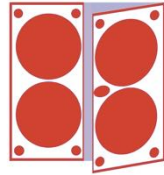




UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI
E AMBIENTALI



Fenestella

Dentro l'arte medievale / Inside Medieval Art



2 – 2021



Fenestella è una rivista ad accesso aperto sottoposta a revisione reciprocamente anonima
Fenestella is a double-blind peer-reviewed Open Access Journal

Editore / Publisher

Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Direttore / Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Comitato editoriale / Editorial staff

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Assistente editoriale / Editorial Assistant

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico / Editorial board

Marcello Angheben (Université de Poitiers, CESCO)

Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, Università Ca' Foscari di Venezia)

Giulia Bordi (Università degli Studi Roma Tre)

Manuel Castiñeiras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sible De Blaauw (Radboud University Nijmegen)

Albert Dietl (Universität Regensburg)

Manuela Gianandrea (Sapienza Università di Roma)

Søren Kaspersen (University of Copenhagen – *emeritus*)

Miodrag Marković (University of Belgrade)

John Mitchell (University of East Anglia)

Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale)

Valentino Pace (*già* Università degli Studi di Udine)

Paolo Piva (*già* Università degli Studi di Milano)

José María Salvador-González (Universidad Complutense de Madrid)

Wolfgang Schenkluhn (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, ERZ)

Contatti / Contact us

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

Via Noto 6, 20141 Milano

<https://riviste.unimi.it/index.php/fenestella>

redazione.fenestella@unimi.it

Sommario / Contents

- 1 *Langobardia maior e minor: indagini sul legame tra la scultura altomedievale e i capitelli campani*
Ulf Schulte-Umberg
- 39 *Sospeso tra due mondi: il velo di San Giusto tra Bisanzio e Trieste*
Livia Bevilacqua
- 67 *Architravi scolpiti del XII secolo a Piacenza*
Jessica Ferrari
- 93 *The Symbol of Door as Mary in Images of the Annunciation of the 14th-15th centuries*
José María Salvador-González
- 111 *Trasmigrazioni: cultura materiale e sviluppo dell'identità. Alcune riflessioni sulla produzione di San Vincenzo al Volturno*
Marianna Cuomo

In copertina: Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, dettaglio dell'architrave già del portale nord di San Matteo a Piacenza (foto di Jessica Ferrari)

Trasmigrazioni: cultura materiale e sviluppo dell'identità. Alcune riflessioni sulla produzione di San Vincenzo al Volturno

Marianna Cuomo

Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli

Dipartimento di Scienze Umanistiche

cuomo.mar@gmail.com

Abstract

Transmigrations: Material Culture and Identity Development. Some Reflections on the Production of San Vincenzo al Volturno

The text analyzes the ornamental culture of the monastery of San Vincenzo al Volturno, through the comparison between different classes of materials. Through the analogies between the ornamental motifs, we tried to reconstruct their creative process, on a perceptual basis. The study, in fact, focuses on the relationship between the individual and the environment, exploiting the theories of Gibson, applying them to a particular context such as monasteries.

The goal is to demonstrate how the continuous use of space determines the acquisition of visual information, which, stored in memory, is re-proposed during the creative process. Especially, it is the daily journey of the rooms that guarantees the memorization of the signs and, at the same time, their updating, through the change of perspective that occurs with movement. In the last part, we discuss the perceptive effects of the aniconic paintings in the crypt of Joshua.

Keywords: Ornamental; Material Culture; San Vincenzo al Volturno; Identity; Neuroaesthetics

Come citare / How to cite: Marianna Cuomo, *Trasmigrazioni: cultura materiale e sviluppo dell'identità. Alcune riflessioni sulla produzione di San Vincenzo al Volturno*, «Fenestella» II (2021): 111-141.

DOI: 10.54103/fenestella/16778

Introduzione

Il presente contributo si concentra sulla cultura ornamentale aniconica del monastero di San Vincenzo al Volturno di cui analizza lo sviluppo cercando d'individuare nella reiterazione di specifiche forme e temi la sussistenza di logiche compositive di natura percettiva messe in atto da monaci, in maniera più o meno conscia, durante la costruzione del proprio ambiente. L'idea che in determinati ambiti – e in una certa misura – l'elaborazione dello spazio decorato possa essere il risultato di processi di natura cognitiva muove dalla particolarità dei contesti cenobitici, la cui topografia restituisce l'immagine di luoghi edificati sulla base di specifici bisogni e, dunque, di realtà estremamente soggettive, nonostante la dimensione comunitaria degli insediamenti.

In questa prospettiva, lo studio si è interrogato sulla possibilità da parte dei sistemi ornamentali di 'massificare' l'operazione di personalizzazione dei luoghi, partendo dal presupposto che la ripetizione di formule decorative analoghe non si possa semplicemente addurre a ragioni di gusto; piuttosto, si configuri come un'attitudine naturale alla creazione di segni, elaborati a partire da stimoli visivi sedimentati in memoria. Al riguardo, si è cercato di evidenziare come e quanto la percorrenza abituale degli ambienti determini da parte dei monaci un continuo 'aggiornamento' delle informazioni visive estrapolate dalle superfici, i cui assetti mutano al variare della posizione occupata dall'osservatore nello spazio, determinando per conseguenza la riproposta di certe forme e contenuti durante il processo creativo, sulla scorta di quanto percepito ed immagazzinato precedentemente. Ciò che inoltre si prova ad evidenziare è il carattere comunitario del fenomeno decorativo, inteso quale risultato di esperienze soggettive che tuttavia diventano collettive in ragione di una fruizione 'obbligata' e identica dello spazio che, a sua volta, determina una percezione comune delle immagini.

In relazione al caso in analisi, la proposta si è giovata di un'enorme quantità di testimonianze, restituite dalle indagini archeologiche e di cui una consistente parte ancora *in situ*, dunque perfettamente inquadrabile rispetto alle originali abitudini di 'uso'; ma ha beneficiato specialmente della presenza di officine dedicate alla fabbricazione dei materiali utilizzati per la costruzione del cenobio, produzione che ha contribuito a definire il carattere estremamente soggettivo dell'episodio volturnense.

Su queste basi si è cercato di approcciare al fenomeno aniconico in una maniera diversa rispetto alle tradizionali metodologie – ai cui esiti più significativi, tuttavia, si riallaccia – affidandosi in parte agli studi sulla percezione nati in ambito storico-artistico, quanto alle teorie cognitive di Gibson e ai contributi della neuroestetica.

Immagini e ambiente

James J. Gibson definisce 'ambiente' ciò che circonda gli organismi che lo abitano, entità che percepiscono e sono capaci di comportamenti: non esiste ambiente che non circonda un organismo e non esiste un organismo che non viva in questo; il primo è condizione ontologica del secondo e viceversa, sicché insieme formano un binomio¹. In questi termini, il padre dell'approccio ecologico alla percezione visiva descriveva lo spazio abitato come una realtà costruita affinché fosse possibile svolgere al suo interno specifiche azioni, comportamentali e cognitive, dunque, un prodotto dei suoi abitanti che esiste perché da questi è percepito e pertanto dotato di un significato². È probabile che questo cappello introduttivo possa sembrare al lettore fuori contesto, eppure, una piccola intrusione nel

¹ Gibson 2019: 33-34.

² Gibson 2019: 69.

mondo della percezione visiva è utile per chiarire alcuni aspetti di una realtà estremamente personalizzata qual è spazio decorato, analizzando un caso già noto agli studi.

Al riguardo, la definizione coniata da Gibson è sembrata pertinente non soltanto ai contesti decorati, in generale, ma in special modo ai cenobi, considerati in questa sede un esempio calzante di quanto teorizzato dallo psicologo statunitense, sebbene non sia da escludere che almeno in apparenza sarebbero apparsi ai suoi occhi delle entità estremamente contraddittorie, giacché un monastero 'esiste' prima ancora di essere costruito ed è pertanto già dotato di tutti quei significati che l'individuo gli assegna. Tale è la natura di questi insediamenti che esistono *ab origine* in una «topografia immaginaria»³, la quale «stabilizza in forme materiali un'identità ottenuta appianando le diversità individuali allo scopo di incanalarle verso un obiettivo comune»⁴, cui corrisponde una percezione comune dello spazio e del tempo, nonché della loro fruizione. Sebbene le *Regulae* non diano istruzioni sull'aspetto delle strutture, è stato possibile cogliere al loro interno un'idea condivisa dei luoghi che è all'origine del loro processo creativo, giacché questi furono «pensati nei minimi dettagli per costruire lo scenario di un percorso esistenziale di natura del tutto particolare»⁵, condotto entro strutture la cui forma non è pensabile al di fuori di coordinate prestabilite atte a scandire l'esistenza quotidiana del monaco, insieme ai percorsi da lui compiuti ogni giorno⁶.

Se è possibile affermare che un monastero è il risultato di un'operazione il cui obiettivo è lo sviluppo di un'identità comune, il cui valore entro il perimetro della recinzione monastica si struttura fisicamente nella costruzione di specifici ambienti ed astrattamente nelle funzioni ad essi assegnate, è altresì possibile riconoscere nei suoi apparati decorativi lo sforzo e la volontà di tradurre tale individualità in forme visive, destinate a consolidarsi in una tradizione figurativa, stabile e personale, capace di esprimere la collettività che circonda.

In riferimento alla produzione figurativa di questi spazi torna utile la definizione che sul piano antropologico Hans Belting diede dell'immagine, intesa come il prodotto non soltanto di fattori percettivi ma anche di un processo di simbolizzazione, individuale e collettiva⁷ che, qui si aggiunge, non sempre si concretizza nella produzione di simboli il cui contenuto sia esplicito ed universalmente riconoscibile.

Per il periodo in questione, gli studi di Jérôme Baschet hanno permesso lo sviluppo di nuove possibilità interpretative attraverso l'introduzione del concetto di «immagini-oggetto», fenomeni privi di finalità estetiche autonome, e significanti in quanto realtà materiali dotate di efficacia e di una propria «capacità operativa»⁸. In questa prospettiva, l'universo figurativo di un luogo assume significati e funzionalità multiple, contestualizzabili rispetto al pubblico, alle pratiche sociali e liturgiche in uso⁹. La domanda a cui si prova a rispondere è se sia possibile individuare tra i suoi scopi anche un'attitudine a rendere riconoscibile l'identità delle comunità attraverso la 'familiarità' del dato visivo, rendendolo in questa misura significativo.

