
IL TESORO DI SAN MARCO

opera diretta da H. R. HAHNLOSER

IL TESORO E IL MUSEO

testi di W. F. VOLBACH - A. GRABAR -
K. ERDMANN - H. R. HAHNLOSER - E. STEINGRÄBER -
G. MARIACHER - R. PALLUCCHINI

e di

K. BITTEL - G. POSENER - B. FORLATI TAMARO - A. FROLOW -
M. THEOCHARIS - SHERMAN E. LEE - M. STUCKY-SCHÜRER -
S. MÜLLER-CHRISTENSEN - R. WYSS

SANSONI EDITORE FIRENZE

le forme fra questi due ambienti artistici nel secolo XII, cioè la questione dove la cassetta di San Marco sia stata lavorata, è un problema della storia dell'arte europea¹⁹. Io ritengo che «secolo XII o XIII, Sicilia o Italia meridionale» sia la soluzione più probabile, ritenendo però anche necessario pensare a un ambiente che si era già allontanato assai dalle tradizioni islamiche²⁰.

¹ Questa è coperta dalla maniglia, ma è ben visibile dalla parte interna.

² PASINI, n. 160; MOLINIER p. 42 e p. 102, n. 148.

³ Catalogo n. 32 K. «Casket, silver, partial gilt and niello work. Persian or Sicilian. XII cent.». Cfr. anche *Persian Art - An illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House*, London 1931, p. 21.

⁴ Dell'aspetto di un lavoro islamico di questo genere può dare un'idea esatta la cassetta non molto fine, ma caratteristica, della Heeramanek Collection di New York, pubblicata da D. S. RICE (*Studies in Islamic Metal Work VI*, in «British School of Oriental and African Studies», 21, 1958, pp. 236 sgg., tav. VI e figg. 10, 11). Cfr. anche R. ETTINGHAUSEN, *Turkish elements on silver objects of the Seljuc period of Iran*, in «Communications presented to the First International Congress of Turkish Arts», Ankara 1961, pp. 128 sgg., fig. 22.

⁵ Cfr. p. es. le decorazioni di stucco del palazzo selgiuchide in Konya (F. SARRE, *Der Kiosk von Konia*, Berlino 1936, tav. 10).

⁶ E. KÜHNEL, *Die saragenischen Elfenbeinhörner*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», I, 1959, p. 41, fig. 9.

⁷ J. FERRANDIS, *Marfiles Arabes de Occidente*, vol. I, Madrid 1935, passim; v. anche JOHN BECKWITH, *Caskets from Cordova*, Londra 1960.

⁸ P. es. J. FERRANDIS, tavv. XXXVI e XLII.

⁹ Cfr. K. ERDMANN, *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*. «Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur», Mainz 1953, pp. 467-513.

¹⁰ 969-1171.

¹¹ Già Collez. Figdor; su una di queste una liutista con uno strumento simile, ma senza uncini nella parte superiore dello strumento.

¹² Fig. p. es. presso P. B. COTT, *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton 1939, tav. 78.

¹³ E. PAUTY, *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire: Les bois sculptés jusqu'à l'époque ayoubide*, Cairo 1931, v. specialmente tavv. LII-LVII.

¹⁴ R. ETTINGHAUSEN, *Painting in the Fatimid Period: A Reconstruction*, in «Ars Islamica», 9, 1942, pp. 112 sgg., fig. 23.

¹⁵ UGO MONNERET DE VILLARD, *Le Pitture Musulmane al Soffitto della Cappella Palatina in Palermo*, Roma 1950, v. specialmente le figg. 201-217. Occasionalmente (fig. 208) l'istrumento viene suonato con la mano sinistra.

¹⁶ P. B. COTT, *op. cit.*, nota 12.

¹⁷ *Ibidem*, tav. 16.

¹⁸ *Ibidem*, tavv. 4, 12, 7, 17-18; 19-20; 32, 73, 38, 87.

