STORIA DELL'ARTE
10C1 TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA AUDIOVISIVI
10D1 STORIA ANTICA
10E1 LINGUA E LETTERATURA GRECA
10F1 LINGUA E LETTERATURA LATINA
10G1 FILOLOGIA CLASSICA E MEDIO-ANTICA
10H1 FILOLOGIA E LETTERATURE MEDIO-LATINE E ROMANZE
10I1 LETTERATURA ITALIANA
10J1 LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

10F3 LINGUISTICA E FILOLOGIA ITALIANA
10F4 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE
10G3 GLETOLOGIA E INGIPTICA
10H1 LINGUA, LETTERATURA E CULTURA FRANCESE
10H2 LINGUE, LETTERATURE E CULTURE SPAGNOLE E ISPANO-AMERICANE
10I1 LINGUE, LETTERATURE E CULTURE INGLESE E ANGIO-AMERICANA
10I2 LINGUE, LETTERATURE E CULTURE GERMANICHE
10J2 SLAVISTICA
10J3 CULTURE DEL VICINO ORIENTE ANTICO, DEL MEDIO ORIENTE E DELL'AFRICA
10J4 CULTURE DELL'ASIA CENTRALE E ORIENTALE



SPOLIA. Annual Journal of Medieval Studies

Editore: Spolia, Via Marina di Campo 19

00054 Fregene (Roma)

© 2021 Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Direzione

Teresa Nocita (L'Aquila - Università degli studi)

Comitato editoriale

Paolo Divizia (Brno - Masaryk University); Paolo Garbini (Roma - Università Sapienza); Stéphane Gioanni (Université de Lyon); Francesco Guizzi (Roma - Università Sapienza); Maria Ana Ramos (Zürich - Universität); Lucilla Spetia (L'Aquila - Università degli studi)

Comitato scientifico

Giuseppina Brunetti (Bologna - Università Alma Mater); Paolo Canettieri (Roma - Università Sapienza); Fulvio Delle Donne (Università degli Studi della Basilicata); Benoît Grévin (CNRS); Vito Lorè (Università degli Studi di Roma 3); Donatella Manzoli (Roma - Università Sapienza); Michela Nocita (Roma - Università Sapienza); Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia); Ines Ravasini (Università degli Studi di Bari); Christof Schuler (München - Ludwig-Maximilians-Universität; Erster Direktor der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik DAI); Francesco Ursini (Roma - Università Sapienza); Bryan Ward-Perkins (Oxford - Trinity College); Francesca Zagari (Università degli Studi della Tuscia)

Alberto Virdis

Suger di Saint-Denis e la *materia saphirorum*: un'indagine fra cromonimi medievali, gemme e pigmenti

Suger of Saint-Denis and the *materia saphirorum*: an investigation among medieval chromonyms, gems and pigments

Abstract

In due passi del *De Administratione*, Suger, abate di Saint-Denis, celebra le vetrate policrome del coro della sua abbaziale, menzionando la spesa profusa per la *materia saphirorum* fornita ai maestri vetrai, con riferimento al blu intenso che fortemente caratterizza le vetrate. Questo articolo si propone di indagare i possibili significati dell'espressione *materia saphirorum*, tradotta in maniera discordante e non soddisfacente nelle moderne traduzioni esistenti e si propone, inoltre, di ricondurre il suo significato al più ampio contesto in cui si inserisce l'opera di Suger, tenendo in considerazione il valore spirituale che l'abate assegnava alle vetrate policrome del coro e alle pietre preziose dell'arredo liturgico, entrambe variamente interpretate come prefigurazioni materiali della Gerusalemme celeste. L'analisi sarà condotta nel contesto più ampio degli studi sul colore, che coinvolge aspetti linguistici, culturali ed antropologici. Saranno inoltre considerate le questioni relative ai cromonimi in uso nel Medioevo, la nomenclatura delle pietre preziose e gli studi sui pigmenti per vetrate, ricorrendo all'analisi di diverse fonti scritte medievali (testi esegetici, trattati tecnici, lapidari, enciclopedie) e ai risultati delle analisi archeometriche eseguite su vetri da finestra risalenti al XII secolo.

Parole chiave: Suger; Saint-Denis, *Materia saphirorum*; Vetrate; Pigmenti; Colori; Blu; Cromonimi; *Saphirus*; Gemme; *Saffre*; Theophilus.

In two passages of *De Administratione*, Suger, abbot of Saint-Denis, celebrates the stained-glass windows of the choir of the abbey church, mentioning the profuse expenditure for the *materia saphirorum* supplied to the master glaziers, with reference to the intense blue that strongly characterizes the stained-glass windows. This article aims at investigating the possible meanings of the expression *materia saphirorum*, translated in a discordant and unsatisfactory way in the existing modern translations. Moreover, it proposes to bring its meaning back to the wider context of Suger's work, taking into

consideration the spiritual value assigned by the abbot to the stained-glass windows of the choir and to the liturgical furnishing's precious stones, both variously interpreted as material prefigurations of the Heavenly Jerusalem. The analysis will be conducted in the broader context of color studies, involving linguistic, cultural and anthropological aspects. In addition, questions related to the chromonyms in use in the Middle Ages, the nomenclature of precious stones and the studies on the pigments for stained glass windows will be considered, analyzing various medieval written sources (exegetical texts, technical treatises, lapidaries, encyclopedias) and the results of archaeometric analyses carried out on window panes dating back to the 12th century.

Keywords: Suger; Saint-Denis; *Materia saphirorum*; Stained-glass; Pigments; Colors; Blue; Chromonyms; *Saphirus*; Gems; *Saffre*; Theophilus.

Introduzione

“Raramente (in realtà mai) un grande mecenate si è lasciato indurre a scrivere un ragguaglio retrospettivo dei fini da lui perseguiti e dei risultati raggiunti. (...) Ci volle un particolare concorso di circostanze e un'eccezionale mescolanza di qualità personali perché potessero nascere documenti come quelli lasciati da Suger, abate di Saint-Denis, che il tempo ci ha conservato”

(Panofsky 2018, p. 11)¹

Con queste parole, il celebre storico dell'arte Erwin Panofsky mise in luce la straordinaria importanza degli scritti in cui l'abate Suger di Saint-Denis ricorda gli eventi degni di nota che caratterizzarono il suo abbaziale, quando era ormai giunto al ventitreesimo anno, fra il 1144 e il 1145, nell'opera nota come *De administratione*, che figura fra le rare testimonianze di questa natura che il Medioevo ha consegnato ai giorni nostri.

Questi scritti, insieme al *De consecratione*, racconto della consacrazione del nuovo coro dell'abbaziale di Saint-Denis, avvenuta nel 1144, contengono importanti riferimenti alla riedificazione e decorazione di una delle più celebri ed importanti basiliche del Medioevo europeo (figg. 1-3). Il dibattito critico che a partire dalla seconda metà del Novecento si è sviluppato attorno all'interpretazione panofskyana è assai vasto e ha coinvolto diversi aspetti relativi al rifacimento della basilica nel XII secolo, all'operato dell'abate Suger e ai possibili riferimenti teologici e culturali rintracciabili nei suoi scritti e si caratterizza, inoltre, per la diversità dei suoi approcci².

Complessivamente, però, sono pochi gli studi che hanno indagato il tema del colore negli scritti sugeriani, specialmente se paragonati al gran numero di lavori dedicati al tema della metafisica della luce di ascendenza neoplatonica. È d'obbligo rilevare che non sono mancate indagini incentrate sul brillante e vivido blu delle vetrate del coro, ampiamente celebrate dall'aba-

te nei suoi scritti (Gage 1982, Kessler 1996) e che, inoltre, molti studi dedicati al tema del colore nella cultura medievale hanno spesso fatto riferimento alle cromie delle vetrate di Saint-Denis, data l'importanza che questo monumento riveste per la storia dell'arte medievale (Gage 1993, pp. 69-76, Hediger-Kurmann-Schwarz 2014; Pastoureau 1986, 1989, 1996, 2008), ma si può comunque affermare che il tema sia stato complessivamente trascurato, rivelando così la scarsa propensione della critica ad affrontare il tema del colore nell'arte medievale, al di là degli aspetti tecnici legati alla materialità dei pigmenti o agli interventi di restauro e conservazione delle opere³.

In realtà, nei suoi scritti l'abate Suger non dedica ampio spazio alla trattazione del colore, ma nel *De administratione*, due specifici riferimenti al brillante colore blu che fa da sfondo alla storia sacra narrata nelle vetrate del coro e alla materia necessaria per realizzarle, sono ricchi di interesse e meritano una trattazione specifica.

Nella seconda parte dell'opera, dedicata all'ampliamento e decorazione dell'abbaziale, al capitolo settimo, intitolato "*De continuatione utriusque operis*", Suger loda e ringrazia il Signore per aver fornito agli artefici delle meravigliose vetrate una grande abbondanza di *materia saphirorum* e fondi sufficienti al completamento dell'opera: «*Qui [scil. Dominus] enim inter alia majora etiam admirandarum vitrearum operarios, materiem saphirorum locupletem, promptissimos sumptus fere septingentarum librarum aut eo amplius administraverit, peragendorum supplementis liberalissimus Dominus deficere non sustinebit*» (Suger, *De Administratione*, II, 8, p. 122)⁴.

Similmente si esprime più avanti, in chiusura del capitolo diciottesimo, dedicato alla descrizione della vetrata detta "anagogica" ("*de materialibus ad immaterialia excitans*"): qui l'abate celebra il gran pregio delle vetrate, dovuto alla larga spesa intrapresa per i *vitri vestiti et saphirorum materia* e riferisce di aver nominato un maestro artigiano incaricato della loro conservazione e riparazione oltre che un esperto maestro orafo che facesse altrettanto per gli ornamenti in oro e argento: «*Unde, quia magni constant mirifico opere sumptuque profuso vitri vestiti et saphirorum materia, tuitioni et refectio[n]i earum ministerialem magistrum, sicut etiam ornamentis aureis et argenteis peritum aurifabrum constituimus*» (Suger, *De Administratione*, II, 18, p. 150)⁵.

Sebbene in entrambi i passi citati sia palese il riferimento al colore di fondo delle vetrate del coro, l'espressione *materia saphirorum* è stata tradotta in maniera differente nelle tre principali traduzioni moderne dell'opera sugeriana, un fatto che rende necessario un approfondimento del lavoro interpretativo.

La speciale attenzione che Suger ripone nella celebrazione di questa particolare *materia* necessaria per colorare in blu le vetrate del coro fa trasparire il grande interesse dell'abate per il colore delle vetrate stesse e per la bellezza policroma delle pietre preziose (in particolare per il *saphirus*), come egli stesso dimostra in un altro celebre passo del *De administratione* (II, 13),

in cui descrive la cosiddetta *Crista*, un prezioso oggetto di oro e gemme risalente all'età carolingia che faceva parte dell'arredo liturgico della basilica (figg. 5-6). Di esso Suger celebra la bellezza, facendo specifico riferimento alla *speciositas* delle gemme policrome, e racconta inoltre che per mezzo della meditazione che egli era solito compiere davanti ad esso, riusciva ad assurgere "anagogicamente" dal mondo terreno verso quello spirituale⁶.

Questo articolo si propone quindi innanzitutto di indagare i possibili significati dell'espressione *materia saphirorum* — di cruciale importanza per la comprensione del testo dell'abate Suger e per lo studio delle vetrate a fondo azzurro/blu della prima età gotica — e intende ricondurre il suo significato al contesto più ampio offerto dall'opera memorialistica di Suger, all'importanza e al valore spirituale che l'abate assegnava alle vetrate policrome del nuovo coro dell'abbazia e alle pietre preziose dell'arredo liturgico, entrambe variamente interpretate come prefigurazioni materiali della Gerusalemme celeste, capaci di creare un ponte fra la casa del Signore su questa terra e la città di Dio nel mondo superno.

Si indagheranno primariamente i possibili significati della parola *saphirus*, estendendo lo sguardo ai cromonimi in uso nel Medioevo, facendo ricorso all'analisi di diverse fonti scritte medievali, specialmente nell'ambito della trattatistica tecnica, e si condurrà la presente ricerca nel contesto degli studi sul colore, che coinvolge aspetti linguistici, culturali e antropologici, nella consapevolezza della distanza che separa il modo di guardare al colore proprio del mondo occidentale, post-industriale e digitale, da quello medievale.

In secondo luogo si dedicherà particolare attenzione al "*saphirus*", inteso come pietra preziosa, e ai significati connessi a tale pietra nell'esegesi biblica e nei lapidari medievali.

In terzo luogo, infine, si indagherà la possibilità che la *materia saphirorum* alluda ad uno specifico pigmento blu per colorare il vetro, detto *saffre*, dei quali si considereranno le condizioni e i contesti della sua produzione ed utilizzo.

La *materia saphirorum* e il *saphirus* come cromonimo relativo al vetro

Le tre maggiori edizioni moderne dell'opera di Suger sono corredate da traduzioni in inglese (Panofsky 1946, 1979), francese (Suger, *De administratione*)⁷ e tedesco (Speer-Binding 2000).

Panofsky traduce l'espressione *materia saphirorum* come "*sapphire glass*" sottolineando così il riferimento al vetro colorato più che alla materialità del colorante utilizzato.

L'edizione a cura di Françoise Gasparri invece alterna due traduzioni diverse: nel primo caso "*verre de saphir*" ("vetro di *saphirus*"), nel secondo "*matière de saphir*" ("materia di *saphirus*"). In un caso viene messa in evidenza la relazione con i pannelli di vetro colorati, nell'altro il nesso con la materia prima necessaria per colorare i vetri in blu. La decisione di tradurre la medesima

locuzione in due modi diversi, pur in un contesto analogo, e l'assenza di una discussione delle scelte operate richiederebbe di per sé un chiarimento.

Infine, la più recente edizione dei testi suseriani, quella curata da Andreas Speer e Günther Binding, traduce entrambe le locuzioni con "*Saphirmaterial*" ricorrendo ad un vocabolo più vicino alla lettera del testo latino; i due studiosi sembrerebbero in tal modo voler enfatizzare in entrambe le occorrenze il nesso con il materiale colorante più che con il vetro stesso; è però assente una discussione del passo e delle scelte di traduzione (Speer-Binding 2000, pp. 329, 363).

Alle tre edizioni critiche del testo suseriano si è di recente accostata una nuova traduzione in inglese di una selezione di opere dell'abate (Cusimano-Whitmore 2017). Ancora una volta l'espressione *materia saphirorum* è tradotta in maniera contrastante: nella prima occorrenza è resa come sinonimo di vetro blu ("*sapphire-colored glass*"), nella seconda, invece, è resa con un più ambiguo "*sapphire components*" (Cusimano-Whitmore 2017, p. 100, p. 114)⁸.

Le divergenze nelle traduzioni di questa espressione devono ricercarsi anche nella diversa codificazione della sostanza semantica operata dal latino rispetto a molte lingue moderne (Bradley 2009, pp. 1-35, sp. pp. 15-17). Oltre alle differenze esistenti tra ciò che i nomi di colore denotavano nel latino classico e medievale (tonalità, luce, saturazione, consistenza, movimento, agitazione, liquidità, vitalità) e ciò che invece denotano nelle lingue moderne (principalmente, nelle lingue europee, la tonalità), bisogna inoltre tenere in considerazione la corrispondenza non totale fra ciò che i vari cromonimi designano nelle diverse lingue moderne. Proprio il caso del colore blu è significativo in tal senso: lingue come l'italiano o il russo, per esempio, presentano due *basic colour terms*⁹: *azzurro* e *blu* in italiano, *sinij* e *goluboj* in russo, a differenza dell'inglese, del tedesco o del francese che ne hanno uno solo (*blue, blau, bleu*) (Ronga 2009; Grossmann-D'Achille 2016).

Inoltre, le differenze nelle traduzioni qui riportate, nell'oscillare fra "*Saphirmaterial*" e "*blue glass / verre de saphir*" in un certo modo riflettono, sia pure involontariamente, il dualismo interpretativo con cui il pensiero medievale teorizzava il colore, il cui *status* era in bilico fra luce e materia.

Il colore, infatti, se considerato in relazione ai suoi intrinseci aspetti di luminosità, poteva essere inteso come espressione visibile della luce divina e trovare fondamento teologico accanto ad essa, partecipando ontologicamente al divino come espressione del Dio-luce, come già si trova nelle Scritture ("*Ego sum lux mundi*", Gv 8,12). Per quanto concerne, inoltre, le teorie della visione elaborate nel Medioevo, il colore era considerato parte integrante dell'atto visivo¹⁰; al contempo, però, era inteso anche nella sua essenza materiale, come del resto accade anche in tutto il mondo pre-newtoniano: il colore non poteva essere completamente scollegato dalla sua materialità e questo era più che mai evidente nel campo della produzione artistica,

a causa del suo stretto legame con la materialità del colorante¹¹. L'idea del colore era quindi assai distante da quella di "astrazione di una tinta", che domina nella percezione comune nel mondo attuale (Grossmann-D'Achille 2016, p. 22; Dedrick 2021, p. 441). Questo non significa che il colore fosse considerato esclusivamente come materia, ma che possedeva, appunto, uno status ambiguo che mutava in base ai diversi campi del sapere che lo indagavano (ottica, teologia, tecniche artistiche), ai periodi storici e alle differenti posizioni dei singoli autori che hanno riflettuto attorno a questo tema.

Pertanto, se da un lato, già nel VI secolo, Gregorio Magno, nel *Commentario al Cantico dei Cantici*, si riferiva al colore nelle pitture come esempio della veste esterna delle cose, della mera apparenza esteriore (Gregorio Magno, *Expositio*)¹² e più tardi, nel VII secolo, Isidoro di Siviglia affermava che la *pictura* poteva essere intesa come *fictura* perché realizzata con colori *ficti*, che non hanno nulla di autentico (Isidoro, *Etymologiae* XIX, XVI, 1), d'altro canto, i secoli dell'Altomedioevo conobbero anche l'irrompere di una nuova favorevole sensibilità verso la luminosità e la capacità di inglobare o riflettere la luce che è propria dei colori e di alcuni materiali traslucidi o trasparenti quali il vetro¹³.