Al riguardo, un aiuto proviene dalle osservazioni di Ernest Gombrich su certe firme dotate di «fioriture» ornamentali che, per assecondare semplici logiche di personalizzazione,

³ Marazzi 2015: 89.

⁴ Marazzi 2015: 85.

⁵ Marazzi 2015: 6.

⁶ Marazzi 2015: 83-113.

⁷ Belting 2013: 20.

⁸ Baschet 2014: 13-16.

⁹ Baschet 2014: 21-22.

determinano il carattere intrinseco del segno, fatto per essere riconosciuto e non letto¹⁰, le cui caratteristiche formali sono sufficienti per rappresentare il suo «potenziale simbolico»¹¹.

Prima di proseguire nell'analisi dei materiali, si riportano alcune osservazioni in merito al processo di auto-affermazione dell'identità in ambito monastico, in quanto possono essere utili per chiarire le modalità attraverso le quali questa si esprime, in maniera consapevole ed in forme immediatamente riconoscibili, parallelamente a quanto per vie inconscie doveva avvenire sul piano figurativo.

In merito alla cultura materiale di questi ambienti, essa è stata definita da Federico Marazzi «l'espressione pietrificata della realtà culturale e spirituale del monachesimo»¹², di cui una prima e più immediata manifestazione può essere colta nel tentativo riuscito da parte dei monaci di legittimare il proprio *status*, attraverso la produzione di una vasta gamma di manufatti di elevata qualità. Queste osservazioni hanno evidenziato l'aspetto individuale delle manufatti realizzate all'interno delle officine, le quali, prima di soddisfare un gusto personale, riflettevano il desiderio di non abbandonare mai veramente il contesto sociale di provenienza¹³, dunque, di riconoscere la propria origine all'interno di materia e forme poi consolidate all'interno di una tradizione.

Appare pertanto significativa l'idea che a San Vincenzo tale produzione sia stata intesa *ab origine* come elemento 'distintivo', alimentato da un desiderio di competizione da parte dei monaci e perseguito attraverso un progetto politico-culturale finalizzato alla affermazione della propria identità ed al riconoscimento economico da parte di potenti benefattori¹⁴. Tuttavia, ciò che qui si prova a identificare non è la strategia conscia attraverso cui l'individuo personalizza i propri spazi in relazione alle funzioni che qui dovrà espletare, pratiche e/o rappresentative, piuttosto, come la memoria visiva intervenga nell'elaborazione di segni stabili in cui possa immediatamente riconoscersi e che, pertanto, tenderà a riprodurre costantemente in maniera più o meno conscia all'interno del suo ambiente, con l'obiettivo di decorarlo ma, soprattutto, di attribuirgli un senso in chiave identitaria.

Memoria e trasmissione della forma

Il caso in analisi si presta bene ad una verifica delle ipotesi sopra illustrate, giacché offre agli studi un quadro completo dei materiali prodotti all'interno delle sue officine e destinati in larga parte all'arredo dei suoi spazi. La presenza di impianti produttivi preposti alla fabbricazione di materiali ed artefatti – necessari tanto per l'attività edilizia quanto per le numerose funzioni svolte all'interno del monastero – è un dato che assume particolare rilievo nella misura in cui restituisce l'immagine di una dimensione che si autodetermina dal suo interno. Diversamente da quanto accade in altri contesti, dove l'approvvigionamento di materie, tecniche ed *ornamenta* proviene dall'esterno e, pertanto, si adatta o deve essere adattata ad esigenze 'altrui', la possibilità di produrre autonomamente ciò che è necessario alla costruzione del proprio ambiente rappresenta un valore aggiunto nel processo di sviluppo di una identità collettiva e, per conseguenza, di una tradizione figurativa e materiale 'autoctona'.

In riferimento a San Vincenzo al Volturno, si è scelto di indagare i meccanismi sottesi alla produzione di segni 'significativi' attraverso la trasmigrazione da un *medium* all'altro di

¹⁰ Gombrich 2010 (1979): 260.

¹¹ Gombrich 2010 (1979): 264.

¹² Marazzi 2015: 5.

¹³ Dell'Acqua 2008: 291-295.

¹⁴ Dell'Acqua 2008: 292.

formule decorative tipiche, le quali testimoniano la sussistenza di un fenomeno definito da Gombrich «resistenza al mutamento»¹⁵. Invero, sulla scorta di quanto osservato dallo stesso e in riferimento alla serialità dei fenomeni ornamentali, il perseverare di alcune motivi – come anche di alcune suggestioni legate all'immagine – all'interno di uno spazio molto grande e per un arco cronologico vasto, è stato qui ricondotto ad un atteggiamento refrattario nei confronti del cambiamento, contestualmente ad un desiderio di continuità, manifestato specialmente nello sviluppo d'innesti nuovi. Si condivide di Gombrich anche l'idea che le radici di questi due processi affondino nella forza dell'abitudine, e che la familiarità del segno sia preferibile in quanto non disorienta, piuttosto semplifica la comunicazione trasformandosi in «abitudine percettiva»¹⁶.

Tuttavia, come osservato da Gibson, la trasmissione di informazioni attraverso le immagini non può essere considerata al pari di quella verbale perché prevede che i dati siano mostrati, dunque, veicola una conoscenza «indiretta» mediata dell'osservatore¹⁷. A voler essere ancora più precisi, i segni raffigurati su un supporto presentano quelle che in gergo sono definite:

affordance (relazioni che si stabiliscono tra l'individuo ed un oggetto fisico, capaci di suggerire in che modo questo possa essere utilizzato)¹⁸, determinanti per la trasmissione 'mediata' delle informazioni. Siccome non è possibile comunicare qualcosa senza che ciò sia stato prima percepito¹⁹, la costruzione di nuove configurazioni prevede a monte la raccolta di dati, un processo che Gibson identifica con la percezione stessa, ovvero, l'insieme di quelle attività intellettive finalizzate alla significazione e all'interpretazione del segno²⁰.

A questo punto, tenendo in considerazione quanto asserito da Gombrich sul ruolo dell'abitudine nel processo di familiarizzazione con l'immagine, se per Gibson uno stimolo evoca una risposta²¹, tale risposta può essere considerata anche come input per la creazione?

In questo senso il binomio apprendimento/memoria gioca un ruolo chiave. Pensiero ed immaginazione sono l'esito di fenomeni che avvengono nel cervello, in aree mnestiche²². Per quanto riguarda il fare creativo che inerisce i fenomeni visivi, nella mente si verifica quella che Jean-Pierre Changeux ha definito «attività combinatoria», ovvero, un'operazione continua di associazione e dissociazioni di immagini depositate e di percezioni attuali fino alla loro ricombinazione. Partecipa a questo processo anche il sistema limbico, il quale a sua volta determina il passaggio delle rappresentazioni mentali nella memoria a lungo termine, associandovi inoltre un valore emozionale. L'ultima fase si consuma nella mano, ovvero nell'atto fisico della creazione e dell'impressione dell'immagine sul supporto²³.

Al riguardo, è importante ricordare che la memoria a lungo termine si suddivide in un'area esplicita a cui afferiscono procedimenti consci, ed una inconscia²⁴ all'interno della quale rientrano funzioni mnestiche visive. Rilevante ai fini di queste riflessioni è il fatto che le funzioni implicite sono molto più resistenti e si rafforzano in seguito ad un fenomeno definito «metodo dei loci», ovvero, una strategia di memorizzazione delle

¹⁵ Gombrich 2010 (1979): 191.

¹⁶ Gombrich 2010 (1979): 199-200.

¹⁷ Gombrich 2010 (1979): 109.

¹⁸ La nozione di *affordance* fu coniata da Gibson (2019: 193); tuttavia, date le complicazioni legate alle difficoltà di traduzione del lemma, sostantivo di *to afford*, si è scelto di riportare qui la definizione di Donald Norman (2017: 29), più semplice ed immediata da comprendere.

¹⁹ Norman 2017: 110.

²⁰ Norman 2017: 100.

²¹ Norman 2017: 99.

²² Maffei, Fiorentini 2008: 331.

²³ Changeux 2020: 44-45.

²⁴ Maffei, Fiorentini 2008: 333-334.

informazioni visuo-spaziali che determina l'associazione di un'immagine ad un luogo attraverso la percorrenza abituale di percorsi noti²⁵.

In relazione a ciò, e sul piano storico-artistico, si ricorda che lo stesso Baschet in merito alle modalità di efficacia delle immagini, si era interrogato sulla necessità di rendere visibile l'informazione ai fini delle sue potenzialità espressive, oppure se bastasse la sua sola presenza a determinarne la percezione²⁶. Inoltre, in riferimento ai segni difficili da cogliere, per posizione o carenza d'illuminazione, aveva ipotizzato che all'interno delle comunità la frequentazione quotidiana degli ambienti bastasse a favorirne il riconoscimento²⁷.

Non è pertanto difficile immaginare che tale 'esercizio' mnemonico fosse facilitato per i monaci, la cui esistenza si consumava tutta all'interno di spazi quotidianamente e continuamente percorsi, le cui superfici nel caso di San Vincenzo al Volturno sappiamo essere state completamente rivestite. In questa sede, la rilettura dei dati emersi dagli scavi si è orientata verso l'individuazione di forme note, con l'obiettivo di comprendere come e quanto la capacità comunicativa delle immagini sia stata determinante ai fini della trasmissione dell'identità della comunità monastica intera, al pari dello spazio e in una forma molto più personale di quanto si possa immaginare.

Analisi dei materiali

I primi studi sul ruolo della cultura decorativa a San Vincenzo al Volturno furono pubblicati da John Mitchell, il quale pose all'attenzione la singolarità del rapporto tra ornamentazione pittorica e destinazione d'uso degli ambienti, rilevando nella ripetizione di alcuni motivi la spia di un processo volto a rafforzare la gerarchizzazione degli spazi²⁸.

Nel monastero voltornense il richiamo ricorrente a specifiche forme si concretizza spesso nella riproduzione fedele del partito decorativo: note sono le finte specchiature in marmo a striature oblique che ornavano numerose zone del plesso, le cui abbondanti tracce sono ancora visibili all'interno del sito. Stesso discorso per la celebre 'teoria di papaveri', per una serie di elementi fitoformi a volute e boccioli rossi e per i canonici pannelli realizzati ad imitazione dei *sectilia* e localizzati in diverse aree (fig. 1).

