

Colonia (?) XIV sec (calice), Manifatture lombarde sec. XVI (piede e sottocoppa)

Calice cosiddetto delle Arti Liberali *Tecnica/materiali*: avorio, rame dorato, smalti
Dimensioni: altezza tot cm.25; altezza coppa d'avorio cm.8.5. diam.11.7-10.2 cm. fondo cm. 5.8. alt. base in rame dorato 16.5 cm. diam. 12.7 cm. *Provenienza*: Milano, cappella ducale di san Gottardo in corte *Collocazione*: Milano, Tesoro del Duomo,

Scheda: Emanuela Daffra, Franco Blumer- *Restauro*: Franco Blumer

La bibliografia che riguarda l'opera, non folta, è comunque concorde nel sottolinearne l'eccezionalità tipologica e iconografica. Rarissimi sono infatti i calici eburnei e inconsueta è, su questo tipo di oggetti, la presenza delle raffigurazioni delle Arti Liberali. E' dunque opportuno iniziare da una puntuale descrizione del suo aspetto e della sua storia. Il calice poggia su di un fusto di epoca posteriore dal piede lobato sul quale si alternano campiture incise con motivi vegetali ed altre che ospitano smalti di forma pressappoco trapezoidale, applicati senza castone e assai rovinati, dove a fatica si leggono la *Madonna col bambino*, il *Battesimo* e, forse, la *Crocefissione*. Il breve fusto a sezione esagonale è ornato da sbalzi sommersi che simulano una galleria a giorno, identica a quella che orna il gradino, mentre il nodo a cipolla, diviso in spicchi da fasce verticali, era decorato da sei smalti circolari. I superstiti raffigurano uno stemma- non identificato- che nella parte inferiore presenta quelli che potrebbe essere interpretata come una merlatura e, proseguendo verso destra, *sant'Agostino*, *san Gerolamo* e *san Gregorio*. Prima di quest'ultimo sono gli alloggiamenti delle placchette mancanti, uno dei quali mantiene residui della ceramica utilizzata per l'adesione al fondo metallico. Di altra manifattura ancora è il sottocoppa di rame dorato ad amalgama sul quale poggia, chiusa da un fondo in legno, la coppa eburnea a dieci lobi. L'esterno, sfruttando il diverso oggetto creato proprio dalle lobature è ornato da dieci nicchie inquadrature da archi acuti su colonnette. Ogni arco, sul cui timpano è realizzato a traforo una sorta di minuscolo e sintetico rosone, è coronato da schematici gattoni che culminano in un giglio e separato da quelli adiacenti da torrette merlate. Nelle nicchie sono ospitate le raffigurazioni delle *Arti liberali*, rappresentate da figure maschili in abiti moderni e dotate di attributi che le rendono identificabili anche se non sempre in modo

univoco. La *Grammatica* è allusa dalla scena, ospitata sotto due arcature, di un maestro armato di ferula davanti a tre discepoli. Segue, a destra, quella che sin'ora è stata identificata come la *Retorica* ma che potrebbe essere – con altrettanta plausibilità – la *Dialettica* poiché il monaco argomenta, davanti a tre giovani chierici che gli rispondono, con lo stesso gesto che qualifica quella che è certamente la *Dialettica* nella Cattedrale di Laon (Villar de Honnecourt 18 , p Mâle, 19.) Si incontrano poi la *Medicina* come medico intento a scrutare l'ampolla con l'urina; la *Musica* che percuote le campane con un martelletto; la *Geometria*, personificata da uomo barbuto che tiene squadra e compasso e l'*Aritmetica*. Anche in questo caso parrebbe trattarsi di un uomo, dal capo coperto dal mantello, che mostra una tavola su cui sono segnate alcune cifre arabe- 4 5 7 e tre O (i punti)- appartenenti a diverse famiglie grafiche. Il giovane successivo regge con la destra un guanto mentre tende l'indice sinistro in un gesto dimostrativo. Di solito identificato con la *Dialettica* (Salmi 1925, Cinotti 1973; 1978 che però lo vedono tenere in mano, rispettivamente, una borsa o un cappio) potrebbe efficacemente interpretare anche la *Retorica*, colta mentre accenna un gesto oratorio. Per una corretta identificazione sarebbe determinante l'interpretazione del guanto, che ne costituisce evidentemente l'attributo e la cui simbologia sfugge ancora. Inequivocabile è invece l'*Astronomia*, uomo barbuto che scruta le stelle con in mano un astrolabio (riconoscibile grazie alla presenza dell'alidada). L'assetto attuale è frutto di rimaneggiamenti già noti (Koechlin 1911 p; Id 1924 pp, Salmi 1925, Cinotti 1978; Venturelli 2003) che ora si possono precisare grazie ai dati materiali emersi nel corso del restauro. Il nostro calice è riconoscibile nel ' calix seu cupa una de osse seu ligne cum pede argenti fini smaldati" citato nell'inventario (1440) del favoloso Tesoro della cappella ducale di San Gottardo (Annali II, p.82). Nel 1447 venne trovato dai reggitori della Repubblica Ambrosiana murato insieme ad altri oggetti nell'altare della cappella e trasferito in Duomo. Il "calice con coppa d'aolio intalliato, et piede d'argento" è poi citato in un inventario (inv. Castelli, Ambrosiana A 112 inf, f.145 n. 49) che fornisce indicazioni preziose sulla sua storia conservativa. Infatti se nel 1566 nel corso della visita pastorale il cardinale Borromeo aveva esplicitamente chiesto 'il calice de avorio se polisca et il piede' (A.Palestra 1977, Venturelli 2003) il 2 marzo 1570 (inv.Castelli, f.318) si ordina invece che la base, insieme a numerosi altri pezzi d'argento, venga consegnata all'orefice