L'estetica dell'età tardoantica e altomedievale¹⁴, oltretutto, aveva reso esplicita, forse per la prima volta rispetto all'età classica, una sensibilità verso gli aspetti legati alla materialità delle opere e ai loro valori luministici e cromatici, avvertiti come il veicolo di una «bellezza semplice, di immediata percepibilità, (...) non dovuta a un rapporto o a una relazione come avveniva per la bellezza proporzionale»¹⁵ di eredità pitagorica e poi agostiniana, quest'ultima basata sul numero e sulla proporzione e che nel Medioevo era stata applicata principalmente alla musica¹⁶.

Nell'ambito di questo contesto teorico, ai fini di una migliore comprensione dell'espressione "*materia saphirorum*" si rende necessario approfondire il significato del secondo vocabolo: "*saphirorum*". Che cosa significava "*saphirus*" nel latino del tempo di Suger? Che tipo di legame semantico instaura il *saphirus* con il concetto di *materia* espresso dal primo termine?

Si trattava semplicemente di un cromonimo indicante il blu, di un sinonimo di vetro blu, di un colorante necessario per realizzare le lastre di vetro da finestra, oppure ancora del nome di una pietra preziosa?

Analogamente ai dizionari del latino classico, diversi glossari del basso e medio latino quali il Du Cange (*GMIL*, s.v. "*safirus*", p. 265) e il *Mittelalters Glossar* (*MG*, s.v. "*sappirum*", col. 351) hanno come unico significato quello legato alla pietra preziosa e riportano, rispettivamente, "*lapis pretiosus*" e "*Saphir*". Il dizionario mediolatino-francese del Blaise riporta il solo lemma "*sapphirinus*", indicandolo come cromonimo per il blu, derivato da "*saphirus*" (*DLFAM*, col. 819).

Il termine *saphirus* però non è utilizzato nelle fonti scritte medievali unicamente in tale modo.

Secondo Panofsky, che dei tre editori e traduttori moderni degli scritti sugeriani è l'unico a proporre una discussione critica del passo in questione, l'espressione sarebbe da intendersi come «the very expensive blue glass (which up to the twelfth century had to be imported from the East and was referred to, along with Suger's term, as *vitrum sapphireum*, or, simply, *saphirum*)» (Panofsky 1979, p. 171); la *materia saphirorum*, quindi, non sarebbe quindi altro che un sinonimo di "vetro blu", così come la parola "*saphirum*", intesa come abbreviazione di "*vitrum sapphireum*".

A sostegno di tale interpretazione lo studioso richiama il celebre trattato di tecniche artistiche del XII secolo, la *Schedula diversarum artium* di Theophilus e la discussione dei termini "*sa(p)phirus / sa(p)phireus*" presente nell'edizione a cura di Wilhelm Theobald (1933, pp. 34, 39, 229 e ss., 241)¹⁷, il quale traduceva tali vocaboli come "*Blau*" o "*Blauglas*" ("blu" o "vetro blu"), eliminando quindi il riferimento alla pietra preziosa e considerando il vocabolo "*saphirus*" alla stregua di un cromonimo.

La *Schedula diversarum artium* di Theophilus, trattato di tecniche artistiche cronologicamente vicino agli scritti di Suger, consente di esplorare una casistica sufficientemente ampia per approfondire la questione e capire meglio quale potesse essere il significato dell'espressione in questione nell'ambito della trattatistica tecnica.

Nel secondo libro della *Schedula*, dedicato alle modalità di realizzazione del vetro da finestra, al capitolo XII, intitolato *De diversis vitri coloribus non translucidis*, Theophilus riferisce dell'esistenza di una pratica di reimpiego del vetro colorato, recuperato da tessere musive di vari colori prelevate da "antichi edifici pagani", al fine di creare degli smalti con l'utilizzo di oro, argento e rame; la medesima prassi di riutilizzo è attestata, nello stesso capitolo, anche a partire da recipienti di vari colori che i Francesi, *in hoc opere peritissimi*, erano soliti raccogliere al fine di creare lastre di vetro piano, *pretiosas ac satis utiles in fenestris*. Theophilus si sofferma in particolar modo sulle lastre di vetro azzurro (*tabulas saphiri*), realizzate in fornace con l'aggiunta di una modica quantità di vetro chiaro.

Inveniuntur in antiquis aedificiis paganorum in musivo opere diversa genera vitri, videlicet album, nigrum, viride, croceum, sapphireum, rubicundum, purpureum; et non est perspicax, sed densum in modum marmoris, et sunt quasi lapilli quadri, ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro, de quibus in suo loco sufficienter dicemus¹⁸. Inveniuntur etiam vascula diversa eorundem colorum, quae colligunt Franci in hoc opere peritissimi, et sapphireum quidem fundunt in furnis suis, addentes ei modicum vitri clari et albi, et faciunt inde tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris¹⁹.

Troviamo in queste poche righe tre menzioni distinte della parola "*saphirus*" e varianti da essa derivate: nel primo caso, "*sapphireum*", occor-

re come aggettivo cromatico nell'enumerazione dei vetri di diversi colori presenti nelle tessere dei mosaici; nel secondo caso, "*saphireum*" indica più specificamente il vetro blu proveniente da recipienti vitrei; infine nel terzo caso ("*tabulas saphiri pretiosas*") ha un significato analogo ed è connesso alle lastre azzurre o blu da finestra. "*Saphireum*" e "*saphirus*" sono quindi utilizzati in questo passo sempre in riferimento alla materia vetraria.

Sempre nello stesso trattato, al capitolo XIII, intitolato *De vitreis cyphis, quos Graeci auro et argento decorant*, Theophilus riferisce della pratica, in cui sembrerebbero eccellere i *Graeci*, di decorare i bicchieri di vetro *saphireum* con motivi fito-ornito-antropomorfi realizzati in foglia d'oro e d'argento. «*Graeci vero faciunt ex eisdem saphireis lapidibus pretiosos cyphos ad potandum, decorantes eos auro*» (Theophilus, *De diversis artibus*, p. 45). L'espressione "*ex eisdem saphireis lapidibus*" si riferisce nuovamente alle tessere dei mosaici antichi di colore azzurro o blu usate come materiale da reimpiego, i "*quasi lapilli quadri*" menzionati nel capitolo precedente²⁰.

In altri due casi Theophilus cita la parola *saphirus*: al capitolo XIX del secondo libro ("*De colore cum quo vitrum pingitur*") nel quale descrive come preparare il colore con cui dipingere sul vetro e menziona i vetri *saphiri graeci* («*accipe particulas viridis vitri et saphiri graeci*», Theophilus, *De diversis artibus*, p. 49) e al capitolo XXI ("*De ornatu picturae in vitro*") dove spiega come decorare il vetro «*in saphiro, in viridi et albo purpureoque colore*» dicendo: «*eodem modo facies campos ex albo clarissimo, cuius campi imagines vesties cum saphiro, viridi, purpura et rubicundo. In campis vero saphiri et viridis coloris eodem modo depictis, et rubicundi non picti, facies vestimenta ex albo clarissimo, quo vestimenti genere nullum speciosus est*» (Theophilus, *De diversis artibus*, pp. 50-51)²¹. In questi casi "*saphirus*" sembra essere inteso come cromonimo, sia nelle forme "*saphiro colore*" / "*saphiri coloris*" che nell'espressione "*imagines vesties cum saphiro*" dove "*colore*" è sottointeso.

Al capitolo XIV viene descritto un procedimento alternativo in uso presso i Bizantini per realizzare le decorazioni in oro e argento su bicchieri e coppe. Theophilus scrive: «*faciunt quoque cyphos ex purpura sive levi saphiro*»²²; anche in questo caso "*levi saphiro*" sembra essere impiegato come sinonimo di vetro blu chiaro ("*levi*"), essendo omesso il sostantivo "*vitrum*", utilizzato poche righe sopra accanto ai cromonimi specificanti ("*vitrum album et rubicundum*") (Theophilus, *De diversis artibus*, p. 46). La presenza dell'aggettivo "*levis*" è indice del fatto che per l'autore il termine "*saphirus*" possa intendersi anche come un cromonimo corrispondente all'azzurro-blu.

In sintesi, in tutte le occorrenze rintracciabili nel trattato di Theophilus, il nome *saphirus* (e varianti) è unicamente connesso con il vetro e con la pittura su vetro, con una sola eccezione: nel libro I, al capitolo XXXIII, dedicato alla preparazione del *folium*, Theophilus menziona tre generi di questo pigmento, distinguendo fra quelli di colore rosso (*rubeum*), viola (*purpu-*

reum) e *saphireum*²³. Il *folium* era una tintura di origine vegetale utilizzata nella pittura libraria, derivata da una pianta chiamata morella o tornasole (Thompson 1936, p. 141).

In tutti gli altri casi in cui Theophilus vuole indicare una tinta nella gamma dei blu che non sia correlata all'uso del vetro fa riferimento ad altri cromonimi e/o ad altri nomi di pigmenti. Nel primo libro del trattato, dedicato alla pittura murale, per indicare i colori nella gamma dei blu si fa riferimento al *menesc*²⁴, la cui tonalità poteva variare dal celeste fino al blu intenso tendente al viola, oppure al *lazur*, l'azzurro per eccellenza, ma non viene mai menzionato il *saphirus*²⁵.

Con la sola eccezione del *folium*, quindi, sembra potersi individuare una distinzione dei diversi nomi di colore nella gamma del blu fondata sul tipo di applicazione che di questi pigmenti e dei corrispondenti colori veniva fatta. Diversamente da quanto affermano Christine Hediger e Brigitte Kurmann-Schwarz, in uno dei rari studi specificamente dedicati al tema, il termine "*saphirus*" nel trattato di Theophilus non può essere inteso come il *basic colour term* per l'azzurro o il blu²⁶, dal momento che viene impiegato quasi esclusivamente in associazione con il vetro.

Si deve però tenere presente che Theophilus utilizza il medesimo nome tanto per indicare il colore quanto per il pigmento necessario per realizzarlo, come hanno evidenziato gli studi di Stephen Waetzoldt (1953) identificando una prassi valida tanto per Theophilus quanto, in generale, per il mondo antico e medievale: «le parole 'minium', 'sinopis', 'cinabaris' e 'rubeum' per esempio, per possono indicare tanto il colore rosso quanto i pigmenti minio, cinabro o oca rossa. D'altro canto con 'indaco', 'porpora', 'lazur' o 'azzurro' si intendono sia i costosi pigmenti che il pigmento surrogato»²⁷.

Il termine *saphirus*, quindi, con le sue varianti aggettivali, è adoperato nel trattato di Theophilus per indicare un colore azzurro/blu in quasi esclusiva connessione con il vetro, tant'è che talvolta è impiegato come sinonimo di vetro blu *tout court*. Sebbene l'autore della *Schedula* normalmente non operi distinzioni terminologiche fra pigmenti e cromonimi, l'analisi del contesto permette però di affermare che "*saphirus*" sia impiegato primariamente come cromonimo e non come nome di un pigmento.

Se si estende la ricognizione delle occorrenze del termine anche ad altri trattati di tecniche artistiche medievali anteriori, si possono evincere altri dati importanti: nel *De coloribus et artibus romanorum* di Eraclio, un trattato altomedievale in versi risalente all'VIII secolo (Eraclio, *De coloribus*)²⁸, è presente un terzo libro in prosa aggiunto nel XII secolo al testo originario. Qui, al capitolo ottavo, è descritta la tecnica per dipingere il vetro *cum grossino sapphirineo*, ovvero con una quantità di un pigmento verosimilmente di colore azzurro/blu²⁹.

Non è agevole ricostruire di che tipo di pigmento si trattasse, per quanto sia possibile avanzare delle caute ipotesi in favore dell'ossido di cobalto detto *saffre*³⁰: la traduzione di questa espressione come "zaffiro", è insoddisfacente (Eraclio, *De coloribus*, p. 45): la pietra preziosa, infatti, non rientra fra le materie prime da cui ricavare pigmenti per la colorazione del vetro.

Chiara Garzya Romano, curatrice dell'edizione del trattato di Eraclio, riporta, inoltre, che in un manoscritto della seconda metà del secolo IX custodito a Leiden (ms. Leidens. Voss. Lat. 4° 33), al f. 173r è tramandata una piccola raccolta di ricette sui colori fra cui alcune "*ad saphyrinum colorem tingendum*". Nella tradizione tardoantica espressa nella raccolta nota col nome di *Mappae clavicula*, il cui nucleo era composto da due trattati alchemici greci risalenti al III-IV secolo, la ricetta 56 dal titolo "*Sapphiri[na] confectio*"³¹ contiene istruzioni per la preparazione di una crisografia cerulea; similmente, la ricetta 101, dal titolo "*Argenti colorem sapphirinum facere*", contiene istruzioni per realizzare una tintura d'argento del medesimo colore ceruleo (*Mappae clavicula*, pp. 114-115; pp. 144-145).

Nel V secolo, una delle epistole di Sidonio Apollinare (*Epistulae*, II, X, pp. 464-465), descrive la decorazione della cattedrale di Lione, la magnificenza degli effetti luminosi e cromatici dei marmi e del vetro e menziona i "*sapphiratos lapillos*", con probabile riferimento alle tessere musive di colore blu³².

È quindi attestata una tradizione, che rimonta alla tarda Antichità e giunge fino al XII secolo, in cui il termine *saphirus* e l'aggettivo *saphireus* o *sapphirinus* sono impiegati esclusivamente (con pochissime eccezioni) in connessione al vetro o ai metalli e sono impiegati anche come nomi di pigmento oltre che come cromonimi. Sembrerebbe quindi potersi dedurre che il *saphirus*, quando adoperato come cromonimo, esprimeva non soltanto la tonalità azzurro/blu, ma anche la sua brillantezza e luminosità.

Una prova *ex silentio* di quanto affermato può ricavarsi anche dall'assenza del *color sapphir(e)us* nel *De coloribus et mixtionibus*, il breve trattato di probabile origine araba dedicato ai colori nella pittura murale e libraria, databile al secolo XII (Tosatti 2007, pp. 49-59), così come anche nel più tardo *De arte illuminandi*, anch'esso dedicato alle tecniche della miniatura e della decorazione libraria fra XIII e XIV secolo (Pasqualetti 2011).

Tale cromonimo scompare poi nei trattati basso-medievali; non vi è traccia di *saphirus*, né di "zaffiro", nel più tardo *Libro dell'arte* scritto attorno all'anno 1400 da Cennino Cennini, dove gli unici "zaffiri" menzionati indicano la pietra preziosa, né nella *Memoria del magisterio de fare fenestre de vetro* scritta sul finire del XIV secolo da Antonio da Pisa, dove si parla di vetro azzurro, da impiegarsi specialmente per gli sfondi, («nota che li campi de le figure vogliono essere sempre de azzurro»³³): in queste due opere scritte in volgare fiorentino, il "*saphirus*" come cromonimo ha ceduto il passo all'azzurro.

Il *saphirus*, quindi, quando inteso come cromonimo, indicava indubbiamente un colore nella gamma dei blu, con connotazioni più o meno scure o più o meno chiare; un colore comunque brillante e luminoso, intimamente connesso con il vetro.

Al di fuori dell'ambito della letteratura artistica, si segnala l'uso degli aggettivi *saphirinus/ saphireus* in alcune fonti altomedievali, in connessione con tessuti e abiti pregiati, quali per esempio i *pallia Fresonica, alba, cana, vermiculata vel saphirina*, mantelli serici di vari colori – ancora una volta un materiale prezioso e luminoso – citati da Notker di San Gallo come dono di Carlo Magno all'imperatore persiano (*Gesta Karoli Magni*, vol. XII p. 63)³⁴. Contemporaneo di Suger, Hugues de Fouilloy, nel trattato *De natura avium* scritto fra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del XII secolo, descrive il piumaggio del petto del pavone come "*pectus sapphirinum*"; più avanti specifica che "*color vero sapphirinus in pectore caeleste desiderium designat in humana mente*" (Ugo de Fouilloy, *De natura avium*, 59, pp. 248-249).

Si può pertanto affermare che anche le fonti a vocazione enciclopedistica e non solo quelle di natura esegetica utilizzano "*saphirus*" come cromonimo *tout-court* e non unicamente in relazione al suo legame con la pietra preziosa, come invece affermato da Christine Hediger e Brigitte Kurmann-Schwarz³⁵.

La luminosità e la saturazione di un colore erano percepiti nella cultura medievale come importanti, al pari e forse più che la tinta stessa, come dimostrano le diffuse ambiguità interpretative che oggi si riscontrano nell'analisi del lessico dei colori in latino e nelle lingue volgari europee e come rivela anche la celebrazione della luminosità e della brillantezza cromatica nella letteratura e nella trattatistica medievale (Tatarkiewicz 1970; Cagiano de Azevedo 1970; Eco 1987): il caso del *saphirus*, qui indagato, sembrerebbe confermare proprio questi aspetti.

Come si è visto, lo stesso vocabolo trovava uso, nelle fonti medievali, specie quelle legate alla trattatistica tecnica, per indicare un cromonimo, ma anche un pigmento. Colore e materia, pertanto, appaiono come intimamente interconnessi. Le fonti analizzate mostrano come un solo vocabolo non esprimeva unicamente una tonalità cromatica, ma anche il grado di luminosità e brillantezza e soprattutto la consistenza di un colore, in maniera tale che uno stesso cromonimo non era invariabilmente applicabile ad ogni tipologia di oggetti o materiali. *Saphir(e)us* o *saphir(e)a* poteva essere pertanto una vetrata, una seta, un calice vitreo o una tessera musiva, non una pittura murale o su pergamena.