Tuttavia, l'idea di una 'visione interna', ovvero, di una capacità immaginativa/creativa, la cui sede si colloca a metà strada tra la memoria conscia e quella inconscia e che determina lo sviluppo di schemi che possono ritenersi 'identitari', si esprime anche attraverso la riproposta di formule e convenzioni per nulla scontate e non immediatamente riconoscibili. In questa prospettiva, potrebbero inquadrarsi non solo alcuni confronti effettuati sui materiali emersi dagli scavi e in taluni casi già individuati²⁹ ma, piuttosto, anche un modo specifico di concepire il segno, isolato e contemporaneamente inserito in un contesto che a San Vincenzo al Volturno può essere definito un 'universo visivo'.

I reperti di cui qui si discute afferiscono a diverse classi di materiali, prodotti in momenti diversi della vita del cenobio, compreso il riutilizzo di *spolia*. È interessante notare come, nonostante lo sfaso temporale, è possibile rintracciare una continuità esplicita nel richiamo a tipologie identiche, come anche nella loro mutazione e nella ricerca di particolari effetti motori e tridimensionali.

²⁵ Maffei, Fiorentini 2008: 338-340.

²⁶ Baschet 2014: 36.

²⁷ Baschet 2014: 38.

²⁸ Mitchell 1997: 35-56.

²⁹ Hodges, Mitchell 1996; Raimo 2007-2008, 2010 e 2012-2013.

Ciò che preme sottolineare non è soltanto la continuità estetica ma, soprattutto, il suo perseverare nello spazio, ovvero, il riutilizzo ciclico all'interno di percorsi obbligati di forme e cromie che sembrano rimbalzare da una superficie all'altra, cristallizzandosi spesso in minuscoli dettagli. Particolari questi che ricostruiscono gesti creativi 'istintivi' – per Gibson «atti grafici fondamentali»³⁰ – la cui natura e portata si deduce chiaramente dall'abbondantissima produzione di laterizi pavimentali decorati con segni elementari, tracciati con le dita o strumenti rudimentali. Per ragioni di spazio, si utilizzano in questa sede alcune immagini campione, con la consapevolezza che queste in molti casi sono testimoni di una produzione più ampia già documentata, ma anche di quella parte che è andata persa oppure non è ancora emersa dal sottosuolo³¹.

Nel vasto catalogo decorativo di San Vincenzo il nastro e la sua evoluzione nelle forme della spirale e della treccia è un tema caro. I reperti hanno restituito una speciale predilezione per tale elemento, testimoniata dall'abbondante produzione vitrea di manufatti lavorati a reticello, dove la trasparenza della materia favorisce l'illusione di un moto in taluni casi lento e pacato, in altri frenetico e vorticoso (fig. 2c-3c). Il nastro incornicia anche uno dei pannelli ad affresco della cripta semianulare, dove compare avviluppato ad un setto dentellato (fig. 2a) e diventa un'ossessione in numerosissimi esemplari in terracotta e piastrelle pavimentali, dove sembra tradurre in forme vive la predisposizione naturale dell'individuo alla produzione di immagini (fig. 2b). Più elegante, il motivo riveste fittili decorativi (fig. 3a), un rocchetto di colonna, un manico in avorio (fig. 4a,d) ed uno *spolia* (fig. 4c), per mutare in una treccia sinuosa in un frammento di armatura (fig. 5c), spigolosa su ciò che resta di una placca in osso di VIII³² e in uno dei numerosi capitelli a stampella rinvenuti nel sito e collocabile all'altezza del IX³³ (fig. 5a-b). Più fitta, circonda le specchiature 16-17 del sacello di Giosuè (fig. 6b,c), quasi identica al fregio fogliato di un pezzo di riutilizzo (fig. 6a)³⁴, a sua volta vicino al già citato setto dentellato. La treccia torna infine in un frammento di cornice del XII secolo³⁵ e ritrovato nell'abbazia nuova (fig. 5d), simile a quella descritta sul frammento di armatura (fig. 5c).

Sembra quasi una compulsione, invece, la riproduzione dello *chevron* con cui i monaci tappezzarono le pareti del cenobio attraverso le note e già menzionate specchiature in finto marmo, divenute poi un'icona della sintassi ornamentale beneventana (fig. 1a). Dalle pareti il motivo scivola sui pavimenti in forme elementari e tracciate con semplici stili³⁶ (fig. 7a) per poi rimbalzare nuovamente sui muri, in una serie di terrecotte decorative lavorate a stampo³⁷ (fig. 7b) e sugli intonaci della cripta, qui organizzato in forme più elaborate (16, 20, 21). In questi pannelli il motivo è ottenuto per combinazione di finte tessere quadrangolari policrome tagliate in diagonale a formare triangoli isosceli, la cui combinazione restituisce l'immagine di un sofisticato e dinamico gioco dal moto ascendente e discendente (fig. 7c).

Il carattere illusionistico di queste pitture doveva idealmente proiettare lo spettatore in una dimensione tridimensionale perseguita anche al di fuori del sacello. Tuttavia, allo

³⁰ Gibson 2019: 392.

³¹ Il presente contributo si è basato sui materiali pubblicati nel volume curato da John Mitchell e Lyse Hansen nel 2001. Chi scrive si auspica di poter presto visionare la documentazione fotografica di tutti i materiali emersi durante le varie campagne di scavo, impedita dall'emergenza pandemica degli ultimi anni.

³² Mitchell, Hansen 2001: 339 n. 58-59; 451 n. 7.

³³ Sogliani 2003: 99-100; Catalano 2008: 62-63; Raimo 2012-2013: 135.

³⁴ RN 4710.

³⁵ Mitchell, Hansen 2001: 169 n. 188.

³⁶ Mitchell, Hansen 2001: 131 n. 60.

³⁷ Mitchell, Hansen 2001: 115 n. 112.

stato attuale delle indagini archeologiche, non essendo possibile stabilire con certezza dove e quando sia iniziato a San Vincenzo uno 'studio' sulla tridimensionalità, gli affreschi di Giosuè rappresentano il punto di partenza per qualsiasi confronto, avvantaggiati su questo piano non soltanto dalla precoce cronologia ma, soprattutto, dalla quantità di forme costruite perseguendo tale obiettivo. Gli spunti che queste offrono si possono cogliere non soltanto nella riproposta di più generici schemi – come le *rotae* e le scacchiere – ma anche nel prelievo di singoli elementi tratti dalla geometria, utilizzati spesso nelle cornici e replicati pressoché all'infinito all'interno del cenobio. Tra questi i più riprodotti sono il tronco di piramide, presente come tema principale in due specchiature (22-23) e come elemento secondario in altre (24, 28, 30) (fig. 8d,e) insieme al prisma a base triangolare (1- 4, 8, 22, 23, 24) (fig. 8b).

L'eco di queste figure si coglie nella decorazione dei fittili decorativi e dei capitelli (fig. 8a,c,f); di questi, un esempio mostra il motivo replicato fino a sei volte con andamento radiale a formare esagoni includenti stelle a sei bracci (fig. 8c). A sua volta, la stella appare eseguita in raffinate composizioni, sull'arredo degli alzati, sopra gli intonaci (fig. 9b) e su delle meravigliose terrecotte (fig. 9a,c,d), nella maggior parte delle volte reiterata in sequenza continua. Il rinvenimento di numerosi materiali in terraglia impiegati nella decorazione delle superfici murarie, come anche di elementi architettonici caratterizzati da specifici motivi, assume un significato particolare se contestualizzato rispetto all'attenzione dedicata all'ornamentazione delle pavimentazioni, realizzate con graffiti, iscrizioni ed altri elementi di complessità diversa. Il rapporto tra questi rivestimenti lascia spazio all'ipotesi di un progetto volto a richiamare costantemente i pavimenti sui muri per cromia ma, specialmente, per riproposizione di elementi tipici.

Mitchell aveva già osservato la presenza di questo fenomeno in alcune aree del complesso³⁸, qui si aggiunge che proprio in questa relazione si potrebbe cogliere l'azione di un'abitudine percettiva. In un contesto come quello in analisi è possibile immaginare che durante la percorrenza di un tragitto abituale, che Gibson identifica come «percorso di osservazione»³⁹, gli «invarianti», ovvero le informazioni visive che restano uguali nel mutevole «assetto ottico ambiente»⁴⁰ (anche se forse sarebbe più corretto chiamarli «display», superfici lavorate in maniera tale da mostrare informazioni)⁴¹, potrebbero essere rappresentati proprio dai pavimenti e dagli alzati⁴² (fig. 10). Pertanto, si potrebbe ipotizzare che questi siano stati i maggiori responsabili nella trasmissione dei dati visivi che, estrapolati ed immagazzinati nella memoria, furono successivamente riproposti nelle medesime forme oppure ricombinati, come le testimonianze analizzate sembrano suggerire.

Al riguardo, ed in sostegno a quanto appena proposto, c'è da aggiungere che durante il movimento – dunque nel quotidiano andirivieni delle comunità monastiche all'interno dei loro ambienti – le forme dell'assetto cambiano mentre altre restano uguali, ovvero, il dato muta conservando però alcune caratteristiche⁴³. Inoltre, Gibson sostiene che le immagini sono capaci di amplificare le capacità immaginative e rievocative dell'osservatore

³⁸ Mitchell 1994: 914.

³⁹ Gibson 2019: 288.

⁴⁰ Gibson 2019: 111-145.

⁴¹ Gibson 2019: 81-82.

⁴² Si ricordano le parole di Mitchell (1994: 911) in merito alle dimensioni delle iscrizioni sulle tegole pavimentali, sufficientemente grandi «[...] to attract the eye, even to demand the attention, of anyone walking over them», le quali possono essere estese anche alla loro decorazione. Inoltre, lo stesso individua una corrispondenza tra l'ornamentazione a linee ondulate di alcune lastre e quella delle finte specchiature marmoree dipinte sui muri.

⁴³ Gibson 2019: 119-120.

e che attraverso il loro utilizzo gli artefici riescano a trasmettere la consapevolezza di quello che hanno visto, fantasticato o ricordato⁴⁴: il segno è «[...] una forma di registrazione» che «consente di conservare, mettere via per recuperare in un secondo momento e scambiare gli invarianti che sono estratti dall'osservatore». Ciò vuol dire che per chi produce figure è possibile prelevare determinate forme per poi ricombinarle, conservando ciò che ha un valore significativo⁴⁵. Se a tali considerazioni si associano le teorie sulla memoria visiva di cui discusso sopra, la formulazione della sintassi ornamentale qui analizzata rappresenta un fenomeno estremamente personale e dunque identitario, giacché inerisce le strutture mentali e le esperienze di colui che percepisce il segno che, tuttavia, finiscono per assumere una dimensione collettiva, a sua volta determinata dalla particolarità del contesto monastico.