Pietro Francesco da Como per la realizzazione dei nuovi candelieri dell'altare maggiore. Scorrendo l'inventario è chiaro che in questa circostanza molti vasi sacri vennero smembrati, fondendo le parti in argento e conservando quelle in metalli meno pregiati, ed è assai plausibile che in quel momento il calice assumesse l'aspetto attuale, con la realizzazione del sottocoppa baccellato, del disco metallico a chiusura del fondo e dell'anima poligonale, tutti di una medesima lega di rame. Ad essi furono collegati nodo, fusto e piede di un calice forse restato in quella medesima circostanza privo della coppa. Questi appartengono ad tipologia assai diffusa e vitale per un lungo arco cronologico (ad esempio Montevecchi, 2001, pp.34-35), spesso declinata in manufatti correnti come confermano in questo caso lo scarso pregio della lega poi dorata; la presenza di crepature (sul piede, in prossimità dello smalto con il *Battesimo di Cristo*) e difetti di fusione (sul nodo); la riproposizione attardata e sommaria di modelli più raffinati. E' Paola Venturelli (2003) a segnalarne la somiglianza con il piede un calice del 1437 ora presso il museo Lia, ma la galleria a giorno che orna il gradino di quest'ultimo, realizzata a fusione, è invece nel nostro caso tradotta da un sommario alternarsi di incavi ottenuti ribattendo su una matrice.

L'andamento dei tralci incisi, la partizione decorativa del nodo, ma soprattutto gli smalti indicano che si tratta di un esemplare lombardo di primo Cinquecento puntualmente confrontabile con un altro piede frammentario conservato al Bargello (Collareta 1983, 1990 pp.232-234, Venturelli 2003). Attualmente la parte meno godibile sono proprio gli smalti, dalle figure schizzate con scioltezza con smalti opachi bianchi e rossi su un fondo traslucido blu, assai deteriorati dal progredire di un attacco di sali.

Se all'oggetto ora discusso si riferisce la nota sul calice "davolio con el pede d'argento parte bianco e parte dorato et alcune arme smaltate" (Venturelli 2008 p.87) abbiamo alcuni elementi in più per immaginare il suo aspetto originario, ma è comunque da escludere che si trattasse di un calice destinato ai fedeli per la celebrazione eucaristica sotto le due specie (Cinotti 1978 p.), sia per la forma sia per la mancanza di tenuta del fondo, che avrebbe fatto filtrare qualsiasi liquido. Piuttosto un'ombra irregolare all'interno lascia supporre che abbia contenuto per un certo tempo sostanze solide e l'usura dei bordi in corrispondenza delle piegature tra i lobi induce ad ipotizzare la presenza di un coperchio, in armonia con

le attestazioni in inventari trecenteschi (Sears 1997) di contenitori eburnei, destinati, ad esempio, alle particole non consacrate.