Se la consuetudine attuale consente di immaginare il colore in maniera astratta e di pensare che virtualmente ogni cosa possa essere colorata con qualsiasi colore, non era così nel Medioevo e nella cultura del mondo pre-industriale. Oggi, nulla ci vieta di immaginare colorato di porpora un pregiato tessuto di seta, un abito di uso comune in fibra vegetale o in lana, ma anche

la copertina di un libro, un telefono cellulare, un qualunque oggetto in plastica o in metallo. Ogni superficie, ogni materiale al giorno d'oggi è colorabile con qualsiasi tinta e non esiste nessun limite né alcuna gerarchia di valore e importanza nei colori o, se esiste, è retaggio di tempi passati: si prenda l'esempio del color oro, anch'esso oggi applicabile ad ogni tipologia di oggetti di produzione industriale, ma percepito come sinonimo di eleganza e preziosità, anche se in modo fittizio. Si tratta di una situazione diametralmente opposta a quella medievale, dove il maggior pregio di alcuni colori rispetto ad altri era dovuto sia a ragioni simboliche – si prenda il caso della porpora come colore imperiale nel mondo romano e poi medievale³⁶ – sia al costo della materia prima necessaria per ricavare il pigmento colorante: la porpora stessa, per esempio, si otteneva dalla complessa lavorazione della secrezione di un mollusco marino; il pigmento non era semplice da ottenere, il processo di fabbricazione era laborioso, pertanto il colorante era raro e costoso e il colore, conseguentemente era ricercato e pregiato. Un ragionamento analogo può essere fatto per il colore blu oltremare, nobile e prezioso, riservato alle immensità celesti, alla veste della Vergine, un colore pregiato anche per la costosa prassi di acquisizione e lavorazione della materia prima, il lapislazzuli. Nel Medioevo, infatti, questa pietra semi-preziosa era ricavabile da un'unica fonte di estrazione: le miniere di Sar-e-Sang nel Badakhshan, odierno Afghanistan nord-orientale, visitate e descritte anche da Marco Polo nel *Milione*; da lì le pietre venivano trasportate lungo la via della Seta fino alla Persia, dove subivano una prima lavorazione, per poi essere commercializzate in tutto il Mediterraneo e in Europa³⁷.

L'origine stessa di un dato pigmento ne condizionava poi l'applicabilità: dalla porpora marina si ricavava abitualmente una tintura che poteva essere impiegata per i tessuti pregiati, non un pigmento per la pittura. Nel caso del blu, si è visto come il pigmento *saphirus* per colorare il vetro non venga mai menzionato come colorante per la pittura murale o libraria, con rare eccezioni. Il lapislazzuli da cui si ricavava il prezioso blu oltremare, infatti, non forniva un materiale adatto alla colorazione blu o azzurra del vetro, per il quale si ricorreva generalmente all'ossido di cobalto.

Il *saphirus* come pietra preziosa

Nel latino classico e medievale, con il termine *saphirus* si indicava però anche una pietra preziosa la cui individuazione non è così immediata come il termine farebbe pensare.

Per districarsi nella complessa e spesso caotica terminologia relativa alle gemme nel mondo medievale, si deve anzitutto tenere presente che molte fonti antiche, sulla cui autorità si basavano le descrizioni presenti in enciclopedie e lapidari medievali, spesso utilizzavano lo stesso nome per indicare un numero elevato di gemme. Plinio il Vecchio, per esempio, riferi-

sce questo per lo *smaragdus*, il cui nome era applicato a dodici pietre diverse, oggi classificate in gruppi e specie minerali differenti ma che al tempo erano percepite come correlate fra loro in una maniera non facile da ricostruire (Thoresen 2017, p. 157)³⁸. Oggi l'analisi delle fonti antiche e medievali (lapidari, testi di natura enciclopedistica) e gli studi gemmologici concordano nel ritenere che la pietra denominata *sa(p)phirus* durante l'età antica indicasse per il pregiato lapislazzuli, non la pietra che oggi comunemente è chiamata zaffiro (corindone blu in gemmologia) e che trova la sua etimologia proprio nel latino *saphirus*, a sua volta imparentato con il greco *σάπφειρος* e con l'ebraico biblico *sappir̄*³⁹.

Già nel primo trattato mineralogico di cui sia rimasta testimonianza, il lapidario di Teofrasto intitolato *Περί λίθων*, databile al IV secolo a.C., la pietra denominata *σάπφειρος* è accompagnata da una descrizione che consente di indentificarla come il lapislazzuli (Mottana–Napolitano 1997); di essa si dice che è rara, che viene utilizzata per intagli, che ha un colore simile al *κύανος* e che è screziata come l'oro; quest'ultimo dato ne rende esplicita l'identificazione: le screziature simili all'oro derivano dall'inclusione della pirite nella roccia, caratteristica tipica del lapislazzuli. Il trattato teofrasteo, sebbene sembra essere caduto nell'oblio per tutto l'Altomedioevo (Thoresen 2017, p. 158), fu tramandato, almeno in parte, attraverso Plinio il Vecchio, il quale nella *Naturalis Historia*, nel I secolo d. C., così descriveva i *sapphiri*: “*Caeruleae et sappiri, rarumque ut cum purpura. Optimae apud Medos, nusquam tamen perlucidae*” (Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXVII, 120, p. 814). Anche Plinio fornisce sufficienti elementi per consentirci di identificare la pietra che denomina *sappiri* con il lapislazzuli, per via della sua opacità e per la presenza di una polvere di colore aureo — corrispondente alla pirite — al suo interno. Per quanto attiene alla colorazione, Plinio la identifica primariamente come *caerulea*, salvo poi specificare l'esistenza di una varietà di colore *cyaneum*: *saphirus*, quindi, al tempo di Plinio indicava unicamente la pietra, non era impiegato come crononimo⁴⁰.

La tradizione pliniana viene raccolta in età cristiana da Isidoro di Siviglia che nel VII secolo include il *saphirus*, insieme ad altre pietre purpuree, nel capitolo nono del XVI libro delle *Etymologiae*: «*saphirus caeruleus est cum purpura, habens pulvere aureos sparsos; optimus apud Medos, nusquam tamen perlucidus*» (Isidoro, *Etymologiae*, XVI, IX, 2 pp. 334-335)⁴¹. Si ritrovano qui gli elementi essenziali già descritti da Plinio che contribuiscono ad identificare il *saphirus* come il lapislazzuli: i bagliori aurei, la sua opacità, il colore e la sua connessione con la terra dei Medi.

Infine, sempre nel libro XVI, al capitolo XVI (*De vitro*), Isidoro descrive la pratica di dipingere il vetro in modo da imitare delle gemme preziose: «*tinguitur etiam multis modis, ita ut iacintos sapphirosque et virides imitentur et onyches vel aliarum gemmarum colores*» (Isidoro, *Etymologiae*, XVI, XVI,

pp. 352-353). Accanto ai *saphiri* sono citati anche gli *iacinthis*: con tale nome, verosimilmente, si indicava il corindone blu (zaffiro) (Friess 1980, p. 26; Thoresen 2017, p. 171, 175; cfr. *infra*).

Analogamente si esprime anche Theophilus, nel XII secolo, quando, nel descrivere la medesima pratica dice: «*acceptisque particulis saphiri clari, forma inde iacinctos (...) et ex viridi vitro smaragdos*» (Theophilus, *De diversis artibus*, II, 28, p. 57). Il *saphirus*, qui usato da Theophilus nell'accezione di vetro blu, è utilizzato per creare dei finti *iacincti*: verosimilmente degli zaffiri⁴². Si tratta di importanti attestazioni dell'utilizzo del vetro colorato per imitare le gemme preziose in virtù della traslucidità del materiale e della possibilità di colorarlo.

Delle pietre e gemme preziose però non si voleva soltanto imitare l'effetto visivo, quanto anche le proprietà che ad esse erano attribuite, come testimoniano i lapidari medievali, i quali, prendendo spunto dai trattati mineralogici del mondo antico, aggiungevano alla descrizione delle caratteristiche delle pietre anche le loro proprietà e le connessioni con le influenze astrali di stelle e pianeti. Per tale ragione diventa doppiamente importante potersi districare nella corretta interpretazione del significato della parola *saphirus* nel mondo antico e medievale al fine di capire quali attributi e proprietà fossero riferite alle vetrate a fondo azzurro fatte realizzare dall'abate Suger.

Nell'attribuire significati e proprietà alle pietre, oltre al peso della tradizione antica e pre-cristiana, vi era anche il ruolo che le gemme e le pietre rivestirono nelle Sacre Scritture, dove sono più volte menzionate. Il caso del *saphirus* è ancora una volta è ricco di riferimenti così come di ambiguità: fra i diversi luoghi in cui è citato nelle Sacre Scritture, quelli che conobbero maggiore fortuna nella tradizione esegetica si trovano nel libro dell'Esodo, in quello del profeta Ezechiele e nell'Apocalisse. Nell'Esodo (*Es* 24, 9-10) il pavimento sul quale poggia i piedi il Signore è *opus lapidis sapphirini* e ha colore del cielo quando è sereno: «*ascenderuntque Moyses et Aaron, Nadab et Abiu et septuaginta de senioribus Israel. Et viderunt Deum Israel, et sub pedibus eius quasi opus lapidis sapphirini et quasi caelum, cum serenum est*».

Viene così fondato il parallelismo fra il *saphirus* e il cielo sereno, che conoscerà una grande fortuna nell'esegesi biblica altomedievale.

Un parallelo simile ritorna anche nella visione di Ezechiele (*Ez* 1, 26) quando viene descritto il trono su cui siede il Signore: «*et super firmamentum, quod erat imminens capiti eorum, quasi aspectus lapidis saphiri similitudo throni; et super similitudinem throni similitudo quasi aspectus hominis desuper*». Nel Cantico dei Cantici (*Ct* 5, 14) così viene descritto lo sposo: «*Manus illius tornatiles, aureae, plenae hyacinthis; venter eius eburneus, distinctum sapphiris*»⁴³. La tradizione veterotestamentaria istituisce, pertanto, un parallelo fra il colore azzurro, ricondotto costantemente al lapislazzuli, e i concetti di dure-

volezza e di eternità⁴⁴. Nel Nuovo Testamento, infine, la descrizione delle mura della Gerusalemme celeste nel XXI capitolo dell'Apocalisse pone il *saphirus* fra le pietre che costellano le fondamenta della città celeste: «*Et fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata. Fundamentum primum, iaspis, secundum, sapphirus, tertium, chalcedonius, quartum smaragdus*» (Ap 21, 19).

Quello alle mura della città celeste è uno dei riferimenti biblici più importanti cui si è ricondotta una duratura tradizione medievale che vedeva la Gerusalemme celeste come modello per la chiesa terrena e ambiva, idealmente, a realizzare materialmente gli edifici ecclesiastici che si andavano costruendo ad imitazione del modello ideale. La ricerca, tramite le vetrate dell'architettura gotica, di una policromia traslucida in cui il vetro imitasse le pietre preziose colorate, va interpretata esattamente in tal senso.

La tradizione esegetica altomedievale attorno ai passi qui citati è molto ricca: Beda il Venerabile (VII-VIII secolo) nel suo *Commentario all'Apocalisse*, così glossava il passo apocalittico:

Secundum sapphirus. Hujus lapidis colorem pariter et sacramentum Moyses exposuit, cum Dei habitum describens diceret: Sub pedibus ejus quasi opus lapidis sapphiri, et quasi coelum cum serenum est (Exod. XXIV). Ezechiel quoque dicit quod locus in quo thronus Dei sit sapphiri habeat similitudinem; et gloria Domini in hoc colore consistat, qui portat imaginem supercoelestis, ut qui talis est, cum Apostolo possit dicere: Nostra autem conversatio in coelis est (Philipp. III). Qui radiis percussus solis, ardentem ex se emittit fulgorem. (Beda, Commentario, PL 93, coll. 129-206).

Le caratteristiche della pietra descritta nell'Apocalisse vengono spiegate da Beda facendo ricorso ai passi veterotestamentari precedentemente chiamati a riscontro: pertanto il colore del *saphirus*, assimilato al colore del cielo quando è sereno, sulla scorta della citazione di *Es 24*, rappresenta la gloria del Signore («*gloria Domini in hoc colore consistat*»). Il riferimento al fulgore emesso dal *saphirus* quando colpito dai raggi del sole può far pensare allo zaffiro (corindone blu) e alle sue proprietà trasparenti, ma anche al lapislazzuli il quale, per via delle inclusioni di pirite al suo interno, rifulge se colpito dal sole (fig. 4)⁴⁵.

Nel IX secolo Rabano Mauro, nel libro XVII, cap. VII (*De gemmis*) della sua opera *De universo* riprende la medesima interpretazione di Beda, che viene riportata integralmente alla lettera⁴⁶. La tradizione altomedievale, quindi, istituisce e reitera il parallelo fra il *saphirus*, il colore del cielo, e la casa del Signore.

Non si ritiene plausibile pensare, come affermano Hediger e Kurmann-Schwarz, ad un'altalenante identificazione della pietra denominata *sapphirus* fra l'VIII e il XIV secolo, quando è invece dimostrabile — per lo meno per quanto attiene ai secoli qui indagati — l'esistenza di una linea interpretativa che rimonta alla tradizione classica greca e latina (Teofrasto e Plinio il Vecchio), attraversa l'alto Medioevo (Isidoro di Siviglia) per poi valicare il

millennio (Marbodo di Rennes) e giunge fino all'età di Suger⁴⁷. Questa tradizione identifica chiaramente il *saphirus* come il lapislazzuli; mancano, al contrario, descrizioni che consentano di ricondurre in maniera altrettanto incontrovertibile il nome *saphirus* al corindone blu (zaffiro).

Nell'ultimo scorcio dell'XI secolo, entro il 1096, Marbodo di Rennes ultimò quella che divenne poi la sua opera più famosa, il trattato sulle gemme noto come *De lapidibus*, un poemetto in esametri di tipo didascalico nel quale sono descritte le caratteristiche fisiche e le virtù di sessanta tipi di gemme. La quinta pietra descritta nel trattato è il *sapphirus*, del quale viene detto:

*Sapphiri species digitis aptissima regum,
egregium fulgens, puroque simillima coelo
vilior est nullo virtutibus atque decore (...).
Ille sed optimus est, quem tellus medica gignit.
Qui tamen asseritur numquam transmittere visum,
quem natura potens tanto ditavit honore,
ut sacer et merito gemmarum gemma vocetur.*
(Marbodo, *De lapidibus* V, pp. 46-47).

Marbodo nella sua descrizione ricapitola diverse fonti anteriori: la metafora biblica, richiamata anche da Beda e da Rabano Mauro, del *saphirus* come pietra dal colore del cielo sereno, la precisazione sulla provenienza dalla terra dei Medi ("*tellus medica gignit*"), che ricorre già in Isidoro di Siviglia e in Plinio il Vecchio. In maniera incontrovertibile la pietra è detta del tutto non trasparente (*numquam transmittere visum*)⁴⁸. Delle virtù della pietra si dice che sconfigge l'invidia, acquieta ogni spavento, è idonea a riconciliare la pace, propizia i responsi divini e chi la porta non può cadere in alcun inganno.

All'inizio del XII secolo, Ugo di San Vittore, nel *Didascalicon* ribadisce il parallelo fra il *saphirus* e il cielo invertendo la metafora veterotestamentaria tramandata dalla tradizione esegetica altomedievale, con queste parole: «*Quid jucundius ad videndum coelo cum serenus est, quod splendet quasi sapphirus?*» (Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, cap. XII).

Nelle parole di Ugo di San Vittore è il cielo a risplendere come il *saphirus* anziché il contrario; ciononostante, sebbene la similitudine induca a pensare ad una pietra brillante e trasparente, si deve pur sempre tener presente che essa è costruita a sua volta sull'analogia con il passaggio biblico veterotestamentario (*Es* 24,10), in cui, come si è visto, il *saphirus* indicava verosimilmente il lapislazzuli.

Con Ugo di S. Vittore si giunge così all'età di Suger. Alla prima metà del XII secolo risale anche un lapidario redatto in anglo-normanno noto come "Lapidario alfabetico" e attribuito al chierico e poeta normanno Philippe de Thaon (*fl.* 1120), che, se pure si rifà in larga parte al *De lapidibus* di Marbodo, presen-

ta anche una descrizione del *lapis lazuli* che, per la prima volta appare denominato con tale nome: di esso però non vengono specificate altre caratteristiche fisiche che consentirebbero di identificarlo correttamente⁴⁹. Se in tale pietra va identificato il *lapis lazuli* ci si deve quindi domandare quale pietra venisse intesa col nome di *saphirus*. Nessun altro passo di questa compilazione aiuta a sciogliere il dubbio e nemmeno aiutano a tale scopo altre opere di carattere enciclopedistico redatte nella seconda metà del XIII secolo come il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico in cui si trova una descrizione del *saphirus* come lapislazzuli che segue in tutto e per tutto la tradizione pliniano-marbodiana, accanto alla descrizione di una pietra dall'etimo oscuro, denominata *zimiech* del quale si dice che «*est idem quod lapis lazuri (...) Inde fit lazurium*»: si assiste pertanto ad una poco chiara triplicazione dei nomi riferibili alla stessa pietra, detta *saphirus*, *lapis lazuri* e *zimiech*. Una simile situazione compare già nel *De mineralibus et rebus metallicis* di Alberto Magno⁵⁰, in cui però il *saphirus* è per la prima volta definito *perspicuus* (trasparente): «*est autem in colore perspicuus flavus sicut caelum serenatum, sed vincit in eo flavus color, et ideo est melior qui est non satis perlucidus*» (Alberto Magno, *De mineralibus*, lb. II, c. 17 p. 44b)⁵¹; accanto a questa pietra, Alberto descrive sia lo *zemech*, in cui si può chiaramente riconoscere il lapislazzuli («*Zemech est lapis qui vocatur lazuli, huic inest tenuis color flavus cum corpusculis aureis. Fit autem inde azurium*», Alberto Magno, *De mineralibus*, II, tract. 2, cap. 20, p. 47b) sia gli *hyacinthi*, una tipologia di gemme di cui sono note quattro distinte qualità, fra cui lo *hyacinthus* detto *saphirinus* del quale dice che «*est flavus valde perlucidus, quasi nihil habens aqueitatis, et hic est melior*»; anche in questa pietra potrebbero ugualmente identificarsi gli zaffiri (Wyckoff 1967, pp. 97-98).