Il rapporto fra i pannelli aniconici della cripta di Giosuè e le altre tipologie decorative prodotte all'interno del monastero ci permette d'intravedere in queste ultime la dimostrazione di tale processo di ricombinazione creativa. Le enormi *rotae* site agli accessi dell'ambiente sono l'esempio più esaustivo di questo fenomeno in quanto risultano dalla combinazione di elementi aggregati. Di queste alcune (2, 4, 10) si caratterizzano per la presenza di anelli ottenuti accostando tessere policrome di forme triangolari e rettangolari, le quali sono state a giusta ragione confrontate con resti vitrei⁴⁶ (fig. 11). Altresì, i pannelli furono messi in relazione con i pavimenti della stessa basilica⁴⁷, sulla base di alcune analogie con altri materiali dove compaiono circonferenze dentellate (fig. 12), tuttavia, è possibile stabilire altri confronti con i *sectilia* estrapolando singoli elementi. È il caso del doppio giro di parallelogrammi della specchiatura 27 (fig. 12c) le cui facce superiori restituiscono l'immagine di due file di losanghe parallele, ricostruibili su un resto pavimentale di IX dai colori altresì sgargianti e dal simile effetto tridimensionale (fig. 12b). Il motivo ritorna più tardi nella cappella di Santa Restituta (fig. 12e), accanto ad altre *rotae* prevalentemente nella già menzionata tipologia dentellata (fig. 13c), la quale è inoltre attestata in fasi più antiche del monastero su alcune terrecotte, arricchita al suo interno da semplici pesci (fig. 13a,b)⁴⁸. Lo stesso pannello ed il suo vicino (28) presentano a terminazione di un illusionistico moto rotatorio file sovrapposte di pelte bicrome (fig. 14a), un altro motivo ossessivamente ripetuto a San Vincenzo e noto principalmente per l'ornamentazione dei plinti della sala dei profeti (fig. 14b). Probabilmente un antecedente può essere identificato in uno pezzo di riutilizzo rinvenuto all'interno del refettorio⁴⁹, dove il fusto di una piccola colonna appare rivestito da foglioni divisi nel centro da una scanalatura verticale (fig. 14c). La presenza della pelta è stata individuata anche su altri frammenti e su ciò che resta di un capitello di IX⁵⁰.

Altri intonaci sembrano condividere invece un'idea di profondità e di movimento piuttosto che specifiche forme: è il caso delle specchiature 27-28 e 24-26, decorate con complesse cornici a mensoloni in prospettiva (fig. 15d,b,f), di cui l'origine e/o riflesso potrebbero leggersi in alcune modanature datate tra l'età tardoantica ed i primi dell'altomedioevo⁵¹ (fig. 15a,e) come anche in pezzi più tardi di XII-XIII realizzati probabilmente per qualche edificio della nuova abbazia⁵². Tra questi effetti il più immediatamente riconoscibile è il

⁴⁴ Gibson 2019: 391.

⁴⁵ Gibson 2019: 391-392.

⁴⁶ Hodges, Mitchell 1996: 74-75.

⁴⁷ Hodges, Mitchell 1996: 79; Raimo 2012-2013: 185.

⁴⁸ Mitchell, Hansen 2001: 112, n. 83.

⁴⁹ Mitchell, Hansen 2001: 140, n. 1.

⁵⁰ Raimo 2012-2013: 231.

⁵¹ Mitchell, Hansen 2001: 186, n. 181-182.

⁵² Mitchell, Hansen 2001: 169, n. 188-189; Raimo 2012-2013: 278-280.

'vortice', il quale appare sui pannelli della cripta, su un capitello conservato nel Museo di Venafro e su uno stampo proveniente dallo scavo della Chiesa Sud⁵³ (fig. 16a,d).

Quest'ultimo pezzo restituisce inoltre l'immagine complessiva di una *rota* inscritta entro due cornici quadrangolari allacciate a formare una stella a sei punte, accostabile per concezione all'intero programma decorativo dei plinti della cripta – di cui si discuterà a breve – come anche ai resti di una lastra in marmo di IX dove, all'interno di *rotae* tangenti, compare un motivo fitoforme tipico della sintassi ornamentale di San Vincenzo (fig. 16c). Si tratta di un fiore a sei petali lanceolati presente su numerose tegole pavimentali (fig. 17a) e su altri due pezzi di IX, tra cui una legatura di vangelo in smalto ed una *applique* in metallo, dove il numero dei petali aumenta a otto (fig. 17b,c)⁵⁴.

La preferenza per le figure circolari si deduce da diverse testimonianze, sebbene qui in forme meno elaborate: il cerchio appare all'altezza dell'VIII su uno dei fianchi dell'altare dipinto della Chiesa Sud (fig. 18c), suddiviso in spicchi alternati cromaticamente, mentre è impresso a compasso e in sequenza concentrica su numerosi laterizi pavimentali (fig. 18b,d) e al centro di un piccolo capitello a stampella, dove acquisisce profondità. Quest'ultimo presenta il motivo principale ripetuto ai lati in dimensioni più piccole ed arricchito da sei fori (fig. 18a), una variante che caratterizza diversi reperti, specialmente in osso.

La sensibilità verso immagini dal moto rotatorio è alla base dello sviluppo di una numerosa serie di tegole decorate con fioroni a petali radiali e di altri materiali, tra cui una bellissima lastra in calcare prodotta intorno al IX (fig. 19e), una piccola placchetta in metallo di datazione incerta (fig. 19a), due pietre tombali ascrivibili alla ricostruzione della grande basilica (fig. 19c), uno dei pannelli della cripta semianulare (fig. 19b), infine, un piccolo frammento forse di IX dove si presenta allacciata da nastri (fig. 19d). Si tratta di un motivo presente sull'altare della Chiesa sud⁵⁵ (fig. 20a), una cui mutazione potrebbe essere riconosciuta nelle baccellature che ornano diversi capitelli di IX (fig. 20b) ed altri frammenti di scultura, di cui alcuni ascrivibili al XII (fig. 20c). Tra gli elementi fitoformi sistematicamente riproposti compare anche il minuscolo fiorellino polilobato, noto principalmente perché orna un bellissimo set di guarnizioni di cintura di IX⁵⁶ (fig. 21a); in questo caso è curioso che esso sia stato scelto per definire il profilo di uno dei pezzi. Il fiore torna su un frammento di cornice in laterizio⁵⁷ (fig. 21c), in ciò che resta del *velarium* della chiesa di Santa Maria in Insula (fig. 21b), infine, su una scheggia di vetro datata alla prima metà dell'XI secolo e associata ad altri cinque pezzi⁵⁸ (fig. 21d). Simile appare all'interno di un cespo arboreo su una placchetta in pasta vitrea a fondo bianco⁵⁹, e su alcuni resti decorati con foglia d'oro e datati alla prima metà del IX secolo⁶⁰ (fig. 22a,b).

L'importanza del vetro nell'economia di San Vincenzo al Volturno è ben nota agli studi, testimoniata dal rinvenimento di numeroso materiale e dalla presenza di tre impianti produttivi⁶¹; condivisa è anche l'opinione che tale produzione abbia esercitato un'influenza sulla circostante realtà figurativa di San Vincenzo, individuata nel rapporto con i pannelli aniconici della cripta di Giosuè ed indicativa di un programma decorativo globale unitario,

⁵³ Tali segni di marca servivano a identificare le squadre di fornaciai attivi nella produzione di laterizi e per approvare la qualità dei prodotti. Frisetti 2015: 188.

⁵⁴ Abate 2017: 143, VIII.7, VIII.11.

⁵⁵ Catalano, Sasseti 2005: 221-238.

⁵⁶ Abate 2017: 144, VIII.10.

⁵⁷ Mitchell, Hansen 2001: 115, n. 111.

⁵⁸ Mitchell, Hansen 2001: 267, n. 615.

⁵⁹ Hodges 2011: 260-261, n. 5.4.

⁶⁰ Hodges 2011: 263, n. 6.2.

⁶¹ Marazzi, D'Angelo 2009: 211-223.

attraverso il richiamo nelle pitture delle vetrate dell'edificio superiore⁶². In proposito, sono già stati segnalati i confronti individuati con i frammenti di vetro rinvenuti nelle diverse aree del monastero: le comparazioni riguardano specialmente alcuni reperti perfettamente conservati nelle loro originali forme – losanghe, quadrati, rettangoli e mezze circonferenze – le cui corrispondenze pittoriche si rintracciano nelle più semplici *rotae* dei pannelli 2, 4, 10 (fig. 11), costruite per aggregazione di figure idealmente scomponibili e ricomponibili, specialmente nei pannelli 29 e 30, dove aste trasversali in blu e rosso sembrano imitare le intelaiature di due grosse finestre, cui sembrano ispirarsi le specchiature⁶³ (fig. 28). L'imitazione non si limita soltanto alle forme, piuttosto si misura nel ricorso ai medesimi colori e ad alcuni particolari effetti decorativi, come s'intuisce dal confronto tra un piccolo frammento ad effetto marmorizzato (fig. 23c) e le specchiature in blu e rosso dei pannelli 22-23, interpretate anche come piccole *crustae* marmoree (fig. 23a).

Ciò che specialmente emerge dal rapporto tra gli affreschi, i vetri e i resti pavimentali in *opus sectile* è l'ossessione dei decoratori volturnensi per la geometria – piana e solida – e in particolare per alcune figure, sviluppate in forme elementari quanto elaborate. La losanga è tra queste quella che ricorre maggiormente: si ritrova nelle configurazioni dei pavimenti della Basilica Maior e di Santa Restituta (fig. 12b,d), decora i laterizi (fig. 23d) ed il vasellame in vetro, compare su utensili liturgici (fig. 23b), sopra i capitelli e, infine, nelle pitture. Attestata dal IX al XIII secolo, la losanga è ovunque, riproposta in una miriade di combinazioni: isolata, a reticolo, in sequenza e in articolate composizione prospettiche.