Poco aiuto, in ordine all'individuazione della funzione originaria, viene dall'iconografia. Le personificazioni delle Arti in numero variabile da sette a dieci, con attributi solo in parte inequivocabili e ricorrenti desunti per lo più dalle descrizioni contenute nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, compaiono tanto su scala monumentale quanto su singoli oggetti, sia in contesti civili che religiosi (per indicazioni bibliografiche complessive). Sappiamo che decoravano una sala del palazzo di Carlo Magno ad Aquisgrana, comparivano nei palazzi abbaziali di Saint Denis e di San Gallo, decoravano un'alba appartenuta ad Eccherardo II di san Gallo e quella ritrovata nella tomba di Clemente IV morto a Viterbo nel 1268. Sono riconoscibili nelle cattedrali di Chartres, Laon, Auxerre e Sens, circondano la fontana maggiore di Perugia, reggono i pulpiti di Nicola Pisano. Generalmente sono rappresentate da personaggi femminili, talvolta sono affiancate dai loro maggiori cultori scelti tra i sapienti dall'antichità, ma esiste anche una tradizione minoritaria (alcuni codici de *l'Image du Monde* di Goussin de Metz oppure il timpano del portale nel transetto nord della cattedrale di Clermont Ferrand) che le vede incarnate, come in questo caso, da personaggi maschili, evidentemente tratti, per sintesi, dalle sequenze in cui le Arti erano affiancate dai loro campioni.

E' perciò solleticante che un soggetto tanto raro compaia in altri due calici: le *Arti liberali* nella variante maschile, sotto arcate raccolte attorno ad un cerchio che racchiude *Filosofia* sono infatti incise all'interno di una coppa in bronzo del XII sec. ritrovata in Westfalia(Courcelle 1967, pp68, 79, tavv 23-24) mentre il museo Lazaro Galdiano di Madrid conserva un calice eburneo quasi identico a quello di Milano (fig.).

Lungo l'orlo della coppa tedesca corre una scritta identica a quella che accompagna la miniatura con *Filosofia e le Arti liberali* nell'*Hortus deliciarum* di Herrade di Landsberg (fine XII sec.). In questo codice le Arti erano in vesti femminili, ma entrambe le immagini seguono una medesima idea compositiva con personaggi sotto arcature a circondare un clipeo, evidentemente desunta da un prototipo monumentale. Essa richiama sia le immagini schematiche del Tempio di Salomone sia le rappresentazioni di una mensa. Per

questo sia la coppa sia la miniatura sono state collegate ai carmina che descrivono la *mensa philosophiae* (Green 1979 vol II pp.104-106). In questi poemetti, diffusi a partire dal XII secolo, torna più volte la metafora del bere alle fonti della sapienza da cui sgorgano le arti (“Ad mensam philosophiae sitientes currite/ et saporis tripertiti septem rivos bibite” “...num quaedam hic libare nitentur ex artibus “ troviamo in un manoscritto francese bibl. Aleçon, Ms.10, Migne, PL. 151,729) che compare con gli stessi termini nei più noti Carmina Cantabrigensia (Carmen XXXVII) e nei Carmina Burana.

È suggestivo perciò, anche se non provabile, pensare che stia in queste metafore letterarie l'origine prima della scelta di decorare con immagini delle *Arti* calici o coppe legati tipologicamente al bere anche se non praticamente utilizzati per questa funzione. Il secondo calice è interessante poi per altri versi: molto più sommario e rozzo dal punto di vista stilistico rispetto a quello del Duomo attinge però ad un identico repertorio iconografico. Tuttavia la sequenza non è identica e, soprattutto, le figure sono più numerose. Infatti la coppa ha dodici lobi ed anche la *Medicina* e la figura col guanto (*Dialettica o Retorica* che sia) sono completate da un minuscolo personaggio volto verso di esse. Possiamo dunque ipotizzare che entrambi dipendano da un prototipo più complesso che prevedeva la raffigurazione di ogni Arte come piccola scena narrativa su due arcature, da cui sono state tratte solo alcune parti per adattarle alle dimensioni della coppa.