È probabile che lo slittamento di significato che ha portato a denominare *saphirus* lo zaffiro (corindone blu) e *lapis lazurium* il lapislazzuli pertanto sia avvenuto non a metà del XVIII secolo, come già sostenuto (Mottana-Napolitano 1997, p. 213)⁵², ma ben prima, a seguito di una lunga gestazione individuabile fra i secoli XII e XIII, come attesta la complicata nomenclatura delle gemme in diverse fonti risalenti a tali secoli⁵³.

È difficile affermare con precisione se nel XIII secolo l'identificazione del *saphirus* con lo zaffiro convivesse con la tradizionale corrispondenza del *saphirus* come lapislazzuli o se l'una avesse già scalzato l'altra.

La descrizione del *saphirus* in numerose fonti medievali è spesso fortemente influenzata dalla descrizione nel libro dell'Esodo (*Es* 28,10), come è stato efficacemente rilevato dalla studiosa tedesca Gerda Friess, e questo si deduce dal fatto che tali fonti in molti casi non fanno altro che ripetere letteralmente o parafrasare il passo biblico; difficilmente, pertanto, sostiene Friess, è possibile capire quali pietre gli studiosi medievali intendessero con i rispettivi termini, ma un'indicazione utile è data dai riferimenti relativi al colore delle rispettive pietre⁵⁴.

L'età di Suger sembra porsi esattamente all'inizio del momento in cui avviene lo slittamento di significato, non rendendo agevole, pertanto, la corretta interpretazione del passo del *De administratione* relativo alla *materia saphirorum* qui discusso.

L'abate, inoltre, anche in altri luoghi del suo rendiconto menziona sia i *saphiri* che gli *jacinthi* quando descrive alcuni oggetti di oreficeria che componevano l'arredo liturgico dell'abbazia, risalenti alle età merovingia e carolingia.

Tali elementi di arredo liturgico, andati quasi completamente perduti a causa delle devastazioni avvenute nella basilica durante l'età rivoluzionaria, sono oggi ricostruibili grazie ad alcuni frammenti superstiti, custoditi al *Cabinet des Médailles* della *Bibliothèque nationale de France*, a diverse descrizioni ed illustrazioni e ad un dipinto, attribuito al Maestro di St.-Giles (*Messa di S. Giles*, Londra, National Gallery, 1500 ca.), in cui è raffigurato per intero l'altare della basilica con l'arredo risalente in parte all'età altomedievale (fig. 7).

Fra questi oggetti ve ne era uno, che Suger chiama *Crista*, noto anche come *Escrain Kalle* o *Escrain de Charlemagne*: si tratta di una composizione non figurativa di gemme preziose colorate e oro, da intendersi forse come riproduzione della città eterna della Gerusalemme celeste⁵⁵, celebre per la ricchezza delle gemme in essa contenute; in un passo del *De administratione* (II, 13) l'abate celebra la bellezza di questo oggetto perché la meditazione compiuta davanti ad esso lo conduceva in uno stato di ascesi tale da condurlo "anagogicamente" dalle cose terrene a quelle spirituali.

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum fece, nec tota in celi puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri⁵⁶.

L'unico frammento conservatosi della *Crista* è costituito dalla sua parte sommitale, composta da una gemma intagliata risalente al I secolo d.C., attorniata da zaffiri montati a giorno e posti a raggiera entro castoni con piccole perle in cima (fig. 5). Il resto dell'oggetto è noto tramite alcune descrizioni o illustrazioni risalenti a varie epoche: la più antica descrizione, risalente al X secolo menziona fra le pietre soltanto gli *iacinti*: la descrizione tardomedievale presente nelle *Grandes Chroniques de France* e quella del 1505 menzionano invece già i *saphiri* (Montesquiou de Fezensac 1977, p. 21).

Esistono poi delle descrizioni e raffigurazioni post-medievali risalenti ai secoli dal XIII al XVIII fino al 1794, data a cui risale il dettagliato acquerello di Étienne-Éloi Labarre (fig. 6) che testimoniano i cambiamenti dell'as-

setto dell'opera intercorsi nei secoli (Hubert 1949). L'entità dei rifacimenti e delle modifiche intervenute nel tempo è controversa: sono state avanzate ipotesi di modifiche sostanziali sull'opera tali da aver alterato l'assetto e la composizione delle gemme (Lasko 1976), anche se gli studi successivi (Gaborit-Chopin 1991; Barbier 1997), tendono a confermare, al contrario, l'integrità dell'opera attraverso i secoli che intercorrono fra l'Alto Medioevo e l'età rivoluzionaria e concludono che, fatta salva la parte inferiore, modificata nel XIV secolo, la dettagliata restituzione dell'opera nell'acquello di Labarre del 1794 riproduca essenzialmente lo stesso oggetto visto e descritto anche dall'abate Suger.

Una volta ricostruito l'aspetto dell'opera nel XII secolo – apparentemente inalterato rispetto alle più antiche descrizioni risalenti al X secolo – e dato che né il frammento superstite, né nessuna descrizione o illustrazione più tarda riporta mai la presenza di lapislazzuli in essa, sembrerebbe potersi dedurre che Suger quando descrive la *Crista*, nell'elencare le pietre preziose lì presenti («*sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillus, saphirus, carbunculus et smaragdus*», Suger, *De Administratione* II, 13) utilizzi “*saphirus*” per indicare lo zaffiro. In realtà la questione è resa più complessa dal fatto che l'elenco delle pietre che Suger riporta è, in realtà, una citazione biblica tratta dal libro di Ezechiele (Ez 28, 13-23) della descrizione delle gemme usate dal re di Tiro⁵⁷. Si tratta quindi di una descrizione/visione filtrata dal racconto biblico.

Ciò che si rileva, quindi, è la preminenza del riferimento biblico sulla descrizione in sé: a Suger non interessa documentare dettagliatamente l'oggetto per fare l'inventario dei beni, quanto trovare una connessione che rimandasse *per visibilia ad invisibilia*⁵⁸. Se poi l'abate abbia continuato ad attenersi alla nomenclatura tradizionale attestata da Plinio il Vecchio fino a Marbodo di Rennes o se invece con il nome *saphirus* intendesse già indicare lo zaffiro, oppure ancora se la nomenclatura delle gemme a quel tempo fosse divenuta fluida e lo stesso vocabolo denominasse due pietre diverse, non è un dato accertabile con sicurezza, visto che, ancora nel XIII secolo, diverse fonti testimoniano il perdurare di una notevole incertezza nelle denominazioni.

***La materia saphirorum allude alla saffre come colorante per il vetro?
Indagine sui materiali utilizzati per la realizzazione e colorazione delle
vetrate nel XII secolo***

Dopo aver considerato i possibili significati dell'espressione *materia saphirorum* in relazione al vocabolo *saphirus* inteso come cromonimo e come pietra preziosa, restano da indagare altre possibili ipotesi relativamente al suo significato come pigmento, che consentirebbe di legare meglio il *saphirus* alla *materia*. Prima di esplorare la possibilità che dietro la *materia saphirorum* si celi il colorante a base di ossido di cobalto noto come *saffre*, ritengo neces-

sario sgombrare il campo da un'altra ipotesi avanzata dalla critica, in base alla quale l'espressione utilizzata da Suger identificherebbe non tanto i vetri di colore azzurro (o il materiale necessario a realizzarle), quanto invece, i vetri colorati da finestra genericamente intesi (Gage 1982, Gage 1993, p. 72 e n. 38; Hediger–Kurmman-Schwarz 2014, p. 271). A supporto di tale interpretazione è spesso riportato un passo tratto dal dialogo fra un monaco cistercense e uno cluniacense scritto da Idung von Prüfening, fra il 1153 e il 1174, nel quale il cistercense critica come non necessarie le decorazioni nelle chiese e menziona fra i costosi ornamenti anche le «*pulchrae picturae, variae caelaturae, utraeque auro decoratae, pulchra et pretiosa pallia, pulchra tapetia, variis coloribus depicta, pulchrae et preciosae fenestrae, vitreae saphiratae (...). Haec omnia non necessarius usus, sed oculorum concupiscentia requirit*»⁵⁹.

Nessun elemento nel passo citato consente di interpretare le *fenestrae vitrae saphiratae* come sinonimo di vetrate colorate *tout court*, ma permette, piuttosto, di dedurre che le vetrate a fondo azzurro/blu, divenute estremamente rinomate grazie agli esempi di Saint-Denis e della cattedrale di Chartres realizzate nei decenni precedenti, fossero diventate, al momento in cui fu scritto il *Dialogo*, l'esempio di vetrata pregiata e costosa per antonomasia, come lo stesso Suger, del resto, afferma nel *De Administratione* II, 18: «*sumptuque profuso vitri vestiti et saphirorum materia*».

Similmente può dirsi delle altre prove portate a supporto di questa tesi da Hediger e Kurmman-Schwarz: la prima è il *Doctrinale* di Alexander de Villa-Dei, scritto attorno al 1200, in cui si illustrano le due possibili pronunce di *saphirum*, con la *i* breve quando è inteso come pietra, con la *i* lunga se inteso come vetro: «*I super r brevis est; tamen excipis inde byturum / sic delirius erit, saphirum iunge papyro / appellans lapidem, sed pro vitro breviabis*»⁶⁰; la seconda è il *Vocabolarius ex quo* (inizio XV secolo) in cui si dice che «*saphirus est vitrum vel gemma*» (Hediger–Kurmman-Schwarz 2014, p. 272). Anche in questo caso, non ritengo si debba necessariamente dedurre che con *saphirus* si intendesse un vetro colorato, genericamente inteso. Piuttosto, le fonti citate inducono a pensare che *saphirus* senza altra specificazione, potesse essere utilizzato come sinonimo di vetro azzurro/blu, come già si è visto in Theophilus; l'analisi delle fonti condotta al paragrafo precedente sembra rendere più plausibile questa lettura.

Rimane da indagare, come anticipato, la possibilità che Suger, utilizzando l'espressione *materia saphirorum* alludesse specificamente ad un pigmento colorante blu utilizzato per il vetro, noto come “*saffre*”. Così era chiamata, infatti, in diversi volgari europei, la polvere colorante a base di ossido di cobalto: *sa(f)fre* o *zaffre* in francese antico, *zafer* nel alto-medio tedesco, *zaffera*, *sa(f)fra* o *chafarone* nel volgare toscano del XIV secolo. Tutte le fonti più antiche che attestano questo nome risalgono al tardo Medioevo e non è noto se esistesse un corrispondente latino per tale prodotto colorante; la

tarda attestazione nelle fonti scritte non esclude necessariamente, però, un suo utilizzo anche nei secoli precedenti, come sembrano confermare le analisi condotte in campo archeologico ed archeometrico. Per quanto concerne gli aspetti linguistici, l'indagine condotta sugli strumenti lessicografici relativamente a questo vocabolo ha prodotto gli esiti qui di seguito riportati. Per quanto concerne il francese antico, il *FEW*, dizionario etimologico, riporta sotto la voce "sáppheiros (gr.) / saphir" anche la forma *safre* col significato principale di "sabbia molto fina utilizzata per colorare il vetro", come attestato in una fonte del 1397. Lo stesso *FEW* riporta un documento di inizio XIV secolo in cui ricorre l'aggettivo *saffré* col significato di «*coloré en bleu avec le safre de façon à imiter le saphir*». Dal XVII secolo, *saffre* indicherebbe espressamente la polvere a base di ossido di cobalto che, mescolata alla silice portata ad alte temperature, serviva a produrre il vetro e lo smalto blu. Nello stesso dizionario si dice inoltre, con riferimento alla parola *saphir(e)* nell'accezione di pietra preziosa, che «la parola viene sovrapposta al materiale con cui vengono prodotti lo smalto blu ed il vetro blu»⁶¹.

Per quanto concerne la lingua tedesca, similmente, anche l'*Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen* riporta la seguente definizione della parola "zaffer": «olio per tingere a base di cobalto (più o meno puro), ossido di cobalto (Co₂O₂); cfr. il tedesco alto e medio *safer*, col significato di 'fritta contenente (ossido di) cobalto'»⁶². Sono attestate numerose varianti di tale nome, parzialmente derivate da *saflor*, *safran* o *saphir*. Forme parallele si trovano anche in altre lingue europee come per esempio l'italiano *zaffera*, il francese medievale *safre*, l'inglese *zaffre*, *zaffer* (XVII sec.) e anche *saffer (blue)*»⁶³.

Il *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, dizionario di medio-alto tedesco, riporta alla voce "safer":

«olio per tingere, fritta blu. Inizialmente dall'italiano *zaffera*, *saffera* con la quale solitamente si denominano le miniere di cobalto che conferiscono al vetro il colore blu»⁶⁴.

Per quanto riguarda l'italiano, il *GDLI* alla voce "saffra (o safra)", variante di "zàffera", riporta: «residuo della torrefazione del minerale di cobalto, mescolato con sabbia silicea, il quale, per la ulteriore fusione, produce vetri azzurri. Vetrificando la saffra a forte calore, si ottiene una specie di silicato di cobalto che è l'azzurro di Sassonia, azzurro di smalto, smaltino di cobalto» (*GDLI*, p. 351).

Un documento veneziano del 1328 proveniente dal Fondaco dei Tedeschi, il punto d'approdo marittimo e luogo di deposito in laguna delle merci provenienti dall'area germanica, fa menzione del commercio del *caffaranum*; questa testimonianza è stata interpretata dagli studiosi come una spia dell'origine tedesca di questo prodotto (Delamare 2013 p. 39). Alla

fine del XIV secolo, nel 1395, il trattato sull'arte vetraria di Antonio da Pisa menziona la *saffre* con il nome di *chafarone*, del quale ribadisce l'origine tedesca ed il suo costo elevato (Delamare 2010 p. 301).

La parola *saf(f)re* (e varianti) pertanto, era impiegata sin dal Medioevo in diverse lingue europee per indicare l'agente colorante a base di ossido di cobalto impiegato per colorare di blu il vetro e lo smalto o per ottenere un colore ad imitazione della pietra preziosa dal medesimo nome. Esisteva quindi una correlazione molto stretta fra il *saphirus*, nella sua gamma di accezioni (colore / gemma) e la *saffre*.

Ma che cos'era esattamente la *saffre*? Diversi studi di natura archeologica e archeometrica hanno indagato approfonditamente la sua natura e la cronologia del suo possibile utilizzo in età medievale. Da tali indagini emerge che la *saffre* indicava precisamente una mistura polverulenta di cobalto e sabbia di quarzo arroventata così da far sì che dal minerale grezzo si ottenesse l'ossido di cobalto; tale mistura aveva un colore rosso grigiastro, che diventava blu durante il processo di vetrificazione. La sua composizione, a parità di peso, era data da una parte di cobalto grezzo per una, due, tre o quattro parti di sabbia quarzifera (Delamare 2010, p. 300). Il cobalto veniva probabilmente mescolato alla materia prima vetrificabile solo dopo essere stato diluito nella frittata piuttosto che essere aggiunto direttamente come minerale durante la fusione della miscela vetrificabile (Fiori & Vandinì 2004, p. 186). Esistevano inoltre diverse qualità di *saffre*, di diverso pregio e costo, dovute ai diversi additivi aggiunti (silice, zinco) al fine di rendere la colorazione blu più o meno vivida.

Per quanto concerne la cronologia d'inizio del suo impiego, gli studi di François Delamare hanno indicato un periodo compreso fra il 1120 e il 1270: il primo termine è desunto indirettamente dal fatto che Theophilus nel suo trattato sembra ignorare la *saffre*, il secondo deriva dalla datazione dei più antichi oggetti in vetro colorato in blu con il cobalto emersi da scavi archeologici di officine di lavorazione del vetro, effettuati in Provenza e Languedoc (Delamare 2008, p. 49)⁶⁵. Delamare non sembra però tenere in debito conto il fatto che nella *Schedula* di Theophilus siano andati perduti i capitoli specifici relativi alla fabbricazione del vetro blu e che quindi molte informazioni in merito non ci siano pervenute.

Le analisi fisico-chimiche condotte sui materiali colorati con il cobalto provenienti da contesti archeologici, così come anche le analisi dei minerali grezzi provenienti dalle miniere europee, hanno consentito di rintracciare l'origine geografica del cobalto utilizzato come colorante (Gratuze 1995; Gratuze–Soulier–Blet–Vallauri 1996; Gratuze–Blet–Lenormand 2002): è emerso che il vetro colorato con il cobalto in uso fra XII e il XV secolo (Delamare 2008, p. 42) provenisse probabilmente da Freiberg, uno dei più antichi siti di estrazione nelle miniere dei Monti Metalliferi, fra la Sassonia

tedesca e l'attuale Repubblica Ceca. Questa cronologia ha indotto ad ipotizzare che la *materia saphirorum* tanto celebrata dall'abate Suger fosse proprio connessa con la *saffre* di provenienza sassone, per quanto queste deduzioni siano state fatte sulla sola base di ricostruzioni congetturali, in assenza di analisi tecniche sui vetri di Saint-Denis più consistenti di quelle finora disponibili (Delamare 2008, p. 45, p. 50).

La presenza del cobalto proveniente da queste miniere centro-europee è stata inoltre ipotizzata anche per le vetrate della cattedrale di Chartres (Grodecki 1977, p. 26; Brisac 1990, pp. 48-49; Ball 2008, pp. 250-251), databili, fra il 1145/50 e il 1155 (Grodecki 1977, p. 103).

Queste conclusioni si scontrano con il fatto che il fondente normalmente utilizzato per colorare le vetrate in blu per mezzo della *saffre* fosse quello potassico (Delamare 2010, p. 301) mentre le analisi finora condotte sui vetri di Saint-Denis, per adesso, hanno rivelato in maggioranza – ma non esclusivamente – la presenza di vetri blu a fondente sodico.

Nella produzione del vetro, i fondenti erano quelle componenti di origine minerale o vegetale (alcali di carbonato e sodio) che, mescolati alla silice nel processo di fusione, svolgevano la funzione di abbassare la temperatura di vetrificazione delle sabbie portandola su valori più bassi e quindi più facilmente raggiungibili dalle fornaci medievali⁶⁶.