Medesima è la sorte delle forme quadrangolari e rettangolari, il cui sviluppo più semplice caratterizza le terrecotte, i vetri e gli affreschi del sacello di Epifanio, mentre più elaborata è la loro esecuzione nei pannelli della seconda cripta, dove alla geometria piana gli artefici accostano quella solida progettando sofisticati giochi illusionistici (fig. 24). La nota cornice a blocchi rotolanti ottenuta per file di cubi cromaticamente alternati introduce cascate di parallelepipedi opposti per colori e per direzione nelle specchiature 3-17 (fig. 24, n. 3), come anche le meravigliose intelaiature a cubetti prospetticamente organizzati dei pannelli 27-28 (fig. 24, n. 28), il cui trattamento ancora una volta richiama alla mente la fragilità e la trasparenza del vetro. Gli effetti «psichedelici»⁶⁴ di queste composizioni sono ottenuti anche attraverso la composizione di movimentate scacchiere (16 e 19), ottenute per accostamento di minuscole tessere organizzate in prospettiva per alternanza cromatica (fig. 24, n. 16, 17, 19).

Come si è tentato di dimostrare, fuori dalle logiche razionali dei committenti e dei loro progetti decorativi, a San Vincenzo al Volturno la creazione di un universo visivo omogeneo avviene specialmente attraverso un interrotto processo di percezione e ricombinazione dell'immagine, dunque, grazie alla capacità dei singoli artefici di riprodurre fedelmente oppure in parte ciò che maggiormente li colpì delle sollecitudini colte dal loro ambiente. Il *metodo dei loci* di cui si è discusso, dunque la strategia di memorizzazione dei dati visivi per mezzo della percorrenza di luoghi noti e/o dell'associazione di un'immagine ad uno spazio introduce un altro argomento: il ruolo dell'emotività nella percezione e nella formulazione delle immagini.

⁶² Hodges, Mitchell 1996: 103.

⁶³ Hodges, Mitchell 1996: 103.

⁶⁴ Raimo 2008: 188.

Suggestioni, forme e memoria

Sulla scia delle riflessioni di Mitchell era stata aperta una piccola parentesi sugli aspetti percettivi delle pitture, mai approfondita nonostante l'abbondante letteratura permettesse una maggiore articolazione delle ipotesi addotte. Contestualmente, era stato ipotizzato il ricorso volontario da parte dei progettisti ad alcune tecniche della percezione visiva⁶⁵. A prescindere dalle ragioni che non trovano d'accordo chi scrive con queste osservazioni, un'ipotesi interpretativa su base percettiva delle pitture di Giosuè sembra necessaria per comprendere come l'emotività intervenga nel processo di registrazione dell'informazione.

Attese le origini iconografiche dei pannelli, la cui radici affondano nel vasto ed eterogeneo panorama decorativo di ambito mediterraneo, come in altre sedi è stato opportunamente ricordato⁶⁶, è evidente che nonostante la varietà delle forme la fisionomia specifica di ciascuna specchiatura contribuisca alla formulazione di una di 'visione' dal forte impatto emotivo. Al riguardo, utile è provare ad immaginare le modalità di fruizione degli intonaci contestualmente a quelle dell'ambiente, definite dalla topografia quanto dalla destinazione d'uso. In tale prospettiva, la morfologia dell'invaso e la funzione dello spazio rappresentano un binomio necessario per la ricostruzione degli effetti percettivi, giacché insieme determinano non solo un'azione motoria (che come abbiamo illustrato ha un ruolo chiave nella registrazione dei dati) ma anche la sua qualità, giacché, trattandosi di un ambiente fruito per scopi liturgici, è caricato *ab origine* di un significato simbolico ed evocativo notevole, pertanto si può immaginare che durante il tragitto il fedele sia stato pervaso da uno stato di tensione.

Nel caso dell'ipogeo di San Vincenzo, è lecito pensare che la sua conformazione semianulare abbia amplificato le risposte emotive dei monaci e, in particolar modo, che abbia contribuito a trasmettere loro la sensazione di procedere verso uno spazio ignoto, in quanto la curvatura dell'anello non permette la visuale oltre un certo punto (fig. 25). Tenendo conto di questi dati, si provano ad analizzare le reazioni stimulate dalla decorazione aniconica, senza dimenticare la presenza di un apparato iconografico sovrastante andato perso, per valutare quanto i pannelli abbiano potuto catalizzare l'attenzione. L'evidenza archeologica dimostra che l'altezza delle creste murarie allo stato attuale varia dai 70 ai 130 cm⁶⁷, dimensioni raggiunte anche da alcuni pannelli⁶⁸, mutili però delle cornici; pertanto, è possibile ipotizzare che le specchiature nel loro insieme misurassero 150 cm circa o forse di più dal piano di calpestio. Si tratta di un'altezza non indifferente che contestualizzata rispetto ad un percorso rettilineo, durante il quale l'occhio solo di sfuggita incrocia le parti più alte dei muri e la copertura, doveva evidentemente catturare lo sguardo. Se ne deduce che la zoccolatura sia stata la superficie maggiormente interessata dall'attenzione dei visitatori, anche in virtù del suo sviluppo in orizzontale, continuo lungo tutte le pareti (fig. 26-27).

Su questa base strutturale si doveva innestare l'effetto psichedelico delle pitture, ottenuto per combinazione di diversi elementi: i motivi delle specchiature, l'intensità e la variazione della luce, la presenza di fumi emessi dai dispositivi d'illuminazione contestualmente a quelli prodotti dalla combustione degli incensi⁶⁹, stimolatori di sensazioni olfattive. Tenendo presente le osservazioni di Gombrich, ovvero, che lo sguardo è attratto dalle aree dotate di maggiore contenuto informativo⁷⁰ – quali si configurano le specchiature –

⁶⁵ Raimo 2008: 188-189.

⁶⁶ Hodges, Mitchell 1996: 112-117.

⁶⁷ Ferraiuolo 2014: 89.

⁶⁸ Raimo 2007-2008: tav. I-XLVI.

⁶⁹ Raimo 2008: 188.

⁷⁰ Gombrich 2010 (1979): 141.

la maggior parte delle suggestioni sono da addurre alla tridimensionalità delle configurazioni e alla presenza di figure ambigue, le quali dovevano generare un disorientamento percettivo potenziato dagli effetti prodotti dalla riflettenza della luce.

Al riguardo, durante gli scavi furono ritrovati diversi reperti attestanti la presenza di dispositivi a sospensione in vetro e di portalampane, rinvenuti in varie aree del sito compresa la cripta, qui precisamente in prossimità della *fenestella confessionis*⁷¹. Attraverso quest'ultima la luce naturale penetrava all'interno della camera delle reliquie illuminando in parte il passo assiale, mentre nel corridoio filtrava da sole due finestre⁷² – aperte nel braccio meridionale – e dagli ingressi; le condizioni di visibilità non dovevano essere ottimali, specialmente nel tratto nord. Analoga doveva essere la situazione in caso di illuminazione artificiale, probabilmente resa instabile e tremolante dalle correnti d'aria e dal movimento di coloro che trasportavano in mano le lampade.

Tenendo presente che gli occhi fanno fatica a adattarsi alle differenze di luminosità, le quali costringono l'apparato visivo a spostare continuamente il fuoco⁷³, non è difficile immaginare come si dovesse configurare orientativamente la percezione dei pannelli, specialmente quelli del corridoio anulare, caratterizzati per la presenza di «*pattern* irrequieti» ovvero sviluppati in maniera tale che la struttura che soggiace alla loro configurazione non sia immediatamente percepibile⁷⁴. L'instabilità generata dalla mancata attesa di una regolarità compositiva doveva probabilmente spingere l'osservatore ad indulgere sulle forme nel tentativo di trovarne un ordine, sovraccaricandolo tuttavia di dati; inoltre, in casi di scarsa illuminazione e di lontananza, la lettura dello spazio decorato *in toto* doveva apparire confusa e le immagini sovrapposte. Diversamente, la stabilità delle figure del passo assiale garantita dalla somiglianza tra le due specchiature non doveva impegnare troppo un visitatore, in quanto la capacità del cervello di anticipare le informazioni su base mnemonica durante l'esplorazione delle continuità formali – fenomeno noto come «potere di anticipazione» – doveva favorire il rilassamento dell'attenzione⁷⁵.

A ciò può essere aggiunto che le figure ad intreccio – ovvero le griglie – sono figure facili da recepire perché permettono di comprendere gli ordini loro sottesi. Possiamo dunque immaginare che il passo assiale funzionasse come una specie di 'pausa cognitiva', utile ad alleggerire il carico di dati accumulato durante il percorso nell'altro corridoio, come anche ad aiutare il fedele a concentrarsi su ciò che avrebbe visto nella camera delle reliquie, ovvero, a predisporre la sua mente ad un impegno maggiore, cioè alla preghiera⁷⁶. Da qui, il carattere visionario delle pitture, capaci di conferire ad uno spazio di passaggio una capacità di sensibilizzazione tipica di altri ambienti e, specialmente, di trasfigurarne la struttura.

Mitchell aveva intuito alcuni aspetti significativi di questa decorazione, evidenziando la presenza di un'équipe di tradizione «già sperimentata e consolidata»⁷⁷ in grado di sviluppare una «dialettica visuale» tra le specchiature⁷⁸, ma anche la capacità di orientare lo spettatore attraverso un percorso 'obbligato' la cui partenza era stata individuata nell'accesso nord. Quest'ultima osservazione muoveva dal riconoscimento di una discrepanza tra l'ordine dei pannelli del braccio nord – disposti secondo una precisa alternanza tra motivi

⁷¹ Abate 2015: 155, 157.

⁷² Marazzi 2015: 77.

⁷³ Gombrich 2010 (1979): 157.

⁷⁴ Gombrich 2010 (1979): 141.

⁷⁵ Gombrich 2010 (1979): 141.

⁷⁶ Già Mitchell aveva intuito che i pannelli in prossimità della camera delle reliquie furono concepiti con l'intenzione di non distrarre (Hodges, Mitchell 1996: 103).

⁷⁷ Hodges, Mitchell 1996: 66.

⁷⁸ Hodges, Mitchell 1996: 83.

rettangolari e *rotae* – e l'asimmetria di quelli a sud. Inoltre, ipotizzò che la presenza di minuziosi dettagli ad ovest del braccio meridionale poteva essere legata ad una maggiore visibilità delle pitture; similmente ciò accadeva alle *rotae*, le prime a catturare l'attenzione scendendo dai due ingressi⁷⁹.