¹⁹ Il prof. Dr. Erich Meyer di Amburgo mi scrive che secondo lui lo scrigno «è un lavoro eseguito in Europa, probabilmente in Italia, e costituisce un miscuglio di carattere orientale-occidentale». Secondo la sua impressione gli elementi orientali sono talmente forti da fargli credere che possa trattarsi del lavoro di un artigiano orientale stabilitosi sul territorio europeo, quindi un caso analogo a quello dei successivi lavori di agemina i cui primi esecutori furono pure artigiani venuti dall'Oriente.

²⁰ J. G. BECKWITH, *The Influence of Islamic art on the western medieval art*, in «Middle East forum», July-Sept. 1960, p. 27, fig. 13.

Cat. n. 132

TAV. CVIII

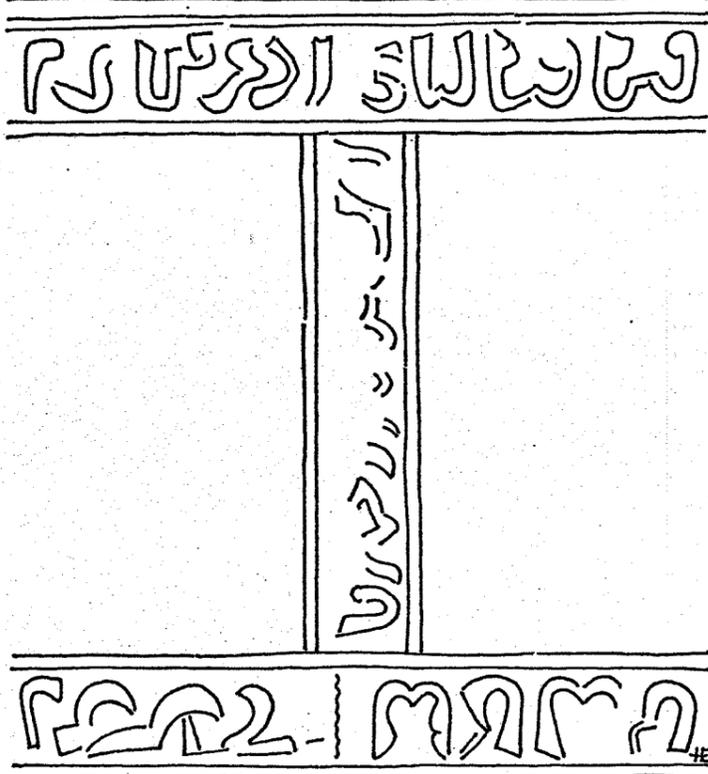
Pugnale detto «di S. Pietro»

Pugnale damaschinato; manico con damaschature eterogenee. Lavoro orientale non meglio definibile. Sostegno di argento. Arte veneziana barocca.

Lunghezza complessiva cm 38,5.

Inv.: Tesoro 122.

Pasini, n. 159, p. 88, tav. LXIII, Molinier p. 102, n. 47; Gallo, pp. 229-231



Lunghezza complessiva cm 38,5, di cui vanno al manico cm 11,5 e 27 alla lama. Il manico di ferro ha sezione ovale, la lama d'acciaio è a doppio taglio, leggermente ricurva e finisce in punta. Sul suo dorso ha un breve listello diritto che dopo 6,5 cm si trasforma nel taglio superiore. Fra manico e lama è inserita una sottile lamina d'oro (o dorata) con rosette a sbalzo. In origine il manico era riccamente damaschinato in argento; porta sopra e sotto, sul dorso e sulla piastra, caratteri di scrittura Naskhi. La superficie principale portava una decorazione vegetale: singoli fiori e foglie sono ancora riconoscibili, ma la disposizione dei disegni non è più chiara. La lama mostra nella parte mediana incavata uno spigolo in rilievo, la cui rosetta centrale è pure damaschinata in argento¹.

Le iscrizioni non danno più alcun senso; molti caratteri hanno solo una lontana somiglianza con forme arabe, altri sono capovolti. La soluzione proposta da Bianchi e accettata dal Molinier è pura fantasia².