Il vetro di produzione antica greco-romana, così come quello che continuava a prodursi nell'area mediterranea in età medievale, prevedeva l'uso di fondenti a base sodica (si faceva ricorso al *natron* o alla combustione di piante alcaline mediterranee)⁶⁷. Il vetro medievale di produzione europea, a partire almeno dal IX secolo (Wedepohl 1999; Fiori-Vandini 2004, pp. 152 e ss.; Perrot-Sapin-Balcon-Berry 2009; Grünewald-Hartmann 2014, p. 50; Dell'Acqua 2019, p. 28), invece, era prevalentemente realizzato con fondenti potassici derivanti dalla combustione di legni di alberi diffusi nei boschi dell'Europa continentale.

Le analisi archeometriche condotte su diversi campioni provenienti da vetrate francesi e inglesi risalenti al XII secolo (Saint-Denis, Chartres, Rouen, Châlons-en Champagne, York, Old Sarum, Winchester)⁶⁸ hanno rivelato che i vetri blu sono di natura sodica e riconducibili a varie provenienze, anche quando il resto della produzione, negli stessi siti e per le stesse vetrate è caratterizzato in prevalenza da vetri potassici.

La maggior parte dei campioni di vetri blu finora analizzati, provenienti da vetrate europee del XII secolo, presentano una composizione chimica che, per la presenza di fondenti a base sodica e per le altre componenti rilevate sono stati ricondotti ad una provenienza mediterranea e sono stati ritenuti frutto del reimpiego di materiali vitrei antichi di età greco-romana o tardo-antica, oppure produzioni di ambito islamico (Freestone 2003, 2015, 2015b; Velde 2004, 2017).

Tali vetri blu sodici erano considerati molto pregiati in età medievale: è noto, infatti, che in seguito all'incendio divampato nella cattedrale di Chartres nel 1194, le vetrate blu della cattedrale furono salvate dal fuoco dalla popolazione in virtù del loro alto valore, per essere poi reimpiegate nella ricostruzione dell'edificio nel secolo XIII⁶⁹.

Fra i campioni finora analizzati, alcuni di questi, però, contengono, oltre al cobalto al quale si deve la colorazione blu, anche l'antimonio, un elemento usato come opacizzante nelle tessere da mosaico, la cui presenza in elevati livelli nei vetri blu da finestra del XII secolo è stata letta come indice del reimpiego del materiale vitreo proprio a partire da tessere musive (Gratuze 1995; Freestone 2015). Anche un campione proveniente da una vetrata di Saint-Denis (Collezione Pitcairn, cfr. Brill 1999, vol. 2, p. 280, fr. 2605) presenta percentuali di antimonio tali da consentire di ipotizzare anche per Saint-Denis il riutilizzo di materiale romano antico.

Tale prassi, come si è visto, è attestata anche nel secondo libro della *Schedula* di Theophilus⁷⁰.

Per quanto concerne nello specifico le indagini condotte sui vetri di Saint-Denis, alcuni campioni presentano una composizione al natron, frutto del reimpiego di materiali antichi, altri sono riconducibili ad una fabbricazione islamica contemporanea, altri ancora, infine, hanno rivelato una composizione potassica riconducibile ad una produzione coeva di ambito continentale, non mediterraneo. La maggior parte delle analisi finora pubblicate sono state condotte su campioni prelevati da vetrate custodite nelle collezioni museali americane ed europee; solo in tempi più recenti (Velde 2004) sono stati pubblicati nuovi dati (Velde 2014, 2017) provenienti da analisi effettuate su nuovi campioni di vetro blu sodico, diversi da quelli a lungo noti alla critica e già pubblicati in prevalenza da Robert Brill (Brill-Lynus Barnes 1981; Brill 1999).

La discussione attorno a questi dati tecnici è piuttosto limitata, si auspica pertanto che dal lungo processo di restauro delle vetrate della basilica, attualmente in corso, possano derivare nuove analisi, nuove informazioni ed una discussione della problematica critica che sia meno episodica ma basata su uno studio sistematico dei dati.

Una casistica più estesa consentirebbe di capire se si possa confermare, nelle vetrate sugeriane, la diffusa presenza di vetri potassici colorati in blu facendo ricorso alla *saffre* e se, quindi, dietro alla *materia saphirorum* menzionata dall'abate si celi effettivamente tale materiale colorante. Le più antiche attestazioni linguistiche della *saffre* nei volgari europei, come si è visto, non vanno più indietro del Trecento, per quanto, trattandosi di un termine tecnico di uso circoscritto, non è da escludersi che il suo utilizzo possa essere retrodatato pur in assenza di testimonianze scritte.

Conclusioni

La *materia saphirorum* pertanto può essere intesa come il materiale necessario per realizzare le vetrate blu, dato che una delle possibili accezioni di *saphirus* è quella di “vetro blu”.

Lo sviluppo nella ricerca in campo archeologico e archeometrico potrà confermare se questa *materia* consistesse in vetri già semilavorati a partire dal riutilizzo di tessere musive antiche colorate in blu con il cobalto, se consistesse, invece, in vetri di produzione islamica coeva oppure ancora in vetri potassici colorati con l’ossido di cobalto di provenienza sassone e se, quindi, la stessa espressione utilizzata dall’abate Suger alluda al colorante blu noto come *saffre*.

La quantità di vetro necessaria per invetriare le ampie finestre del coro di Saint-Denis era infatti sicuramente più elevata di quella normalmente richiesta per le finestre di un edificio romanico, data la maggiore ampiezza delle aperture; non è pertanto improbabile pensare che Suger abbia utilizzato fonti di approvvigionamento diverse rispetto a quelle dei soli mercati mediterranei o all’esclusivo ricorso al reimpiego di vetri romani antichi per fare fronte all’ingente quantità di vetri colorati di elevata qualità.

Materia saphirorum come si è detto, porta con sé altri due significati: il primo è quello legato al vocabolo *saphirus* inteso come crononimo indicante un colore azzurro/blu intenso, vivido, brillante, menzionato nelle fonti medievali quasi esclusivamente in connessione con la materia vetraria (vetri o smalti); il secondo è quello legato alla pietra preziosa dal medesimo nome, sulla cui corretta individuazione persistono numerose incertezze, giacché le fonti scritte coeve al tempo di Suger mostrano una grande ambivalenza sulla nomenclatura, tanto da aver indotto alcuni studiosi ad affermare che con tale nome, all’epoca, si indicassero tanto gli zaffiri quanto il lapislazzuli⁷¹.

Ai fini dell’interpretazione dei passi del testo sugeriano qui esaminati, ciò che si rileva principalmente è il desiderio dell’abate di stabilire una connessione fra la *materia* che scelse di utilizzare per chiudere le finestre del coro e l’*opus lapidis sapphirini* (Es 24,10) che la tradizione biblico-esegetica aveva caricato di molteplici significati simbolici, diventando metafora della dimora celeste, del pavimento sul quale poggia i piedi il Signore: questa pietra, per la tradizione biblica e l’esegesi altomedievale fino al XII secolo, era il lapislazzuli e con questa tradizione si accordano anche la maggior parte dei lapidari medievali che seguono la tradizione antica.

Il vocabolo *saphirus* inoltre, come si è visto dagli esempi presi dalla trattativa tecnica medievale, poteva essere impiegato come crononimo, ma era al contempo principalmente anche il nome di una pietra (semi-)preziosa. Suger, quindi, nell’adoperare la sibillina espressione “*materia saphirorum*” non fa che fondere i significati legati al *saphirus*: colore e materia, enucleando in due sole parole lo scopo stesso del suo operato come commit-

tente delle vetrate: esaltare la luce che penetrava sotto forma di colore, filtrata dagli schermi vitrei, e ribadire la funzione delle vetrate come metafora della Gerusalemme Celeste, esaltandone la materialità nel riconnettere ogni singolo frammento di vetro colorato ad una gemma⁷².

Le stesse gemme celebrate da Suger nella descrizione della *Crista* e dell'arredo liturgico della basilica, per via della funzione anagogica ad esse attribuita, erano replicate su larga scala nelle vetrate policrome del coro; queste ultime si riconnettevano alle pietre preziose in virtù di due caratteristiche condivise da entrambe: il colore e la trasparenza/traslucidità. Tale operazione di reduplicazione consentiva di trasferire idealmente ai vetri colorati delle finestre del coro le proprietà che la tradizione medievale tramandata dai lapidari attribuiva alle gemme, a cui lo stesso Suger fa riferimento nel già citato passo del *De Administratione* quando afferma: «*gemma- rum proprietarum cognoscentibus cum summa ammiratione claret*» (Suger, *De Administratione* II, 13, p. 134).

Oltre alle proprietà tramandate dai lapidari, però, vi erano anche quelle indicate nell'esegesi biblica: il *saphirus* era metafora della volta celeste, casa del Signore, colore della gloria divina, fondamento della città di Dio nella Gerusalemme celeste.

Suger, nel definire "*materia saphirorum*" la componente materiale necessaria a realizzare le vetrate blu, insiste sul parallelo fra vetrata, luce colorata e pietra preziosa e denuncia così indirettamente il suo interesse affinché la luce penetri nella chiesa e diventi visibile e, in qualche maniera, tangibile, grazie al vetro colorato il quale, nella sua materialità, imitava, ma non falsificava, una parete di pietre preziose che richiamava le mura della città di Dio.

Le vetrate del coro, imitando le pareti cosparse di gemme della Gerusalemme celeste, innescavano, in chi le guardava, quel processo di risalita anagogica *de materialibus ad immaterialia* in cui tutte le cose materiali dell'arredo ecclesiastico – pietre preziose, ori ma anche vetrate – erano interpretate come un lascito fondamentale della presenza divina nelle cose terrene. Al mondo divino Suger ambiva, quindi, ad arrivare, ascendendo anagogicamente per mezzo di un processo meditativo innescato dalla *multicolor gemmarum speciositas*, la policroma bellezza delle gemme e degli oggetti di arredo liturgico della basilica, delle quali le vetrate da lui fatte realizzare proponevano una riattualizzazione⁷³.



Fig. 1 – Saint-Denis, Basilica di Saint-Denis, facciata, dopo i lavori di restauro (2012-2015).
Da: https://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_of_Saint-Denis#/media/File:Saint-Denis_-_Fa%C3%A7ade.jpg.

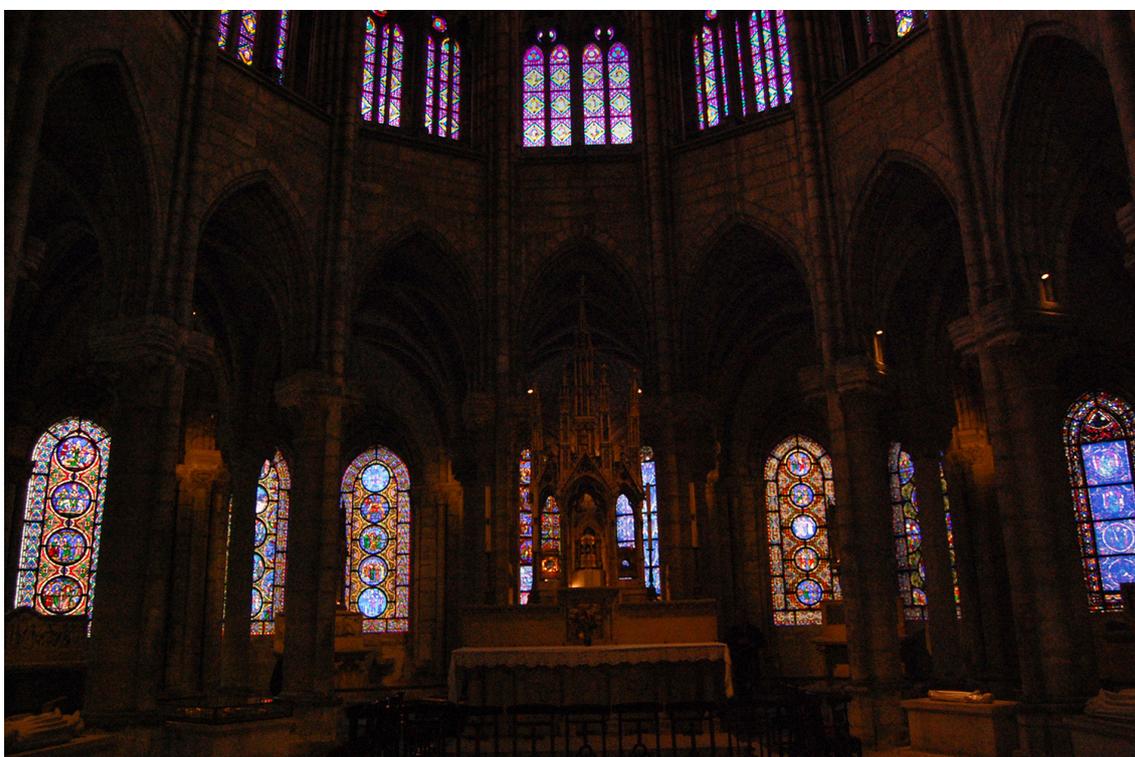


Fig. 2 – Saint-Denis, Basilica di Saint-Denis, coro, stato attuale dopo la rimozione delle vetrate del XII secolo e la loro temporanea sostituzione con copie fotografiche su supporti di materiale plastico. Foto: Autore.



Fig. 3 – Saint-Denis, Basilica di Saint-Denis, coro, vetrata “di Mosè” e vetrata detta “anagogica”. Foto: Autore

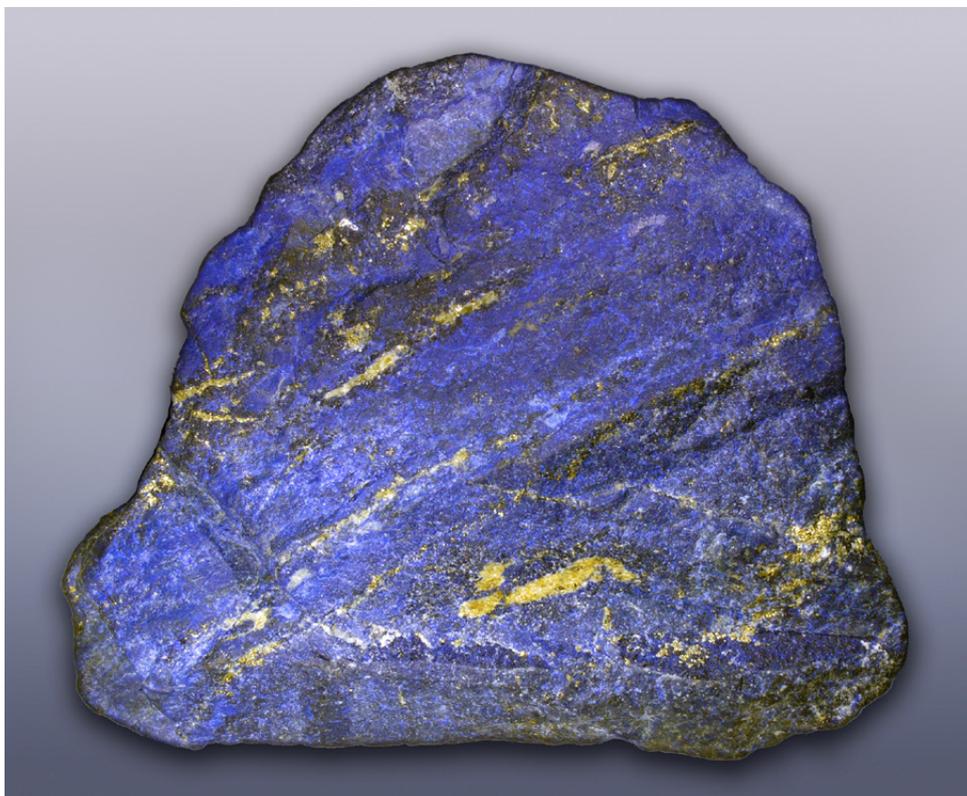


Fig. 4 – Blocco di lapislazzuli proveniente dalle miniere dell’Afghanistan. Foto: Hannes Grobe, su licenza CC BY-SA 2.5 da [https://commons.wikimedia.org/wiki/Lapis_Lazuli_\(minerals\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Lapis_Lazuli_(minerals))



Fig. 5 – Frammento dalla sommità della *Crista* o *Escrein de Charlemagne*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des médailles. Foto: Clio20, su licenza CC BY-SA 3.0 da: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julie,_Intaille_CM.JPG

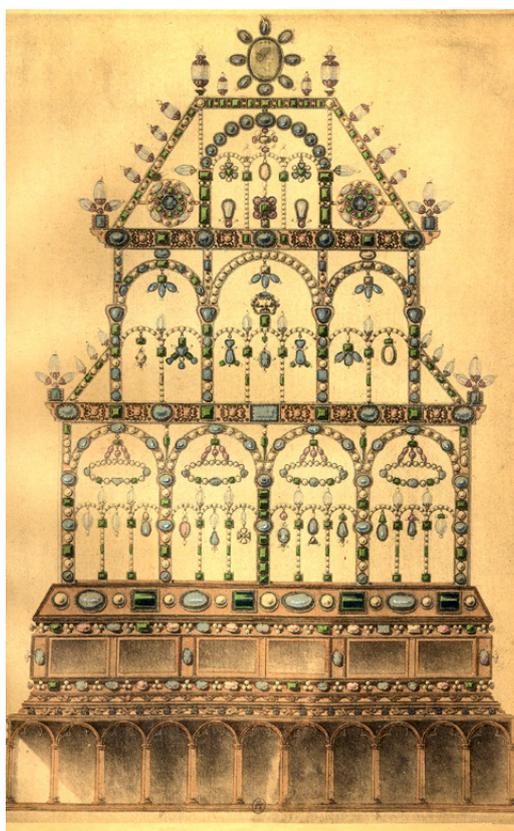


Fig. 6 – *Escrein de Charlemagne* o *Crista*, opera di oreficeria carolingia del IX sec. in oro, perle e pietre preziose, un tempo parte del tesoro di St.-Denis, andata distrutta nel 1794. Ricostruzione grafica ad acquerello di Étienne-Éloi Labarre, 1794. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Le 38C. Da: <http://www.medart.pitt.edu/image/france/st-denis/feleben/Piersac/PiersacScreenCharl-screen.jpg>



Fig. 7 – *The Mass of St. Giles*, olio e tempera su tavola, Maestro di Saint Giles (attr.), ca. 1500, London, National Gallery. La scena è ambientata all'interno della basilica di Saint-Denis; si può riconoscere il paliotto aureo carolingio sormontato dalla "croce di S. Eligio", entrambi descritti dall'abate Suger. Foto: public domain da: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Messe_de_Saint-Gilles_Londres.jpg

Abbreviazioni bibliografiche

Opere collettive, dizionari, enciclopedie

DLFAM: Dictionnaire Latin-Française des auteurs du Moyen-Age, Blaise, A. ed., Turnhout, Brepols, 1975.