In realtà, è possibile che non ci fosse un accesso preferenziale, in quanto gli unici elementi all'interno della cripta che potrebbero indicare al visitatore un percorso sono le cornici a blocchi rotolanti, il cui orientamento suggerisce che l'ingresso poteva avvenire da entrambe le rampe. Discendendo la scala nord è possibile ancora oggi verificare che i cubetti lungo la parete interna dell'anello rivolgono le facce più chiare verso sud⁸⁰, mentre sulla parte opposta vanno verso nord. Pertanto, coloro che entravano dalla rampa meridionale sarebbero stati idealmente guidati verso la camera delle reliquie dalla parete ovest, mentre se fossero entrati da nord avrebbero seguito la parete est (fig. 25c). In ambedue i casi, una fruizione completa di tutte le specchiature – e della processione di figure sante che si doveva trovare sopra⁸¹ – prevedeva una sosta all'interno del corridoio piuttosto lunga. Questo è un dato interessante, perché pone l'accento sulla capacità della decorazione pittorica di svolgere un «ruolo attivo»⁸² nel processo di trasformazione delle funzioni canoniche dello spazio, nel caso convertendo una zona di passaggio in un'area meditativa. Non è possibile stabilire se il progetto della cripta prevedesse *ab origine* lo sviluppo di un percorso visivo tanto complesso e perfettamente in linea con la funzione mistica dell'area, tuttavia, i corridoi dell'ipogeo assumono effettivamente la fisionomia di un viaggio all'interno di una dimensione surreale, il cui culmine è rappresentato dalla camera delle reliquie, la quale offriva agli occhi dei fedeli l'immagine tangibile della dimensione ultraterrena⁸³.

Precedentemente si è accennato al ruolo dell'emozione nello sviluppo della memoria visiva. A questo punto è necessario aggiungere che durante l'esplorazione di un fenomeno pittorico un significativo sforzo attentivo – in gergo *aurosal* – determina la stimolazione di alcune aree del cervello deputate al controllo del piacere che, in conseguenza, divengono più ricettive alle esperienze sensoriali⁸⁴. Esiste tuttavia una correlazione tra il benessere scaturito dalla visione di un'immagine e le forme che la compongono, espressa nella *gute Gestalt* – legge della 'buona forma' – la quale stabilisce che già nei bambini esiste una preferenza per figure geometriche semplici e per le composizioni simmetriche e regolari: «la nostra percezione ama l'ordine [...] categorizzare, scoprire ordine dà piacere visivo, così come dà piacere ridurre la realtà a semplici forme geometriche»⁸⁵. I pannelli della cripta di Giosuè sono in larga parte esito della combinazione di motivi elementari, esattamente come molti dei formulari decorativi esaminati; pertanto, ci si domanda se le sensazioni emotive provate all'interno di uno spazio così singolare, non abbiano avuto un ruolo determinante nella riproposizione di certi stimoli visivi e, per conseguenza, nella formulazione di una tradizione figurativa.

⁷⁹ Hodges, Mitchell 1996: 83.

⁸⁰ Lungo l'anello interno la cornice ha blocchi è andata quasi del tutto persa, resta una minuscola traccia sopra il pannello 4.

⁸¹ Hodges, Mitchell 1996: 66-68.

⁸² Viridis 2018: 73.

⁸³ Cuomo 2020: 71.

⁸⁴ Maffei, Fiorentini 2008: 89-90.

⁸⁵ Maffei, Fiorentini 2008: 91-92.

Conclusioni

Durante il processo creativo, tra l'immagine e la mente dell'artefice si instaura un «dialogo evolutivo», durante il quale l'autore consciamente opera una serie di azioni di rettifica del dato⁸⁶, ma qualsiasi cambiamento avviene su una configurazione già vista di cui l'osservatore estrapola i caratteri preminenti: sono questi ad affiorare alla coscienza nell'atto della raffigurazione durante la quale qualcosa si conserva ed altro si perde⁸⁷.

In riferimento al caso in analisi, si ritiene che la sedimentazione nella memoria di certi segni abbia contribuito alla formulazione di nuove configurazioni, ottenute per ricombinazione degli elementi maggiormente significativi e per adeguamento al contesto contemporaneo.

Le caratteristiche della produzione materiale di San Vincenzo al Volturno rivelano un percorso evolutivo costantemente agganciato al passato, le cui tracce affiorano alle volte in maniera chiara, in altre meno. Per quanto suggestive possano sembrare le riflessioni in oggetto, chi scrive ritiene che tale operazione di 'mascheramento' possa essere ricondotta alle variazioni assunte dalle forme durante il movimento nello spazio e alla loro ricombinazione su base mnemonica.

Quanto detto non ignora ovviamente fenomeni quali i contatti con altre esperienze figurative oppure il ruolo del gusto e dell'aggiornamento nelle preferenze estetiche dei committenti, e neppure tenta di sostituirsi ad altre metodologie d'indagine, piuttosto, prova ad identificare attraverso altre strade la persistenza di certe forme e di un certo modo di concepire il segno nei cambiamenti, in una prospettiva volta a dimostrare come ed in che misura durante i processi creativi il ruolo dello «schema» sia supportato dalle abitudini visive⁸⁸.

In conclusione, si è cercato d'inquadrare il rapporto tra l'ambiente decorato ed il suo abitante, in una prospettiva di ricerca che punti ad analizzare il ruolo della percezione e dell'abitudine nella produzione di ambito materiale e nella formulazione di linguaggi visivi identitari. Chi scrive chiede scusa al lettore per non avere totalmente sviscerato l'argomento, ma ciò avrebbe determinato un eccessivo sconfinamento nell'ambito della percettologia e della neuroestetica, rischiando di trainare la discussione fuori contesto, inoltre, pur volendo tentare un'evasione, non sarebbe bastato lo spazio qui disponibile. Il presente contributo, pertanto, si limita a suggerire nuove strade interpretative e si configura come un primo passo verso uno studio più approfondito ed esteso.

⁸⁶ Changeux 2020: 46.

⁸⁷ Arnheim 2019: 56-59.

⁸⁸ Gombrich 2010 (1979): 208.

Bibliografia

- Abate N., *I manufatti metallici. Un catalogo ragionato*, in A. Luciano, F. Marazzi (eds), *luxta Flumen Vulturum, Cerro al Volturmo* 2015: 145-170.
- Abate N., *Schede VIII.7, VIII.10, VIII.11*, in G.P. Brogiolo, C. Giostra, F. Marazzi (eds), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, catalogo della mostra (Pavia, Napoli, San Pietroburgo, 1° settembre 2017-15 luglio 2018), Milano 2017: 143-145.
- Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Milano 2019.
- Baschet J., *L'iconografia medievale*, Milano 2014.
- Belting H., *Antropologia delle immagini*, Roma 2013.
- Catalano L., Sasseti C., *Un altare affrescato di tardo VIII secolo da San Vincenzo al Volturmo: proposte di rilettura della ricomposizione del partito decorativo*, in F. Marazzi (ed.), *Il Cammino di Carlo Magno*, Napoli 2005: 221-238.
- Catalano L., *La produzione scultorea medievale nell'abbazia di San Vincenzo al Volturmo. Studio preliminare per la restituzione dell'arredo della chiesa del San Vincenzo Maggiore*, Roma 2008.
- Changeux J.P., *Neuroscienze della bellezza*, Roma 2020.
- Cuomo M., Marazzi F., *La chiesa di San Vincenzo Maggiore o Basilica maior*, in G. Bertelli, M. Mignozzi (eds), *Studi sulla pittura beneventana. Aggiornamento scientifico*, Bari 2020: 62-78.
- Dell'Acqua F., «...nisi daedalus...nisi beseleel secundus». *L'attività artistica presso il monastero di San Vincenzo al Volturmo in età carolingia*, in F. De Rubeis, F. Marazzi (eds), *I monasteri in Europa occidentale (secoli VIII-IX): topografia e strutture*, Roma 2008: 289-308.
- Ferraiuolo D., *L'architettura della cripta di Giosue in San Vincenzo al Volturmo*, in F. Marazzi (ed.), *La «Basilica Maior» di San Vincenzo al Volturmo (Scavi 2000-2007)*, Cerro al Volturmo 2014: 87-109.
- Frisetti A., *I materiali fittili*, in A. Lucino, F. Mariazzi (eds), *luxta Flumen Vulturum, Cerro al Volturmo* 2015: 185-194.
- Gibson J., *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Milano 2019.
- Gombrich E., *Il Senso dell'ordine. Studi sulla psicologia dell'arte decorativa*, London 2010 (1979).
- Hodges R., *San Vincenzo al Volturmo 1. The 1980-86 Excavations*, The British School at Rome 1993.
- Hodges R., Mitchell J., *La Basilica di Giosuè a San Vincenzo al Volturmo*, Montecassino 1996.
- Hodges R., *San Vincenzo Maggiore and its Workshops*, Roma 2011.
- Maffei L., Fiorentini A., *Arte e cervello*, Bologna 2008.
- Marazzi F., D'Angelo F., *Il ciclo della produzione vetraria a San Vincenzo al Volturmo nel IX secolo: riflessioni da una rilettura dei dati archeologici*, in J.P. Brun (ed.), *Artisanats Antiques d'Italie et de Gaule. Mélanges offerts à Maria Francesca Buonaiuto*, Centre Jean Bérard, Napoli 2009.
- Marazzi F., *La città dei monaci. Storia degli spazi che avvicinano a Dio*, Milano 2015.

Mitchell J., *The Display of Script and the Uses of Painting in Longobard Italy*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto 1994 (Atti delle settimane di studio del CISAM 41): 887-954.

Mitchell J., *Spatial Hierarchy and the Uses of Ornament in an Early Medieval Monastery*, in J. Ottaway (ed.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen âge*, Acts du Colloque International (Saint-Lizier, 1-4 juin 1995), Poitiers 1997: 35-55.

Mitchell J., Hansen I.L. (eds), *San Vincenzo al Volturno 3. The Finds from the 1980-86 Excavations*, Spoleto 2001.

Norman D., *La caffettiera del Masochista. Il design degli oggetti quotidiani*, Firenze 2017.