La lamina, tra manico e lama, è evidentemente europea. Le due

parti sono state eseguite in Occidente, ma, dato il carattere della damaschinatura, vanno probabilmente considerate insieme e sebbene le iscrizioni non abbiano senso, potrebbero provenire dall'Oriente. Il disegno dei fiori sul manico, per quel tanto che si può ancora riconoscere, fa pensare al secolo XIV. Una localizzazione più precisa non è possibile. Si potrebbe pensare alla Siria. Strana è la maniera della damaschinatura³. Gli orli delle superfici da ageminare sono scavati; una tecnica usata per il bronzo, ma non per il ferro, dove il metallo da damaschinare viene fissato martellandolo sul fondo irruvidito. Purtroppo la superficie è talmente corrosa, che non si può più vedere con sicurezza se, oltre allo scavo degli orli, sia stato irruvidito anche il fondo. In alcuni punti sembra sia così. In tal caso i metodi della damaschinatura del bronzo e del ferro sarebbero stati accoppiati, fatto che non ho visto altrove. Il pezzo non è certo un lavoro di ageminatori.

¹ Il signor Uhlemann, direttore del Deutsches Klingmuseum di Solingen, gentilmente mi scrive in data 6.6.1963:

« L'arma qui presente in fotografia mostra una forma di lama da pugnale insolita: essa è a doppio taglio, asimmetrica e ha 'in alto' un breve listello che però non le dà il carattere di lama a costa (cioè di un coltello o pugnale-coltello), poiché la costa arriva solo fino a un quarto della lama. Da quel punto si trasforma nel secondo filo.

« Inoltre è strana la curvatura della lama verso l'interno, di modo che il taglio dorsale è curvato più del taglio opposto.

« La lama si compone quindi di elementi del pugnale (per il doppio taglio), del coltello (quale attrezzo) e del coltello-pugnale (quale arma, anche per la curvatura verso l'interno). Nella parte anteriore ha le caratteristiche del pugnale, nella parte vicina al manico quelle del coltello.

« La sua lunghezza (di oltre 38 cm) la avvicina ancora ad un'altra categoria di armi: la lancia. Astraendo dal manico si potrebbe pensare a una lama di lancia, dalla forma un po' strana. Occorrerebbe perciò indagare se il manico è nato insieme alla lama. »

² MOLINIER, *Trésor*, p. 102, n. 147, traduce secondo Bianchi: « Le Seigneur tout puissant notre seul défenseur et protecteur ». Secondo GALLO, p. 230, il coltello nel 1620 si trovava da poco nel Tesoro di San Marco. Secondo il « Parere del signor Conte Vicentino Bianchi Cav. di S. Mich. et Prot. Apost. intorno alli caratteri che sono sopra il manico del coltello di S. Pietro, posto ultimamente nella Chiesa Ducale di S. Marco in Venetia - In Venetia MDII » (con un'incisione che riproduce i due lati del coltello), si riteneva che fosse il coltello col quale Pietro aveva troncato l'orecchio di Malco e l'11 ottobre 1608 si trovava nelle mani di un prete Giovanni Battista Cominello e il 3 gennaio 1609 come « Depositum » presso i Padri Cappuccini. Può perciò essere identificato col coltello che Alessandro Foscarini del ramo di San Simeone lasciò nel suo testamento il 26 giugno 1544 al cugino Filippo a condizione che egli a sua volta lo lasciasse alla chiesa di S. Pietro in Castello, se dovesse morire senza figli (ciò che accadde l'8 aprile 1559). Dal 1697 è considerato fra le reliquie di San Marco come il coltello di Cristo all'Ultima Cena. Nel 1845 fu tolto dalle reliquie autentiche e trasferito nel Tesoro (H. R. H.).

³ Sembra che esistano tracce di damaschinatura in oro.

Cat. n. 133

TAVV. CIX, CXIV

Tappeto con disegno di tralci a nastro

Tappeto di seta con fili d'oro e d'argento, ornamenti con tralci a nastro. Arte persiana di Isfahan, prima del 1603 (già detti « tappeti di Polonia »).¹

Altezza cm 183; larghezza cm 259.