FEW: Französisches Etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des gallo-romanischen Sprachschatzes, von Wartburg, W. ed., Tübingen–Basel, J.C.B. Mohr–Zbinden, 1926-1946.

GDLI: Grande dizionario della lingua italiana, Battaglia, S. (a c. di), Torino, Utet, 1970-2008.

GMIL: Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis, Du Cange, C. du Fresne (ed.), Niort, L. Favre, 1883-1887.

HAWAT: Hebräisches und aramäisches Wörterbuch zum Alten Testament, Fohrer, G. (ed.), Berlin-New York, De Gruyter, 1997.

HLDF: Historisches Lexikon deutscher Farbbezeichnungen, Jervis Jones, W. (hrsg.), Berlin, Akademie Verlag, 2013.

LEI: Lessico etimologico italiano, Pfister, M., Schweickard, W. hrsg., Wiesbaden, Reichart, 1979-*in corso*.

MG: Mittellateinisches Glossar, Habel, E., Grobel, F. (hrsg.), Paderborn, Schöningh, 1989.

MW: Mittelhochdeutsches Wörterbuch, Müller, W., Zarncke, F., Benecke, G. F., Stuttgart, Hirzel, 1990.

PL: Patrologiae Latinae cursus completus, Migne, J.-P. (ed.), I-CCXXI, Paris, 1841-1864.

Opere

Alberto Magno, *De mineralibus*: Albertus Magnus, *De mineralibus et rebus metallicis libri quinque (Mineralia)* in *Alberti Magni Opera omnia*, Borgnet, A. (ed.), 1890 (disponibile online *Alberti Magni E-Corpus*: <https://goo.gl/RcWGkZ>).

Alexander de Villa-Dei, *Doctrinale*: Alexander de Villa-Dei, *Doctrinale*, H. Reichling (ed.), *Monumenta Germaniae Paedagogica* 12, Berlin, Hofmann, 1893 (New York, Franklin, 1974²).

Alphabetical Lapidary: *Liber de Natura Lapidum*, in Studer, P., Evans, J. (eds.), *Anglo-Norman Lapidaries*, Paris, E. Champion, 1924 (Genève, Slatkine Reprints, 1976).

Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum*: Bartholomaeus Anglicus, *De Proprietatibus rerum*, Nürnberg, Koberger, 1492 (versione digitalizzata dell'incunabolo BSB-Ink B-99, Bayerische Staatsbibliothek, München, disponibile online: <https://goo.gl/72sdJT>).

Beda, Commentario: Venerabilis Beda, *Explanatio Apocalypsis*, in *PL* 93, coll. 129-206.

Eraclio, *De coloribus*: Eraclio, *De coloribus et artibus romanorum*, ed. critica a c. di Chiara Garzya Romano, Istituto italiano per gli studi storici. Testi storici, filosofici e letterari 6, Bologna, Il Mulino, 1996.

Gregorio Magno, *Expositio*: Gregorius I, *Expositio super Cantica canticorum*, in *PL* 79, coll. 472-548.

Gesta Karoli Magni: Notkerius Balbulus, *Gesta Karoli magni imperatoris*, in Haefele, H. (hrsg.), *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores. Scriptores rerum germanicarum*, n.s., vol. XII, München, 1980.

Gregorio Magno, *Commento morale a Giobbe*: Gregorio Magno, *Commento morale a Giobbe/4 (XXVIII-XXXV)*, ed. a c. di Siniscalco, P., Roma, Città Nuova, 2011.

Isidoro, *Etymologiae*: Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, ed. critica a c. di Valastro Canale, A., Torino, Utet, 2004.

Marbodo, *De lapidibus*: Marbodo di Rennes, *De lapidibus* in Basile, B., ed. *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, Roma, Carocci, 2006.

Mappae clavicula: Baroni, S., Pizzigoni, G., Travaglio, P. (a c. di), *Mappae Clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente*, Saonara, Il Prato, 2013.

Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*: Pliny, *Natural History*, vol. X, books 36-37, Loeb Classical Library 419, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1962.

Rabano Mauro, *De universo*: Rabano Mauro, *De Universo Libri Viginti Duo*, in *PL* 111, coll. 9-614.

Sidonio Apollinare, *Epistulae*: Sidonius, *Letters III-IX (Sidonius II)*, Loeb Classical Library 296, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1965.

Suger, *De administratione*: Suger, *Gesta Sugerii Abbatis / L'oeuvre [administrative] de l'Abbé Suger [de Saint-Denis]*, in Gasparri, F. (ed. a c. di), *Œuvres I. Écrit sur la consécration de Saint-Denis, L'œuvre administrative, Histoire de Louis VII*, Paris, Le Belles Lettres, vol. I, 2008.

Theophilus, *De diversis artibus*: Theophilus, *The various arts*, ed. a c. di C. R. Dodwell, London, Thomas Nelson and Sons, 1961.

Ugo de Fouillo, *De natura avium*: Hugh of Fouillo, *The Medieval book of birds: Hugh of Fouillo's Aviarium*, Clark, W. B. (ed.), *Medieval & Renaissance Texts and Studies*, Binghamton, New York, 1992.

Ugo di San Vittore, *Didascalicon*: *The Didascalicon of Hugh of St. Victor: a medieval guide to the arts*, Taylor, J. (ed.), New York-London, Columbia University Press, 1961.

Studi

André 1949: André, J., *Étude sur les termes de couleur dans la langue latin*, Paris, Klincksieck.

Assunto 1961: Assunto, R., *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano, Il Saggiatore.

Ball 2004: Ball, P., *Colore: una biografia. Tra arte storia e chimica, la bellezza e i misteri del mondo del colore*, Milano, Bur-Rizzoli.

Ball 2008: Ball, P., *Universe of stone. Chartres Cathedral and the triumph of the medieval mind*, London, The Bodley Head.

Baran 1983: Baran, N., *Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin*, in Hasse, W., *Sprache und Literatur (Sprachen und Schriften)*, Band 29/1, "Aufstieg und Niedergang der römischen Welt: ANRW Rise and Decline of the Roman World" series, Teil 2: Principat, Temporini H. (hrsg.), Berlin, De Gruyter, pp. 321-411.

Barbier 1997: Barbier, J., *Nouvelles remarques sur l'«Escrain de Charlemagne»*, in «Bulletin de la société Nationale des Antiquaires de France», (1995), pp. 254-265.

Beierwaltes 1976: Beierwaltes, W., “*Negati affirmatio*”: *Welt als Metapher. Zur Grundlegung einer mittelalterlichen Ästhetik durch Johannes Scotus Eriugena*, in «*Philosophisches Jahrbuch*», 83 (1976), pp. 237-265 (tr. it. “*Negati affirmatio*”: *il mondo come metafora. Sulla fondazione di un'estetica medievale, in Eriugena. I fondamenti del suo pensiero*, tr. it. di E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 131-179).

Berlin–Kay 1969: Berlin, B., Kay, P., *Basic colour terms: their universality and evolution*, Berkeley, University of California Press.

Bogdanović 2011: Bogdanović, J., *Rethinking the Dionysian Legacy in Medieval Architecture: East and West*, in Ivanović, F. (ed.), *Dionysius the Areopagite Between Orthodoxy and Heresy*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 109-134.

Boscarol 2021: Boscarol, M., *Storia del colore da Pitagora a Newton*, Mulazzo, Tarka.

Boulnois–Moulin 2018: Boulnois, O., Moulin, I. (éd.), *Le Beau et la Beauté au Moyen Age*, Paris, Vrin.

Bradley 2009: Bradley, M., *Colour and meaning in Ancient Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Brill 1999: Brill, R., *Chemical analyses of Early Glasses*, 2 voll., Corning, NY, Corning Museum of Glass.

Brill–Lynus Barnes 1981: Brill, R., Lynus Barnes, I., *Some Chemical Notes*, in Crosby, S. M., Hayward, J., Little, C., Wixom, W. (eds.), *The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151)*. Catalogo della mostra (The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York, March 31 – May 31, 1981), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981, p. 81.

Brisac 1990: Brisac, C., *Le Vitrail*, Paris, Edition du Cerf.

de Bruyne 1946: de Bruyne, E., *Etudes d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel (1988)².

Büchsel 2005: Büchsel, M., *Licht und Metaphysik in der Gotik: noch einmal zu Suger von Saint-Denis*, in Badstübner, E., Eimer, G. (hrsg.), *Licht und Farbe in der mittelalterlichen Backsteinarchitektur des südlichen Ostseeraums*, "Studien zur Backsteinarchitektur" 7, Berlin, Lukas, pp. 24-37.

Cagianò de Azevedo 1970: Cagianò de Azevedo, M., *Policromia e polimateria nelle opere d'arte della tarda antichità e dell'alto medioevo*, in «Felix Ravenna», 101 (1970), 4^a serie, pp. 223-259.

Cannella 2006: Cannella, A.-F., *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Âge*, Geneve, Droz.

Castelnuovo 1994: Castelnuovo, E., *Vetrare medievali*, Torino, Einaudi.

Cox–Gillies 1986: Cox, G. A., Gillies, K. J. S., *The X-Ray fluorescence analysis of Medieval durable blue soda glass from York Minster*, in «Archaeometry», 28 (1986), 1, pp. 57-68.

Crosby–Hayward–Little–Wixom 1981: Crosby, S. M., Hayward, J., Little, C., Wixom, W. (eds.), *The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151)*. Catalogo della mostra (The Cloisters, Metropolitan Museum of Art, New York, March 31 – May 31, 1981), New York, The Metropolitan Museum of Art.

Cusimano–Whitmore 2017: Cusimano, R., Whitmore, E., *Selected Works of Abbot Suger of Saint-Denis*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press.

De Launay 1913: De Launay, L., *Gîtes minéraux et métallifères*, 3 voll., Paris, Béranger.

Dedrick 2021: Dedrick, D., *Colour, colour language and culture*, in Brown, D. H., Machperson, F. (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Colour*, London and New York, Routledge.

Delamare 2010: Delamare, F., *Aux origines des Bleus de Cobalt. Les débuts de la fabrication du Saffre et du smalt en Europe. Comptes rendus des séances*, in «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» (2009), 1, pp. 297-320.

Delamare 2008: Delamare, F., *Blue pigments. 5000 years of art and industry*, London, Archetype, 2013.

Dell'Acqua 2003: Dell'Acqua, F., *Illuminando colorat. La vetrata tra l'età tardo imperiale e l'Alto Medioevo: le fonti, l'archeologia*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

Dell'Acqua 2014: Dell'Acqua, F., *L'auctoritas dello pseudo-Dionigi e Sugerio di Saint-Denis*, in «Studi medievali», 55 (2014), 1, 3^a serie, pp. 189-213.

Dell'Acqua 2019: Dell'Acqua, F., *Early History of Stained Glass*, in Pastan, E. C., Kurmann-Schwarz, B. (eds.), *Investigations in Medieval Stained Glass*, Brill, Leiden, 2019, pp. 23-35.

Draelants 2008: Draelants, I., *Encyclopédies et lapidaires médiévaux. La durable autorité d'Isidore de Seville et des ses Étymologies*, in «Journal of medieval and humanistic studies», 16 (2008), pp. 39-91.

Eco 1987: Eco, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, Bompiani.

Falcinelli 2019: Falcinelli, R., *Cromorama*, Torino, Einaudi, 2017.

Fiori–Vandini 2004: Fiori, C., Vandini, M., *Chemical composition and its raw materials: chronological and geographical development in the first millennium A.D.*, in Beretta, M., (ed.), *When Glass Matters. Studies in the history of science and art from Graeco-Roman antiquity to early modern era*, Firenze, Olschki, pp. 151-194.

Freestone 1991: Freestone, I., *Theophilus and the composition of Medieval Glass*, in Vandiver, P., Druzik, J. R., Wheeler, G. S., Freestone, I., *Materials Issues in Art and Archaeology III*, Symposium (San Francisco, April 27 - May 1, 1992), Pittsburgh, Materials Research Society, pp. 739-745.

Freestone 2003: Freestone, I., *Primary glass sources in the mid first millennium AD*, in Price, J. et al., *Annales du 15e congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre / AIHV* (New York-Corning, 2001), Lochem, Association internationale pour l'histoire du verre, pp. 111-115.

Freestone 2015: Freestone, I., *The Recycling and Reuse of Roman Glass: Analytical Approaches*, in «Journal of Glass Studies», 57 (2015), pp. 29-40.

Freestone 2015b: Freestone, I., *The Provenance of Ancient Glass through Compositional Analysis*, in Vandiver P. (ed.), *Materials Issues in Art and Archaeology VII*, Warendale, Materials Research Society, pp. 1-14.

Friess 1980: Friess, G., *Edelsteine im Mittelalter*, Hildesheim, Gerstenberg Verlag.

Fumagalli Beonio Brocchieri 2002: Fumagalli Beonio Brocchieri, M., *L'estetica medievale*, Bologna, Il Mulino.

Gaborit-Chopin 1991: Gaborit-Chopin, D. (ed.), *Le trésor de Saint-Denis* (Paris, Musée du Louvre, 12 mars – 17 juin 1991), Paris, Réunion des musées nationaux.

Gage 1978: Gage, J., *Colour in history, relative and absolute*, in «Art History», I (1978), pp. 104-130.

Gage 1982: Gage, J., *Gothic glass: two aspects of a dionysian aesthetics*, in «Art History», 5 (1982), 1, pp. 36-58.

Gage 1990: Gage, J., *Color in Western art, an issue?*, in «The Art Bulletin», LXXII (1990), pp. 518-541.

Gage 1993: Gage, J., *Colour and Culture*, London, Thames and Hudson.

Gimpel 1958: Gimpel, J. 1958, *Les bâtisseurs de cathédrales*, Paris, Ed. du Seuil.

Gratuze–Soulier–Barrandon–Roy 1992: Gratuze B., Soulier I., Barrandon J.N., Roy D., *De l'origine du cobalt dans les verres*, in «Revue d'Archéométrie», 16 (1992), pp. 97-108.

Gratuze, 1995: Gratuze, B., "The origin of Cobalt blue pigments in French Glass from the Thirteenth to the Eighteenth", in Hook, D. R., Gaimster, D. R. M. (eds.), *Trade and Discovery. The Scientific Study of Artefacts from Post-Medieval Europe and Beyond*, British Museum Occasional Paper 109, London, British Museum, pp. 123-133.

Gratuze–Soulier–Blet–Vallauri 1996: Gratuze B., Soulier I., Blet M., Vallauri L., *De l'origine du cobalt: du verre à la céramique*, in «Revue d'Archéométrie», 20 (1996), 1, pp. 77-94.

Gratuze–Blet–Lenormand 2002: Gratuze, B., Blet-Lenormand, M., "Étude de l'origine des pigments à base de cobalt utilisés par les céramistes et les verriers", in *Congrès du groupe français de céramique*, Le Creusot.

Grodecki 1976: Grodecki, L., *Les vitraux de Saint-Denis. Études sur le vitrail au XII^e siècle*. Corpus Vitrearum Medii Aevi: France, vol. I, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.

Grodecki 1977: Grodecki, L., *Le vitrail roman*, Fribourg, Office du Livre.

Grodecki 1995: Grodecki, L., *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XII^e siècle)*, Corpus Vitrearum Medii Aevi: France, vol. III, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

Grossmann–D'Achille 2016: Grossmann, M., D'Achille P., *Italian colour terms in the BLUE area: synchrony and diachrony*, in Silvestre, J. P., Cardeira, E., Villalva A. (eds.), *Colour and colour naming: crosslinguistic approaches*, Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa–Universidade de Aveiro, 2016, pp. 21-50.

Grünewald–Hartwald 2014: Grünewald, M., Hartmann, V., *Glass Workshop in Northern Gaul and the Rhineland in the first millennium AD as hints of changing land use – including some results of the chemical analyses of glass from Mayen*, in Keller, D., Price, J., Jackson C., *Neighbours and Successors of Rome: Traditions of Glass Production and use in Europe and the Middle East in the Later 1st Millennium AD*, Oxford, Oxbow Books, 2014, pp. 43-57.

Hahn 2012: Hahn, C., *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400–circa 1204*, University Park, Pennsylvania State University Press 2012.

Hawthorne–Smith 1963: Hawthorne, J. G., Smith, C. S. (eds.), *On divers arts. The treatise of Theophilus*, Chicago, University of Chicago Press.

Hediger–Kurmann-Schwarz 2014: Hediger, C., Kurmann-Schwarz, B., *[...] et faciunt inde tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris. Die Farbe Blau in der 'Schedula' und in der Glasmalerei von 1100–1250*, in Speer, A. (ed.), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula Diversarum Artium'*, *Miscellanea Medievalia* 37, Berlin, De Gruyter.

Hilsdale 2017: Hilsdale, C., *Translatio and Objecthood: The Cultural Agendas of Two Greek Manuscripts at Saint-Denis*, in «Gesta», 56 (2017), 2, pp. 151-178.

Hubert 1949: Jean Hubert, *L'Escrain dit de Charlemagne au trésor de Saint-Denis*, in «Cahiers Archéologiques», IV (1949), pp. 71-77.

Huxtable 2008: Huxtable, M. J., *Colour, seeing, and seeing colour in medieval literature*, Doctoral thesis, Durham University.