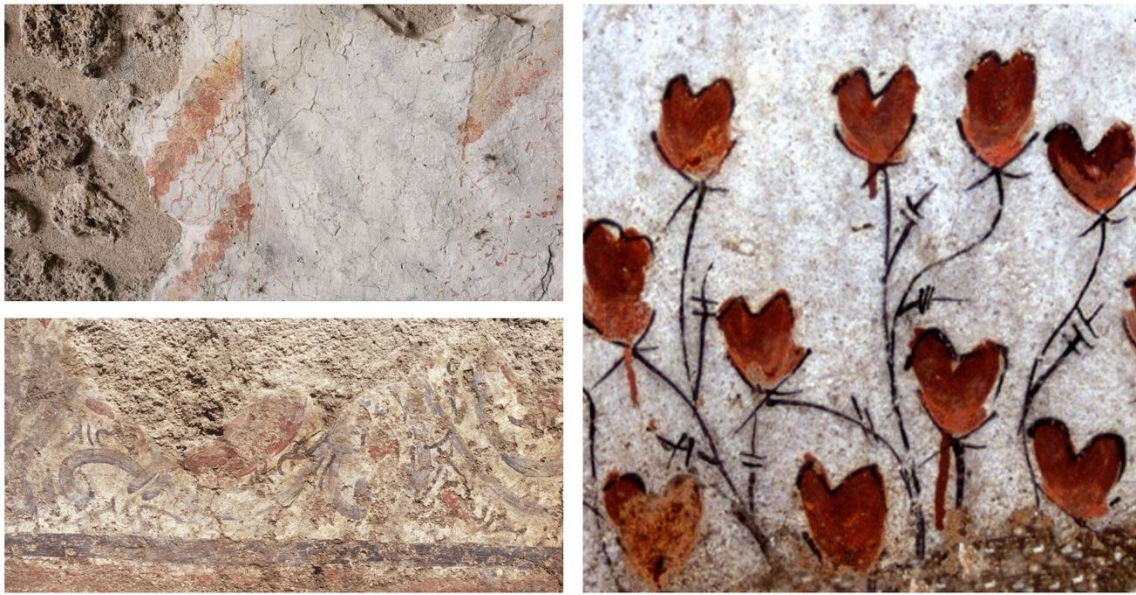
Raimo P., *San Vincenzo al Volturno, Basilica Maior. La cripta semianulare di Giosuè: identità, iconografia e analisi comparativa delle sue pitture geometriche*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Università degli Studi di Udine 2007-2008.

Raimo P., *La decorazione aniconica della cripta semianulare di Giosuè a San Vincenzo al Volturno*, in V. Pace (ed.), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del convegno (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), Cividale del Friuli 2008: 185-193.

Raimo P., *'Gli scalpellini di San Benedetto'. Koinè culturale, modelli e trasmissioni in epoca altomedievale attraverso la produzione scultorea di due abbazie benedettine dell'Italia centro-meridionale: Montecassino e San Vincenzo al Volturno*, PhD Diss., Università degli Studi di Udine 2012-2013.

Sogliani F., *Nuovi dati sull'arredo scultoreo altomedievale del monastero di San Vincenzo al Volturno (IS)*, in R. Fiorillo, P. Peduto (eds), *Atti del III Congresso di Archeologia Medievale* (Salerno, 2-5 ottobre 2003), Firenze 2003: 97-102.

Virdis A., *Functions and Context: The Role of Painting in the Definition of the Spaces in Medieval Art*, in F. Pau, L. Vargiu (eds) *Followings Forms, Following Functions: Practices and Disciplines in Dialogue*, Cambridge 2018: 65-84.

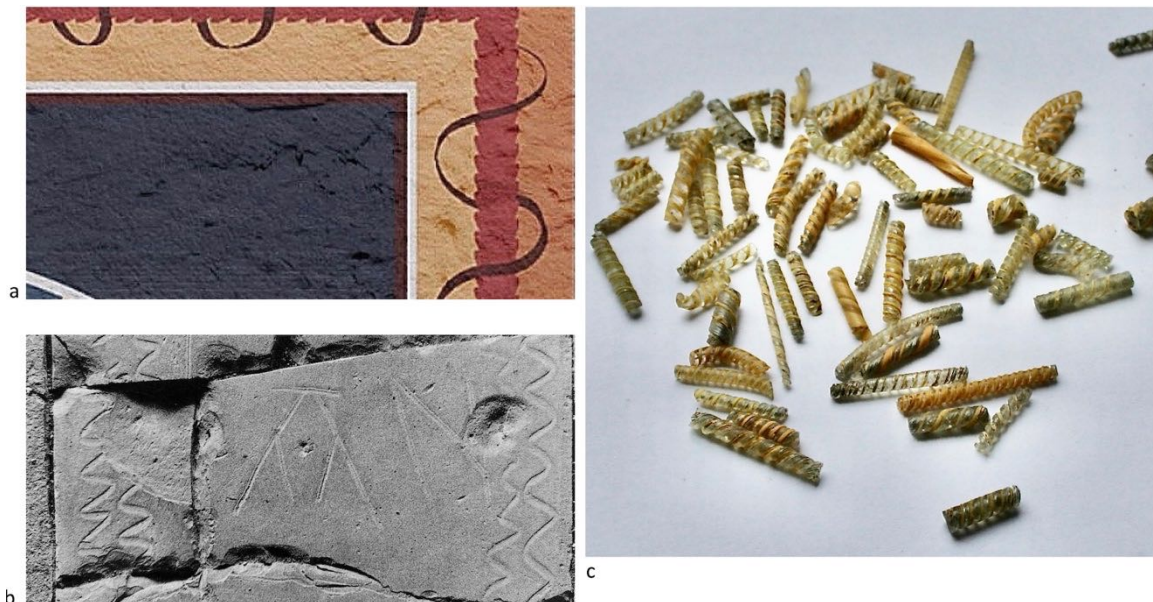


Monastero di San Vincenzo al Volturno, intonaci dipinti di IX secolo

1a (in alto a sinistra): Sala dei Profeti, *crustae* a venature oblique

1b (in basso a sinistra): Corte a giardino, zoccolatura con motivi fitoformi

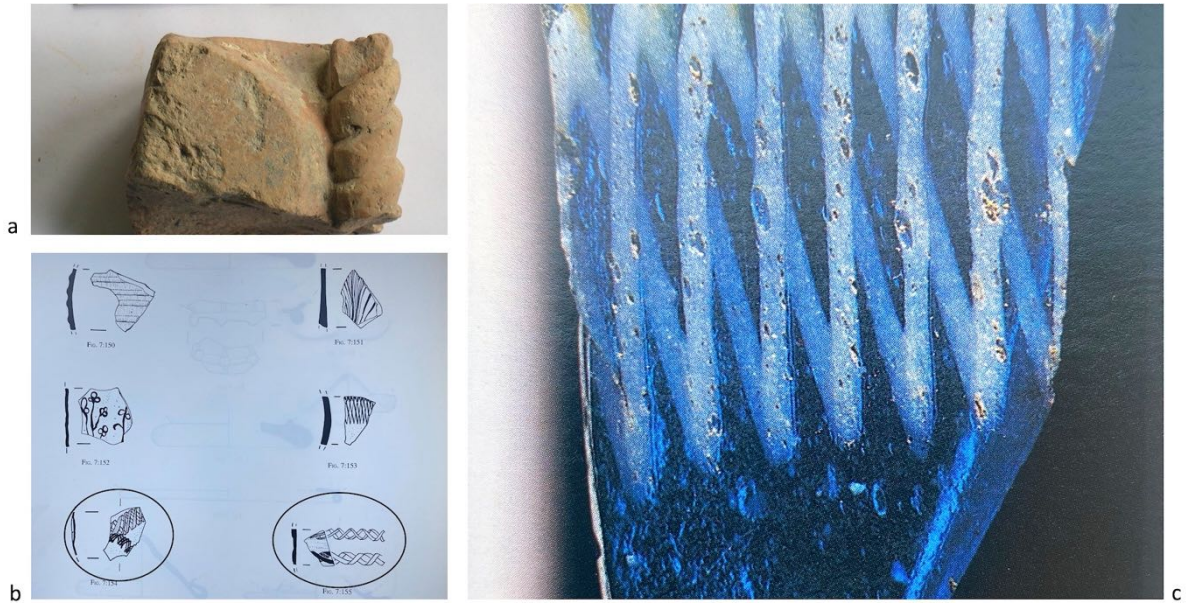
1c (a destra): Atrio di San Vincenzo Maggiore, tomba con teoria di papaveri (Archivio Missione Archeologica San Vincenzo al Volturno, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa)



2a Cripta di Giosuè, dettaglio del pannello 10, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)

2b Tegola decorativa, secoli VIII-IX (da Mitchell, Hansen 2001)

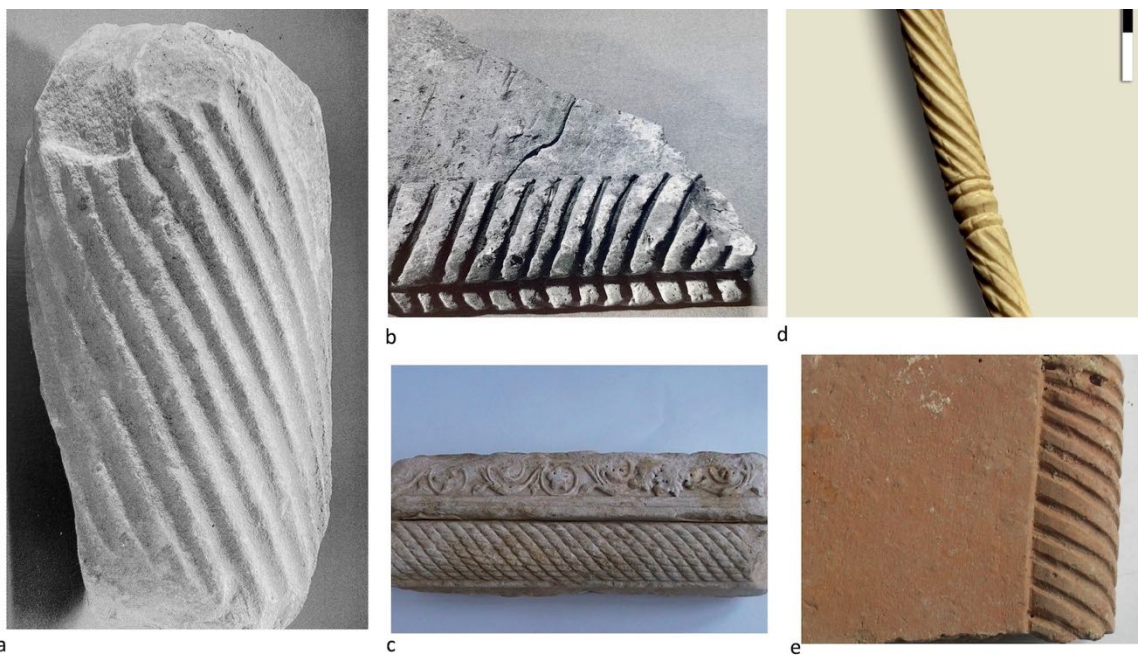
2c Area della Cripta di Epifanio, frammenti vitrei, secoli VIII-IX (Archivio Missione...)