Quanto sappiamo delle botteghe eborarie, tra le quali circolavano anche calchi in terracotta di composizioni per facilitarne la riproduzione, conferma l'esistenza di manifatture quasi seriali, ben testimoniate dall'esemplare spagnolo. Il calice milanese invece, soprattutto ora che il restauro ha liberato le superfici dalle polveri e dai depositi che ne minimizzavano la finezza, si caratterizza per una grande freschezza di intaglio sostenuta da una minuta attenzione ai particolari più veri .

Le figure, che compongono vere e proprie scenette, emergono infatti dal fondo con sicuro sbalzo plastico e senso dello spazio (notate il piccolo discepolo dalle gambe incrociate che ci mostra la pianta del piede), disegnate con poche, esattissime pieghe. Ma sono insieme caratterizzate con osservazioni pertinenti e precise, a rendere la soda rotondità delle gote giovani ed il cedere di quelle anziane, l'arricciatura di una mantellina e lo snodo di un

compasso, mentre un gusto decorativo e stilizzante insegue le ondulazioni dei capelli ed il palpitare delle stelle. Per questo particolare miscuglio di naturalezza ed artificio, a cui si devono aggiungere le proporzioni brevi, gravate da testoni tondeggianti ma sorridenti, improntati ad una attitudine di cordiale naturalezza e bonomia, l'attribuzione alla scuola di Soisson avanzata per primo da Koechlin non persuade. Tratti simili si trovano invece in avori per i quali è stata suggerita una provenienza da Colonia (Little 1997), come ad esempio la valva di specchio n.133 del Bargello dalle figure appena più slanciate, atteggiate con minore spontaneità. È perciò tra gli atelier da cui uscirono opere come questa che va ricercato l'autore del nostro calice.

L'oggetto presentava uno stato di conservazione differenziato nelle sue diverse parti costitutive. La coppa eburnea è realizzata tramite tornitura, seguita da intaglio manuale per creare le scanalature e gli altorilievi. L'apertura inferiore presenta una lieve scanalatura a mezzo tondo che suggerisce la possibilità di una originaria chiusura a incastro, probabilmente in avorio, ora sostituita da un disco in legno coperto da uno metallico in rame martellato al quale è stato saldato a stagno il perno di sostegno, bloccato a sua volta da un chiodo in ferro inserito orizzontalmente. La chiusura lignea, soggetta a dilatazioni e contrazioni a causa delle variazioni termometriche è probabilmente la responsabile della fenditura che a partire da essa si estende alla coppa in corrispondenza della "Grammatica". Se si eccettua questa spaccatura e rare sbeccature sull'orlo superiore il dato di maggiore disturbo era costituito dai depositi di particellato, che sottolineavano in modo improprio alcune parti figurative e ottudevano insieme il modellato, cui si aggiungevano diffuse macchie di colore giallo-arancio dovute a colla di pesce, utilizzata probabilmente per ottenere un calco. La superficie interna era segnata da striature verticali dovute a polveri e presenta una ombreggiatura orizzontale irregolare. Una traccia simile si riscontra all'interno della Coppa de las Artes del Museo Galdiano di Madrid, indizio del probabile uso come contenitore. Il sottocoppa in lega di rame cesellato e dorato ad amalgama è di fattura grossolana e era fissato alla coppa con abbondante colla animale. Era interessato da diffuse ma superficiali efflorescenze saline. Lo stelo, il nodo ed il piede sono di fattura omogenea, collegati da uno stelo in rame di lega analoga al sottocoppa. L'intero piede presentava lacune diffuse della doratura ad amalgama e efflorescenze saline stabili molto

aderenti di colore verde scuro e instabili di colore verde azzurro circoscritte in particolare in corrispondenza degli smalti i cui supporti in rame avevano innescato in presenza di umidità un 'effetto pila' che ha condotto alla degenerazione delle superfici metalliche. Nel caso degli smalti tali sali si sono insinuati tra la base metallica e la pasta vitrea sollevandola e sgretolandola. Il manufatto è stato smontato in tutte le sue parti, soltanto il disco in legno è stato lasciato in sede onde evitare possibili fratture. Dopo la rimozione del sottocoppa e della colla usata per la sua adesione, intorno alla circonferenza inferiore è stato applicato un filo in oro a lega 750/000 per evitare l'allargamento della fessura preesistente. I depositi di polveri e i residui (questi particolarmente tenaci e cristallizzati) di colla di pesce sono stati rimossi tramite soluzione alifatica 3A, acetone ammoniacale e acqua deionizzata con l'ausilio di cotone, stecche di legno e un bisturi in ebano. Per quanto riguarda il sottocoppa è stato trattato in bagni di Sali di rochelle per l'eliminazione delle efflorescenze saline. Il piede invece, tanto nella parte metallica quanto negli smalti è stato trattato con laser. Nel caso degli smalti infatti questo strumento ha permesso di agire senza l'utilizzo di umidità, che avrebbe comportato rischi di perdita del materiale originale quando le concrezioni di sali da rimuovere erano parzialmente sotto la pellicola vetrosa. Gli smalti sono stati consolidati con Paraloid B44 a bassa concentrazione (5%) in xilolo, sulle parti metalliche è stato applicato un leggero antiossidante.