Johnson 1964: Johnson, J. R., *The Radiance of Chartres. Studies in the early stained glass of the cathedral*, London, Phaidon Press.

Jülich 1986-1987: Theo Jülich, "Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert", in *Aachener Kunstblätter*, 54/55, pp. 99-258.

Kastan 2019: Kastan, D. S., *On Color*, New Haven and London, Yale University Press.

Kessler 1996: Kessler, H. L., *The function of vitrum vestitum and the use of materia saphirorum in Suger's Saint-Denis*, in Baschet, J., *L'image. fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Actes du 6^e "International Workshop on Medieval Societies", (Centro Ettore Majorana, Erice, 17 - 23 octobre 1992), Paris, Léopard d'Or, pp. 179-203.

Kessler 2000: Kessler, H. L., *Spiritual seeing: picturing God's invisibility in medieval Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

Kessler 2002: Kessler, H. L., *Seeing Medieval Art*, Toronto, Broadview Press.

Kessler 2019: Kessler, H. L., *Experiencing Medieval Art*, Toronto, University of Toronto Press.

Kidson 1987: Kidson, P., *Panofsky, Suger and Saint Denis*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 50 (1987), pp. 1-17.

Lasko 1976: Lasko, P., *The Eschain de Charlemagne*, in Becksmann, R., Korn, U.-D., Zahlten, J. (hrsg.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag, Berlin, Gebr. Mann Verlag, pp. 127-134.

Lindberg 1976: Lindberg, D., *Theories of vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Lobato 2010: Lobato, J. H., *La Écfrasis de la catedral de Lyon como híbrido intersistémico. Sidonio Apolinar Y el Gesamtkunstwerk Tardoantiguo*, in «*Antiquité Tardive*», 18 (2010), pp. 297-308.

Marschies 1994: Marschies, C., *Gibt es eine "Theologie der gotischen Kathedrale"? Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag*, Heidelberg, Winter.

Mainoldi 2017: Mainoldi, E. S., *L'abate Sugerio e i suoi orizzonti mimetici: San Dionigi (non l'Areopagita) tra Saint-Denis e Hagia Sophia sullo sfondo della*

rottura tra Oriente e Occidente cristiani, in «*Studi Medievali*», LVIII (2017), 1, serie 3[^], pp. 23-43.

McNeill 1972: McNeill, N. B., *Colour and Colour Terminology*, «*Journal of Linguistics*», 8 (1972), 1, pp. 21-33.

Meier-Staubach 1977: Meier-Staubach, C., *Gemma Spiritualis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, München, Fink.

Monacchia 1991: Monacchia, P., *L'arte di dipingere il vetro secondo i dettami di Mastro Antonio da Pisa*, in Mecozzi G. (a c. di), *Vetrare. Arte e restauro. Dal trattato di Antonio da Pisa alle nuove tecnologie di restauro*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1991, pp. 24-69.

Montesquiou de Fezensac 1977: Montesquiou de Fezensac, B., *Le tresor de Saint-Denis Vol. 2: documents divers*, (avec la collaboration de Danielle Gaborit Chopin), Paris, Picard.

Mottana–Napolitano 1997: Mottana, A., Napolitano, M., *Il libro «Sulle pietre» di Teofrasto. Prima traduzione italiana con un vocabolario dei termini mineralogici*, in «*Atti della Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali*», 8 (1997), 3, serie 9[^], Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 151-234.

Panofsky 2018: Panofsky, E., *Suger, abate di Saint Denis*, traduzione di Renzo Federici, Milano, Abscondita, 2018.

Panofsky 1946: Panofsky, E., *Abbot Suger. On the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, G. Panofsky–Soergel ed., Princeton, Princeton University Press, 1979².

Pasqualetti 2011: Pasqualetti, C., *Il libellus ad faciendum colores dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del "De arte illuminandi"*, Micrologus' Library 43, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo.

Pastoureau 1986: Pastoureau, M., *"Et Puis vint le Bleu"*, in Pastoureau, M. (ed.), *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Leopard d'Or.

Pastoureau 1989: Pastoureau, M., *L'Eglise et la couleur des origines à la Réforme*, in «*Bibliothèque de l'École de chartes*», 147 (1989), pp. 203-230.

Pastoureau 1996: Pastoureau, M., *La promotion de la couleur bleu au XIIIe siècle: le témoignage de l'héraldique et de l'emblématique*, in Andreuccetti, P. A., Bindani, D., Silva, R., *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle giornate di studi* (Lucca, 5 - 6 maggio 1995), pp. 7-16.

Pastoureau 2008: Pastoureau, M., *Blu Storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie.

Perrot-Sapin-Balcon-Berry 2009: Perrot, F., Sapin, C., Balcon-Berry, S., *Vitrail, verre et archéologie entre le Ve et le XIIIe siècle*, Paris, CHTS.

Pratesi-Lo Giudice-Re 2015: Pratesi, G., Lo Giudice, A., Re, A., *Da dove provengono i lapislazzuli? Tecniche analitiche strumentali e indagini scientifiche per svelare i segreti del magico blu*, in Sframeli, M., Conticelli, V., Genaioli, Parodi, G. C. (a c. di), *Lapislazzuli. Magia del blu*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, "La Specola", 9 giugno - 11 ottobre 2015), Livorno, Sillabe.

Poirel 2001: Poirel, D., *Symbolice et anagogice: l'école de Saint-Victor et la naissance du style gothique*, in Poirel, D., *L'abbé Suger, le manifeste gothique de Saint-Denis et la pensée victorine*, (Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mardi 21 novembre 2000), Turnhout, Brepols, pp. 141-153.

Pulliam 2012: Pulliam, P., "Color", in «*Studies in Iconography*», XXIII (2012), pp. 3-14.

Reudenbach 1994: Reudenbach, B., *Panofsky et Suger de Saint Denis*, in *Histoire et théories de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 137-150.

Rodolfi 2018: Rodolfi, A., "Foreword to Mind, Nature and Beauty in the Medieval Philosophy", in *Aisthesis* XI/1 (2018), pp. 3-5.

Ronga 2009: Ronga, I., *L'eccezione dell'azzurro. Il lessico cromatico: fra scienza e società*, in «*Cuadernos de Filología Italiana*», 16 (2009), pp. 57-79.

Roem 1993: Roem, P., *Pseudo-Dionysius: a Commentary on the Texts and an Introduction to their Influence*, Oxford and New York, Oxford University Press.

Royce-Rolls 1994: Royce-Rolls, D., *The colors of Romanesque stained glass*, in «*Journal of stained glass studies*», 36 (1994), pp. 71-80.

Riddle–Mulholland 1980: Riddle, J.M., Mulholland, J.A., *Albert on stones and minerals*, in Weisheipl, J.A., *Albertus Magnus and the Science. Commemorative essays*, Toronto, Institute of Medieval Studies, pp. 203-234.

Rudolph 2011 : Rudolph, C., *Inventing the Exegetical Stained-Glass Window: Suger, Hugh, and a New Elite Art*, in «The Art Bulletin», XCIII (2011), 4, pp. 399-422.

Salvestrini 2019: Salvestrini, A. M., *Sull'Estetica Medievale dopo Eco. Un percorso storiografico*, in «Lebenswelt», XIV (2019), pp. 1-21.

Sedlmayr 1950: Sedlmayr, H., *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, Atlantis Verlag.

von Simson 1956: von Simpson, O., *The Gothic cathedral: the origins of Gothic architecture and the medieval concept of order*, London, Routledge & Kegan (New York, Pantheon Books, 1962²; tr. it. *La cattedrale gotica. Il concetto medievale di ordine*, Bologna, Il Mulino, 1988).

Speer 1998: Speer, A., *Art as liturgy: Abbot Suger of Saint-Denis and the question of medieval aesthetics*, in Hamesse, J. (ed.), *Roma magistra mundi. Itineraria culturae medievalis*, Mélanges offerts au Père L. E. Boyle à l'occasion de son 75e anniversaire, Louvain-la-Neuve, Fédération Internationale des Institut d'Études Médiévales, pp. 855-875.

Speer 1998b: Speer, A. *Lux mirabilis et continua. Ammerkungen zum Verhältnis von mittelalterlicher Lichtspekulation und gotischer Glaskunst*, in Westermann-Angerhausen, H. (ed.), *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248 – 1349)*, catalogo della mostra (Köln 1998-99), Köln, Schnütgen-Museum, 1998, pp. 89-94.

Speer 2006: Speer, A., *Is there a theology of the gothic cathedral? A re-reading of Abbot Suger's writings on the abbey church of Saint-Denis*, in Hamburger, J., Bouché, A.-M., *The Mind's Eye. Art and theological argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press pp. 65-68.

Speer–Binding 2000: Speer, A., Binding, G. (hrsg.), *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De Consecratione, De administratione*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Stiaffini 1999: Stiaffini, D., *Il vetro nel medioevo. Tecniche, strutture, manufatti*, Roma, Palombi.

Stiegmänn–Wemhoff 1999: Stiegemann, C., Wemhoff, M. (hrsg.), 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit : Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, Beiträge zum Katalog der Ausstellung (Paderborn 1999), 2 voll., Mainz, Verlag Philipp von Zabern.

Suntrup 1998: Suntrup, R., 'Color coelestis'. *Himmel, Ewigkeit und ewiges Leben in der allegorischen Farbendeutung des Mittelalters*, in *Cieli e terre nei secoli XI – XII. Orizzonti, percezioni, rapporti*. Atti della tredicesima settimana internazionale di studio (Mendola, 22 – 26 agosto 1995), Milano, Vita e pensiero, pp. 235-260.

Tatarkiewicz 1970: Tatarkiewicz, W., *Medieval aesthetics*, in Id., Barrett C. (transl.), *History of Aesthetics*, 2, Warszawa – Paris, Polish scientific publishers – Mouton.

Tatarkiewicz 1993: Tatarkiewicz, W., *Storia di sei idee*, Palermo, Aesthetica.

Theobald 1933: Theobald, W. (ed.), *Technik des Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert. Des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schedula*, Berlin, Verein Deutscher Ingenieur Verlag.

Thoresen 2017: Thorsen, L., *Archaeogemmology and Ancient Literary Sources on Gems and their Origins*, in Hilgner, A., Greiff, S., Quast, D. (eds.), *Gemstones in the First Millennium AD. Mines, Trade, Workshops and Symbolism*, International Conference (October 20th – 22nd, 2015, Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Mainz), Mainz, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, pp. 155-218.

Thompson 1936: Thompson, D. V., *The Materials and Techniques of Medieval Painting*. London, Allen & Unwin (repr. New York, Dover, 2016).

Tosatti 2007: Tosatti, S.B., *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book.

Velde 2004: Velde, B., *Les vitraux bleus et sodiques du XIIe siècle*, in «Bulletin de l'Avav», (2004), pp. 25–27.

Velde–Gratuze–Lagabrielle 2017: Velde, B., Gratuze, B., Lagabrielle, S., *Les recettes de verre plat*, in Lagabrielle, S. (ed.), *Le verre. Un Moyen Âge inventif*, Catalogo della mostra (Paris, Musée de Cluny, 2017-2018), Paris, Réunion des Musées Nationaux, pp. 66–69.

Waetzoldt 1953: Waetzoldt, S., *Systematisches Verzeichnis der Farbnamen. II Teil von Quellengeschichtliche Untersuchungen zur "Schedula Diversarum Artium" des Theophilus*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 3-4 (1952-1953), pp. 150-158.

Wedepohl 1999: Wedepohl, K.-H., *Karolingisches Glas*, in Stiegemann, C., Wemhoff, M. (hrsg.), *Beiträge zum Katalog der Ausstellung, 799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit : Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, Beiträge zum Katalog der Ausstellung (Paderborn 1999), 2 voll., Mainz, Verlag Philipp von Zabern.

Wyckoff 1967: Wyckoff, D., *Albertus Magnus Book of minerals*, Oxford, Clarendon Press.

Sitografia

AND. Anglo Norman Dictionary
www.anglo-norman.net

CNRTL. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
www.cnrtl.fr/

FEW: *Französisches Etymologisches Wörterbuch*
apps.atilf.fr/lecteurFEW/index.php/

GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*
www.gdli.it/

GMIL: *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis*
<http://ducange.enc.sorbonne.fr/>

MEC: *Middle English Compendium*
<https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary>

Questo articolo è stato scritto nell'ambito del progetto "MSCAfellow4@MUNI" (No. CZ.02.2.69/0.0/0.0/20_079/0017045) sostenuto dal Programma Operativo Ricerca, Sviluppo ed Educazione del MŠMT della Repubblica Ceca.

¹ Il testo citato è tratto dall'introduzione di Erwin Panofsky alla selezione degli scritti di Suger, pubblicata nel 1946 e poi riedita nel 1979 in una pubblicazione postuma curata da Gerda Panofsky-Soergel. La traduzione italiana qui proposta è quella di Renzo Federici, originariamente inserita nella raccolta degli scritti panofskyani edita da Einaudi nel 1962 con il titolo *Il significato delle arti visive* (ed. or. *Meaning in the Visual Arts*, 1955) e recentemente riproposta per i tipi di Abscondita nel 2018 con il titolo *Suger, abate di Saint-Denis*.

² Non è possibile rendere interamente conto dell'intero dibattito critico nello spazio di una nota a piè di pagina; per una sintesi si vedano Dell'Acqua (2014), Bogdanović (2011). Sulla ricostruzione del programma iconografico delle vetrate del coro, oltre a Panofsky 1946 (1979²), si veda Grodecki 1976 e Grodecki 1995. Per quanto concerne il rapporto fra Suger e la metafisica della luce di ascendenza neoplatonica, a partire dalla seconda metà del Novecento il dibattito critico si è largamente orientato attorno alle tesi di Panofsky; queste trovarono ampia accoglienza fin da subito, come mostrano gli studi di Sedlmayr (1950) e von Simson (1956). Il legame fra il pensiero dello pseudo-Dionigi l'Areopagita, Giovanni Scoto Eriugena e Suger è stato poi approfondito da Beierwaltes (1976), Rorem (1993) e Kessler (1996). I legami fra gli scritti di Suger ed il pensiero di Ugo di S. Vittore sono stati indagati da Poirel (2001). Le tesi di Panofsky sono state invece oggetto di ridiscussione critica a partire dagli anni Ottanta (Gage 1982, Kidson 1987); a partire dagli anni '90, in particolare, sono state decisamente rigettate da diversi studiosi tedeschi: Marksches (1994), Reudenbach (1994), Büchsel (2005) e soprattutto Speer (1998, 1998b, 2006), Speer-Binding (2000). Le tesi di Speer ultimamente sono state accettate da alcuni studiosi senza riserve, per es. cfr. Hilsdale (2017), sp. n. 23, senza che però il dibattito possa dirsi concluso, come mostrano gli ultimi interventi di Dell'Acqua (2014) e Mainoldi (2017).

³ Le questioni legate alla tematizzazione del colore nella storiografia artistica sono state affrontate da John Gage (1978, 1990) e più recentemente da Heather Pulliam (2012).

⁴ Seguo qui l'edizione Gasparri; il capitolo citato corrisponde al XXIX dell'edizione Panofsky (1979, pp. 50-53). L'integrazione è di chi scrive.

⁵ Il capitolo citato corrisponde al capitolo XXXIV dell'edizione Panofsky (1979, pp. 76-77).

⁶ Per la lettura ed interpretazione di tale passo, cfr. *infra*.

⁷ Si tratta dell'edizione a cura di Françoise Gasparri, con traduzione in francese a fronte.

⁸ Nel glossario, la pietra *sapphirus* è intesa, in maniera erronea, come si vedrà al par. 2 del presente articolo, come zaffiro; Cusimano-Whitmore, p. 256, p. 271.

⁹ L'espressione *basic colour term*, entrata nell'uso negli studi sul colore, deriva dal titolo dell'indagine, poi confluita in un volume omonimo, pubblicato nel 1969 da Brent Berlin e Paul Kay, che ha rinnovato l'interesse sul colore come oggetto di ricerca in diversi ambiti disciplinari (principalmente antropologia, filosofia e linguistica), scatenando poi un vivo dibattito fra universalisti e relativisti (Berlin-Kay 1969).

¹⁰ Sulle teorie medievali della visione si vedano i capitoli dedicati in Lindberg 1976, Boscarol 2021.

¹¹ Su questi temi si veda Kastan 2019, p. 27. Per una visione diacronica più larga sui temi della materialità del colore si vedano Ball 2004; Falcinelli 2019.

¹² «*Sic est enim Scriptura sacra in verbis et sensibus, sicut pictura in coloribus et rebus; et nimis stultus est qui sic picturae coloribus inhaeret, ut res quae pictae sunt ignoret. Nos enim, si verba quae exterius dicuntur amplectimur, et sensus ignoramus, quasi ignorantes res quae depictae sunt, solos colores tenemus*», Gregorio Magno, *Expositio*, PL 79, col. 398.

¹³ Assunto 1961, p. 45; Eco 1987; si vedano inoltre le testimonianze di autori quali Venanzio Fortunato, Aldelmo di Malmesbury, Sedulio Scoto citate in Dell'Acqua 2003; cfr. anche Dell'Acqua 2019, pp. 23-35.

¹⁴ Sulla possibilità di un'estetica medievale, che alcuni studiosi hanno negato con forza anche in tempi recenti (cfr. per es. Speer 1998, Speer 2006), si vedano gli studi di Edgar De Bruyne (1946, 1988²), in particolare le pagine introduttive IX-XIX; cfr. inoltre Eco 1987 (ma le sue riflessioni sul tema risalgono ai suoi scritti degli anni '50), Assunto 1961, Tatar-kiewicz 1970, Beierwaltes 1976 e Tatar-kiewicz 1993 (sp. cap. IV); si veda inoltre anche Fumagalli Beonio Brocchieri 2002 e, infine, tre recenti contributi: Boulnois–Moulin 2018, Rodolfi 2018, Salvestrini 2019.

¹⁵ Eco 1987, p. 56.

¹⁶ Su questi aspetti si veda la cosiddetta "Grande teoria del Bello" elaborata dall'estetologo polacco Władisław Tatar-kiewicz (1993).