Inv.: Museo 26.

Pasini, n. 144, p. 122, tav. LXXXIV.

Il riquadro interno mostra su fondo, originariamente tutto tessuto a broccato d'argento², un disegno di tralci allargati a forma di nastro, condotti a spirale e terminanti in foglie lanceolate, disposto simmetri-

camente intorno al centro. I tralci sono color crema con un contorno rosso scuro e sono coperti da una verga fiorita giallo-bruna. Le foglie lanceolate all'estremità del tralcio principale hanno gli stessi colori, mentre il colore di quelle dei tralci secondari è verde scuro. Sui tralci giacciono, per lo più nei punti di diramazione, fiori a palmette e a rosette e scudi ovali appuntiti o a forma di rene con fiori a palmette o arabeschi di foglie. Nel centro del riquadro due fiori a palmetta disegnati con particolare abbondanza, uno in piedi e l'altro pendente, nell'asse verticale, formano con due scudi ovali, rivolti verso l'esterno nell'asse orizzontale, un gruppo a forma di croce. Mentre nell'asse orizzontale la simmetria dei lati è osservata scrupolosamente, tra la metà inferiore e quella superiore si manifestano considerevoli differenze nel disegno e nel colore. La metà inferiore, dove cioè il lavoro è stato cominciato, è lunga soltanto 86 cm, quella superiore cm 104. L'annodatore si vide costretto perciò ad allentare lo sviluppo dei tralci e ad inserire in un punto situato poco prima del bordo superiore due fiori a rosetta che nella parte inferiore mancano. Anche riguardo al colore ci sono notevoli differenze tra la parte bassa e quella più alta: in quest'ultima prevalgono toni più scuri. Così, p. es., nell'asse longitudinale gli scudi ovali appuntiti sono giallo-bruni in basso e rosso-carminio in alto, i grossi fiori di palmetta sono grigio-pallidi con contorno celeste-chiaro in basso, blu-scuro con contorno giallo-bruno in alto. Il disegno si completa dappertutto nel riquadro interno ed evita intersezioni, eccettuati i fiori di palmette dimezzati lungo i lati corti.

Il bordo mostra nella striscia marginale interna un semplice tralcio continuo su fondo blu scuro in alto e blu chiaro in basso. Nella striscia marginale esterna si vede un tralcio dallo stesso disegno su fondo verde opaco. Nella fascia principale, che in origine era tessuta a broccato d'argento, s'intersecano due tralci continui dal ricco disegno, uno dei quali porta arabeschi di foglie, e l'altro, che si attorciglia a spirale, porta piccoli fiori di mutevole disegno. La soluzione angolare è buona in basso, mediocre in alto.

Lo stato di conservazione del tappeto è mediocre. I fili d'argento del riquadro interno e del bordo sono scomparsi quasi completamente. Nel riquadro interno, le parti dove il tessuto fondamentale era rimasto nudo sono state coperte con ricamo in seta gialla. Inoltre, in vari punti, l'ordito si è spezzato, cosicché si sono formate delle fessure trasversali, ciò che indusse a foderare tutto il tappeto. I colori dell'annodatura sono ben conservati in generale; solo il nero, che venne però usato con molta discrezione, è scomparso perché marcito. Colpisce il contrasto di singoli colori intensi, come il rosso-carminio e il blu scuro in confronto alle zone tenute in tono di pastello.

Il modello del tappeto, che nel principio della sua composizione segue lo schema dei tappeti di Isfahan o Herat³, è impiantato bene; il disegno dei tralci nella fascia principale del bordo dimostra una ricchezza inusitata ed è eseguito correttamente anche nella parte superiore; solo la soluzione d'angolo non è riuscita in quella parte. Sorprendenti ed istruttive sono le differenze tra la metà bassa e quella superiore del riquadro. Nella parte bassa, che è più piccola, il disegno è compatto, in quella superiore, più grande, esso si deve « dilatare » man mano che il lavoro si avvicina al bordo del lato corto, ciò che porta a sempre maggiori differenze in confronto alla metà inferiore. Ciò