Bibliografia

Distinto ragguaglio dell'ottava Maraviglia del Mondo, o sia della Gran Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano, Milano, Pietro Antonio Ffrigerio 1739, p.71 U.F e L. Malvezzi, *Il Tesoro del Duomo di Milano*, Milano 1840,p.16 n.IV

Annali della fabbrica del Duomo. II, Milano 1875, vol II pp.82-89) Paolo D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle "Arti Liberali" nel Medio Evo e nel Rinascimento*, «l'Arte», 5 (1902), p. 137-155; 211-228; 269-289; 370-385. R. Koechlin ,*Quelques ivoires gothiques francais connus antérieurement au XIXe siecle*, in "revue de l'Art Chretien »,1911, pp.281-91 ; 387-402 387-391 R. Koechlin,*Les ivoires gothique francais*, 1924, II, n.1243, pp. M.Salmi, *Il Tesoro del Duomo di Milano*, in 'Dedalo' , fasc.VI, 1925, pp.358-62 U.Nebbia, *Il tesoro del duomo di*

Milano, Milano 1962 p.32-35 P. Courcelle, *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire : antécédents et postérité de Boèce*, Paris, 1967 E.von Philippovich, *Gotisches Spielzeug*, in *Waffen- und Kostümkunde*, 1970, p. 130-134 M.Cinotti, *Tesoro e arti minori*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, II, pp. 235-302; pp.243-244 L.Vitali, *Avori gotici francesi*, catalogo della mostra, Milano 1976, p1 M.Cinotti in *Inventario dei paramenti e delle suppellettili sacre del Duomo di Milano*, a cura di Mons. Angelo Maio con mons. E.Cattaneo, E.Brivio, M.Cinotti, 1976, p.39 A. Palestra, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla veneranda fabbrica del Duomo di Milano*, in *archivio Ambrosiano*, XXXII (1977), pp.156 -230, p.178 n.84 M.Cinotti, in R.Bossaglia, M.Cinotti, *Tesoro e Muse del Duomo, Milano 1978. vol. II* pp.53-54 Green, Rosalie (ed.); Michael Evans, Christine Bischoff, and Michael Curschmann, *The Hortus Deliciarum of Herrad of Hohenbourg (Landsberg, 1176-96): A Reconstruction*. 2 voll. , London 1979 M.E. Piferi, *Le "arti liberali" nel corredo funebre di Clemente IV (S. Maria in Gradi a Viterbo)*, in *Rivista storica del Lazio*, 4.1996,5, p. 25-40 F.Stock, *La raffigurazione delle Arti liberali*, in C.Santini (cura di), *Il linguaggio figurativo della Fontana Maggiore di Perugia*, Perugia 1996 pp. 291-312 C.T.Little, *Gothic Ivory Carving in Germany*, in *Images in ivory : precious objects of the Gothic age*, catalogo della mostra The Detroit Institute of Arts, Princeton 1997, pp 81-93 E.Sears, *Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris*, in *Images in ivory : precious objects of the Gothic age*, catalogo della mostra The Detroit Institute of Arts, Princeton 1997, pp. 19-37 B.Montevecchi P.Venturelli, *I calici*, in *Quaderni del museo del Duomo, un tesoro spirituale nella materia*, Milano 2003, pp.25-37 P. Venturelli, *Esmailée à la façon de Milan. Smalti nel Ducato di Milano da Bernabò Visconti a Ludovico il Moro*, Venezia 2008

Tratto da "Restituzioni 2011 Tesori d'arte restaurati" Intesa San Paolo ed. Marsilio