¹⁷ Si tratta delle indicazioni riportate nella prima edizione del testo panofskyano, pubblicato nel 1946, quando l'edizione Theobald del 1933 era la più recente versione disponibile del trattato di *Theophilus*. Nell'*addendum* bibliografico alla seconda edizione del 1979 è stato aggiunto il riferimento all'edizione Dodwell del 1961 (*Theophilus, De Diversis Artibus*, pp. 44, 49).

¹⁸ Si riferisce qui al capitolo LIV del libro III.

¹⁹ Il grassetto è di chi scrive. Questa la traduzione inglese tratta dall'ed. Dodwell: «*In the ancient buildings of pagans, various kinds of glass are found in the mosaic work — white, black, green, yellow, blue, red, and purple. They are not transparent but opaque like marble, and are like little square stones. From these, enamels are made in gold, silver and copper, of which we shall speak fully in their place. One also comes across various small vessels of the same colours, which the French — who are most skilled in this work — collect. The blue, they melt in their kilns, adding to it a little clear and white glass, and make from it precious blue sheets of glass, which are very useful for windows. The purple and the green they also make use of in a similar way*» *Theophilus, De diversis artibus*, pp. 44-45.

²⁰ Sulla prassi del reimpiego di tessere musive antiche per realizzare vetri e smalti testimoniata da *Theophilus* cfr. Freestone 1991, Velde 2004, Freestone 2015, Velde–Gratuze–Lagabrielle 2017; per la discussione critica di questi studi si rinvia *infra*.

²¹ Il grassetto nelle citazioni è di chi scrive. La traduzione inglese è tratta dall'ed. Dodwell: «*In the same way, you make grounds of very bright white and the figures against it you clothe in blue, green, purple and red. On grounds of blue and green, painted in the same way, and of red, which is not painted, you make the draperies of very bright white. Nothing is more splendid than this kind of drapery*» (*Theophilus, De diversis artibus*, p. 51).

²² C. R. Dodwell così traduce: «They also make goblets from purple or pale blue»; *Theophilus, De diversis artibus*, p. 46.

²³ C. R. Dodwell specifica come in tal caso, a suo parere, *saphireum* andrebbe inteso come un blu-violetto.

²⁴ Con questo nome si intende una miscela di pigmenti dal colore blu-violetto. Sull'interpretazione dei nomi di colore e dei pigmenti indicati nei trattati antichi si veda il fondamentale studio di Stephan Waetzoldt (1953, p. 153) dedicato in maniera specifica al lessico dei colori in *Theophilus*. Per quanto concerne il primo libro della *Schedula*, anche l'edizione Hawthorne–Smith (1963) contiene una sintetica discussione sulla natura e le caratteristiche dei vari pigmenti descritti dall'autore.

²⁵ Così anche nel libro I al capitolo XIV, "De mixtura vestimentorum in laqueari", al capitolo XV "De mixtura vestimentorum in muro", e al capitolo XVI "De tractu qui imitatur speciem pluvialis arcus" (*Theophilus, De diversis artibus*, pp. 10, 13, 16).

²⁶ «Saphireus sembra servire come *basic color term* per designare il blu, indipendentemente dalla sua effettiva sfumatura, perché occorre allo stesso modo accanto agli aggettivi di colore *albus, niger, viridis, croceus, rubicundus* e *purpureus*» (Hediger–Kurmman-Schwarz, p. 264, traduzione di chi scrive).

²⁷ Waetzoldt 1953 p. 150, traduzione di chi scrive.

²⁸ Sulle questioni legate all'attribuzione e datazione del trattato si veda l'edizione a cura di Chiara Garzya Romano (Eraclio, *De coloribus*, pp. XIV-XXI).

²⁹ Il grossino era una misura di peso in uso in Francia pari ad una dracma o all'ottavo di un'oncia (Eraclio, *De coloribus*, p. 45).

³⁰ Per le quali cfr. *infra*.

³¹ Seguo qui la numerazione dell'edizione a cura di Baroni *et al.*; cfr. *Mappae Clavicula*, pp. 114-115.

³² Si veda a tal proposito l'interpretazione di Lobato 2010, p. 304.

³³ Monacchia 1991; Castelnuovo 1994, pp. 146-147.

³⁴ Su questi temi cfr. Brigandì 2016 p. 11, n. 9. In un passo precedente delle *Gesta Karoli Magni* di Notker, l'aggettivo "*saphirinum*" compare nuovamente abbinato a "*pallium*", nella descrizione dell'abito dei Franchi: "*Ultimum habitus eorum erat pallium canum vel saphirinum*". La lettura di questo passo proposta da Hediger e Kurmann-Schwarz interpreta *canum* – tradotto come "grigio" – come cromonimo alternativo a "*saphirum*", dal quale le studioso concludono che *saphirinum* potesse essere usato con riferimento alle tonalità più scure del blu; ritengo piuttosto che i due aggettivi non vadano intesi come alternativi, ma piuttosto che Notker, nel descrivere l'abito dei Franchi, elenchi la loro consuetudine di indossare un *pallium canum* (verosimilmente argenteo, piuttosto che grigio) oppure *saphirinum*. Lo stesso uso disgiuntivo del latino "*vel*" nell'elenco di *pallia* di diversi colori ritorna poi anche nel passo citato precedentemente nel testo.

³⁵ «Il termine "*sapphirinus*" col significato di blu si trova specificamente soprattutto nei testi esegetici e storiografici, mentre nelle enciclopedie, dove evidentemente la tradizione antica era più efficace, l'aggettivo di colore derivato dalla pietra preziosa non appare prima del XIII secolo», Hediger–Kurmann-Schwarz 2014, pp. 265-266, traduzione di chi scrive.

³⁶ Sulla porpora si veda Bradley 2019, pp. 189-211.

³⁷ Sulla provenienza del lapislazzuli utilizzato in Europa e nel mondo mediterraneo si vedano le recenti ricerche di Pratesi–Lo Giudice–Re 2015, i quali hanno indagato la possibilità che anche altre miniere oltre a quelle del Badakhshan fossero impiegate in antico, come per esempio quelle presso il sito di Mehrgahr in Pakistan o quelle della Mesopotamia. Gli stessi ricercatori ammettono però che i materiali, ovverosia le gemme di lapislazzuli conservate nelle raccolte museali, da cui è possibile raccogliere i dati di provenienza, sono numericamente troppo scarsi per poter giungere a conclusioni sicure.

³⁸ Sui problemi legati alla terminologia antica e medievale e ai i problemi di identificazione delle gemme e sulla tradizione delle conoscenze in materia gemmologica fra l'età classica greco-romana e quella medievale, non sempre lineare, così come sulla mancata consapevolezza di tali problemi da parte di curatori e traduttori delle fonti antiche si veda il contributo di Lisbet Thoresen (2017).

³⁹ Cfr. *CNRTL*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/saphir>. Il termine ebraico veterotestamentario corrispondeva anch'esso al lapislazzuli, cfr. HAWAT, s.v. סַפִּיר.

⁴⁰ Sui cromonimi latini cfr. André 1949; Baran 1983; Bradley 2009.

⁴¹ A dispetto della precisa descrizione della pietra, che Isidoro riprende dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, la traduzione italiana che affianca l'edizione del testo latino qui seguita, a cura di Valastro Canale traduce "*sapphirus*" come zaffiro, anziché come lapislazzuli.

⁴² Su questi temi cfr. Jülich 1986.

⁴³ Le traduzioni moderne rendono solitamente *sapphiris* come lapis lazuli e *hyacinthis* in maniera più varia: zaffiri, topazi, gemme di Tarsis.

⁴⁴ Sul colore "*celestes*" come metafora del cielo e dell'eternità nell'interpretazione allegorica del Medioevo, cfr. le fonti e la discussione in Meier-Staubach 1977, pp. 157-161; Suntrup 1998.

⁴⁵ Si dissente pertanto qui dall'interpretazione fornita da Hediger e Kurmann-Schwarz le quali si dimostrano propense ad identificare la pietra descritta da Beda unicamente come il corindone blu (lo zaffiro) (Hediger–Kurmann-Schwarz 2014 p. 269); la descrizione può in realtà adattarsi ad entrambe le pietre. La sola caratteristica che, in casi ambigui come

questo, permetterebbe di identificare la pietra in modo inequivocabile, è la trasparenza. La maggior parte dei lapidari, fino al XII secolo chiaramente esplicitano, spesso replicando la descrizione pliniana, che il *saphirus* non è mai trasparente.

⁴⁶ Rabano Mauro, *De Universo*, PL 111, coll. 465-472.

⁴⁷ Ci si è limitati qui a citare gli autori che hanno fornito descrizioni che permettano di riconoscere la pietra in maniera incontrovertibile.

⁴⁸ La traduzione italiana proposta nell'edizione a cura di Basile qui citata – in cui la pietra è identificata come zaffiro – propone invece un meno probabile «non trasmette alcun colore».

⁴⁹ Il testo del lapidario, in versi, recita: “*lasulius est pere de Frise / E si est de mut tendre guise*”, *Alphabetical Lapidary*, LXI, vv. 1369-1370, p. 248; non è chiaro se qui con il toponimo “Frise” si intenda la regione anatolica della Frigia, per via della supposta origine orientale solitamente attribuita alle pietre preziose sulla falsariga di Plinio il Vecchio, o piuttosto la regione olandese della Frisia. Sul significato della parola in questione nelle due varianti “Frise” e “Frige” si rimanda all’AND e al MEC.

⁵⁰ L’opera non è databile in maniera certa, cfr. Wyckoff 1967 pp. xxxv e ss.; sul trattato si veda inoltre Riddle–Mulholland 1980.

⁵¹ Anche nel descrivere il colore del *zemech/lapis lazuli*, indubitabilmente di colore azzurro/blu Alberto Magno ricorre all’aggettivo *flavus*. Sui problemi legati all’interpretazione del cromonimo *flavus* in latino si veda Bradley 2009, pp. 1-12; sul fenomeno che ha condotto ad una categorizzazione linguistica unitaria di “blu” e “giallo” in diverse lingue, e sulla corrispondenza fra *flavus* e le forme “*blāo*” e “*bla*” per “blu” e “giallo” nell’antico tedesco alto e medio cfr. McNeill 1972, pp. 30-31. Nell’edizione del *De Mineralibus* con traduzione inglese curata da Dorothy Wyckoff, (1967, pp. 38-39) “*flavus*” è ritenuto meno persuasivamente un errore per “*blavus*”. Si veda però anche l’etimologia riportata nel LEI (s.v. «*blavus* ‘azzurro’», col. 285) secondo il quale l’etimologia di “*blavus*” da “*flavus*” già proposta da Dieter Woll sarebbe da respingere poiché non è conosciuto alcun caso parallelo di evoluzione fl- > bl- nel Medioevo volgare.

⁵² Mottana, editore del lapidario di Teofrasto, descritto nelle pagine precedenti, afferma che solo a partire dalla metà del XVIII secolo, con il trattato di mineralogia dello svedese J.G. Wallerius (edito nel 1747), *saphirus* passò ad indicare il corindone blu, ovvero sia lo zaffiro (Mottana–Napolitano 1997, p. 213).

⁵³ Per esempio, nel già citato *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, alla voce dedicata al “*color indicus sive venetus*” specificato anche come “*color blavius*”, appartenente, quindi, alla gamma dei blu, viene detto che si mostra puro e trasparente «*ut patet in saphiris orientalibus et iacinctis. Talis etiam color reperitur in lazurio*» (Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum*, XIX, 21). *Saphiri orientales*, *iacincti*, e *lapis lazurii* sono indicate quindi come tre pietre distinte accomunate dal medesimo colore blu. La trattazione presente nel *De proprietatibus rerum* sembrerebbe pertanto fotografare un momento di cambiamento in cui l’innovazione cercava di amalgamarsi con l’eredità di una tradizione secolare, anche a costo di notevoli confusioni terminologiche, per quanto anche la volontà di rispettare la tradizione sicuramente rivestì un peso notevole; su questi ultimi aspetti cfr. Draelants 2008.

⁵⁴ Friess 1980, p. 27.

⁵⁵ Sulle funzioni ed interpretazioni della *Crista* si veda Hubert 1949, Gaborit-Chopin 1991, pp. 92-94, Barbier 1995.

⁵⁶ In assenza di una traduzione in italiano del testo suggeriano si riporta la traduzione in francese del passo citato nell’ed. Gasparri (Suger, *De Administratione*, p. 135): «*Ainsi lorsque, dans mon amour pour la beauté de la maison de Dieu, la splendeur multicolore des gemmes me distraît parfois de mes soucis extérieurs et qu’une digne méditation me pousse à réfléchir sur la diversité des saintes vertus, me transférant des choses matérielles aux immatérielles, j’ai l’impression de me trouver dans une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait pas toute entière dans la fange de la terre ni toute entière dans la pureté du ciel et de puoivre être transporté, par la grâce de Dieu, de ce [monde] inférieur vers le [monde] supérieur suivant le mode anagogique*». Per il testo latino citato cfr. Suger, *De Administratione*, p. 134; per la discussione di questo passo si rinvia al paragrafo conclusivo del presente articolo; per la bibliografia critica si rinvia *supra*, nn. 1-2.

⁵⁷ «*In deliciis paradisi Dei fuisti: omnis lapis pretiosus operimentum tuum, sardius, topazius, et jaspis, chrysolithus, et onyx, et beryllus, sapphirus, et carbunculus, et smaragdus: aurum, opus decoris tui: et foramina tua, in die qua conditus es, praeparata sunt*», Ez 28, 13-23. La citazione veterotestamentaria fu rilevata già da Panofsky, il quale segnalava come il passo di Ezechiele fornisse una selezione delle pietre preziose del pettorale di Aronne, in cui ogni pietra indica una delle tribù di Israele (Es 28, 17-21). La selezione ezechieliana delle gemme fu discussa nei *Moralia in Iob* da Gregorio Magno, secondo il quale le nove gemme si riferiscono alle nove gerarchie angeliche (Gregorio Magno, *Commento morale a Giobbe*, XXXII, 23, 48). Tale connessione, che Suger porterebbe avanti indirettamente attraverso l'interpretazione esegetica del passo, fu letta da Panofsky come un riferimento all'angelologia dello Pseudo-Dionigi, (Panofsky 1979, p. 191). Sul dibattito relativo all'interpretazione panofskyana degli scritti di Suger sullo sfondo della metafisica della luce pseudo-dionisiana si rimanda alla letteratura critica indicata alla nota 2.

⁵⁸ Sulle molteplici modalità con cui gli oggetti sacri medievali rinviavano al mondo al di là del sensibile si rimanda alla raccolta di saggi di Herbert Kessler dal titolo *Spiritual Seeing* (Kessler 2000) e al saggio sulle vetrate di Saint-Denis ivi contenuto (già in Kessler 1996); gli stessi temi sono esplorati anche nel recente numero della rivista *Convivium*, dal titolo "*Objects Beyond the Senses*" (VIII/1, 2021) interamente dedicato allo studioso americano.

⁵⁹ Il passo è riportato nell'antologia di testi dell'edizione in inglese della *Storia dell'estetica* di W. Tatarkiewicz, curata da C. Barrett dove l'espressione è, a mio avviso, correttamente tradotta come: "stained-glass windows tinted with sapphire" (Tatarkiewicz 1970, p. 174).

⁶⁰ Alexander de Villa-Dei, *Doctrinale* III, 10, p. 141.

⁶¹ FEW, pp. 213-214, s.v. "sáppheiros (gr.) saphir". Traduzione di chi scrive.

⁶² Traduzione di chi scrive. Per il significato del termine "fritta" si intende «il prodotto di pre-fusione di una massa vetrificabile ottenuta da vetrificante siliceo e fondente sodico», cfr. Stiaffini 1999, p. 94, p. 155.

⁶³ HLDF, s.v. "Zaffer". Traduzione di chi scrive.

⁶⁴ MW, s.v. "Safer": traduzione di chi scrive.

⁶⁵ Studi precedenti avevano indicato l'inizio dello sfruttamento delle miniere di cobalto di Erzgebirge al sesto-settimo decennio del XII secolo (De Launay 1913; Gratuze-Soulier-Barrandon-Roy 1992).

⁶⁶ In assenza di fondenti la fusione della sabbia avviene a 1700°C, temperatura impossibile da raggiungere per una fornace medievale. Cfr. Stiaffini 1999 p. 29.

⁶⁷ Si tratta di un carbonato idrato di sodio estratto dalle nitriere di Egitto e Macedonia. Stiaffini 1999, pp. 29-31.

⁶⁸ Cfr. Cox-Gillies 1986 con letteratura critica precedente e Ian Freestone (2003, 2015).

⁶⁹ La testimonianza è riportata in Gimpel 1958.

⁷⁰ Non è questa l'unica tecnica ricostruibile per la colorazione in blu delle vetrate: le indagini di archeologia sperimentale sono riuscite a riprodurre vetri di un azzurro pallido (diverso dalla celebre tonalità di blu delle vetrate di Saint-Denis o Chartres) grazie al solo impiego di ferro e manganese, variando le condizioni di ossido-riduzione all'interno di fornaci per vetro riprodotte secondo i modelli medievali conosciuti (Royce-Rolls 1994).

⁷¹ Cannella 2006.

⁷² Meier 1977, pp. 67-138; Kessler 2019, pp. 39-40. Sul legame stretto fra la produzione delle vetrate colorate e quella delle false pietre preziose cfr. Johnson 1964, pp. 57-63; secondo Anne-Françoise Cannella, i maestri vetrai sia medievali che dell'età moderna, avevano l'abitudine di nominare i vetri colorati con il nome della pietra preziosa che si avvicinava maggiormente, cfr. Cannella 2006, p. 120.

⁷³ Suger, *De Administratione* II, 13; cfr. *supra*. Sugli aspetti legati alla materialità delle gemme, alla simbologia ad esse connesse, sull'importanza della *varietas*, del loro significato collettivo dato dall'associazione con altre pietre preziose si veda Hahn 2012, pp. 31-44, sp. 42-43.