3a Tegola decorativa, secoli VIII-IX (Archivio Missione...)

3b Corte a giardino e Refettorio degli ospiti, ricostruzioni di resti vitrei, secoli VIII-IX (da Mitchell, Hansen 2001)

3c Corte a giardino, frammento vitreo, secoli VIII-IX (da Mitchell, Hansen 2001)



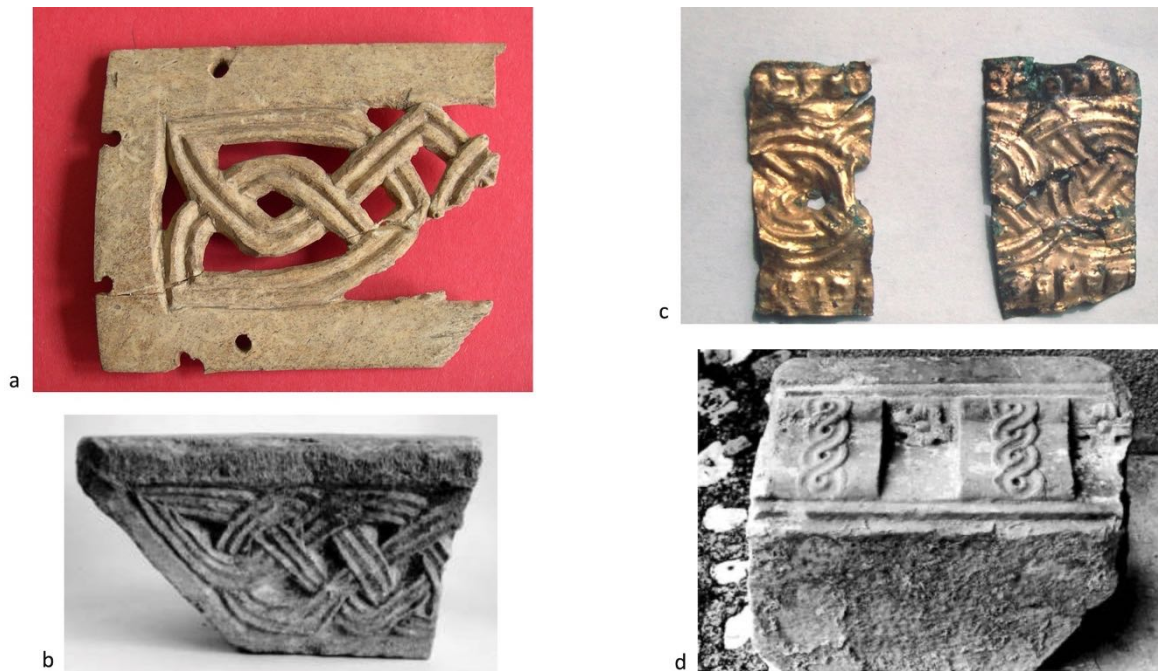
4a Resto di colonna, tarda antichità o altomedioevo (da Mitchell, Hansen 2001)

4b Area delle officine, tegola decorativa, secolo IX (Archivio Missione...)

4c Frammento di cornice (Archivio Missione...)

4d Chiesa sud, *Aspergillum*, secolo VIII (Archivio Missione...)

4e Frammento di tegola decorativa, secolo IX (Archivio Missione...)

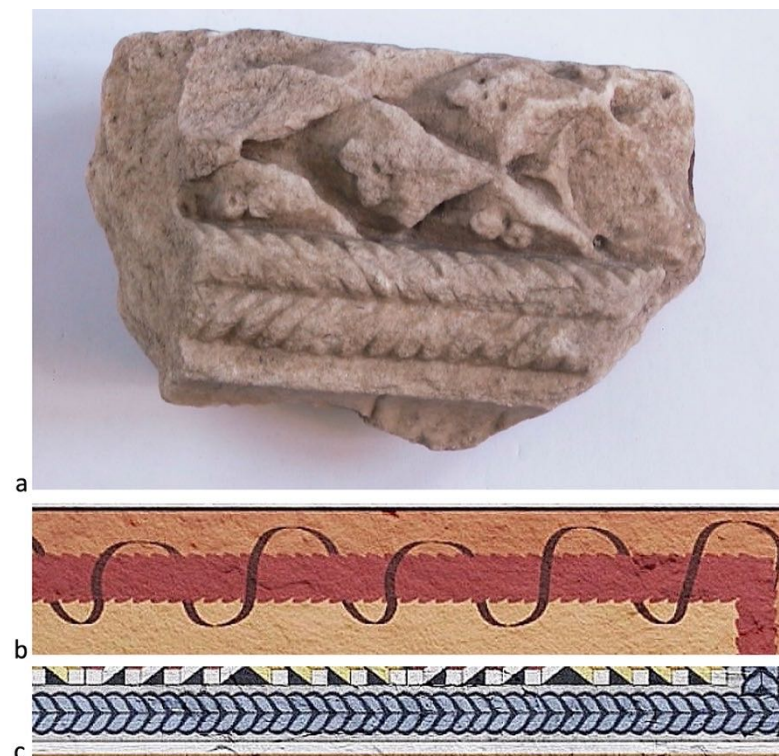


5a Placca in osso, secolo VIII (Archivio Missione...)

5b Basilica Maior, capitello a stampella, secolo IX (da Catalano 2008)

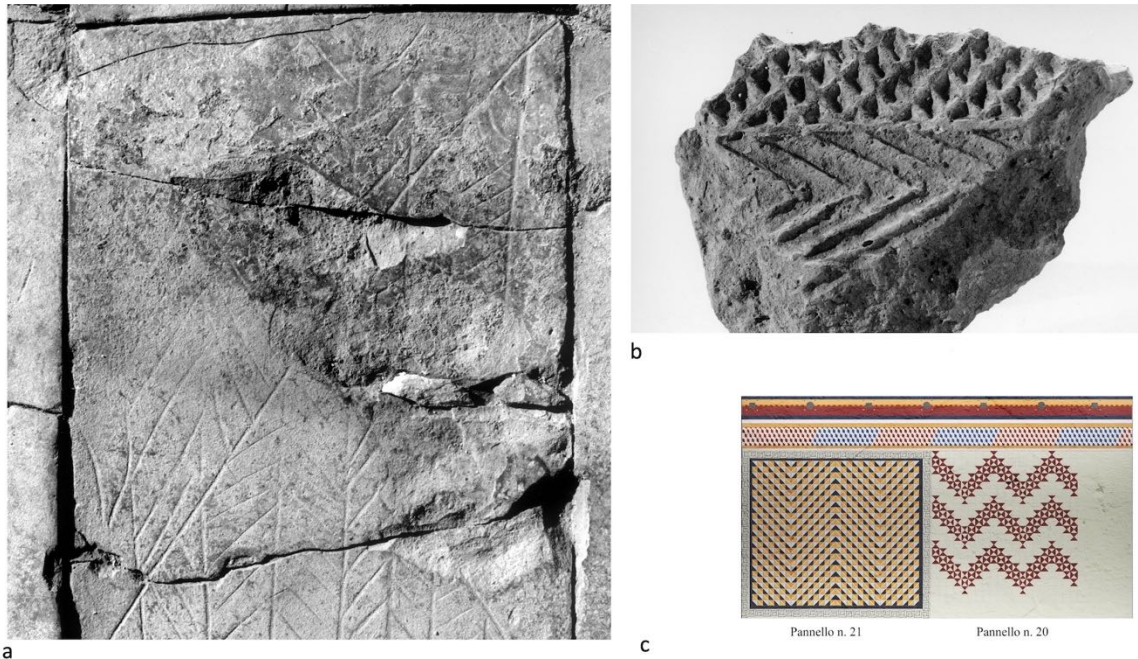
5c Vestibolo, finimento di armatura, secolo IX (Archivio Missione...)

5d Abbazia nuova, frammento di cornice, secolo XII (Archivio Missione...)



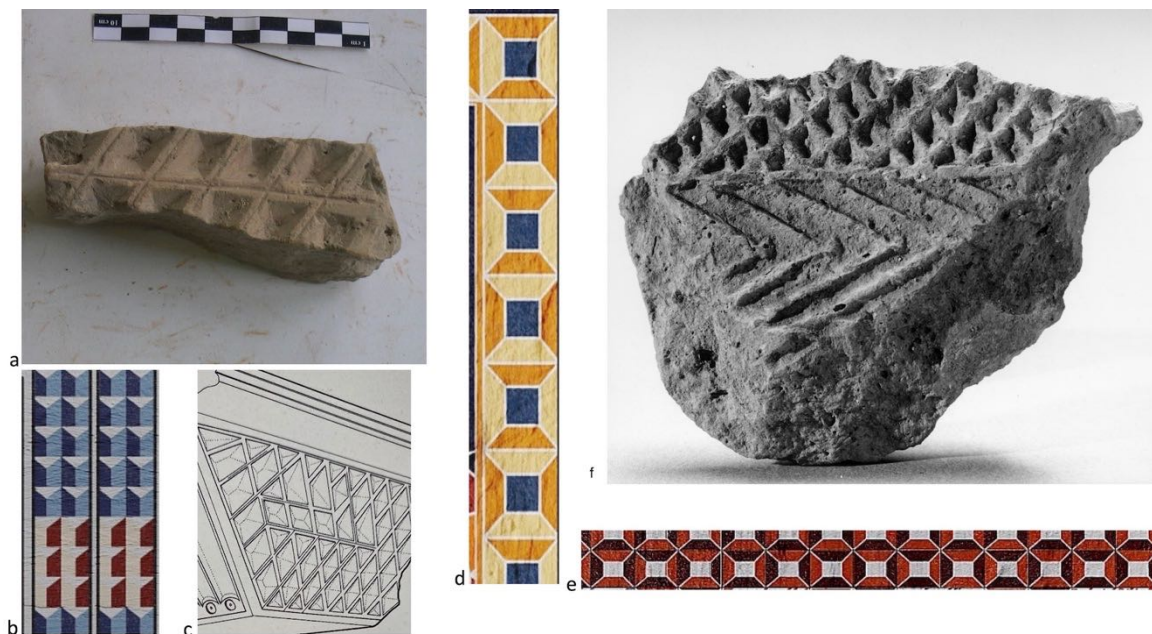
6a Frammento di cornice
(da Mitchell, Hansen 2001)

6b-c Cripta di Giosuè,
pannelli 10 e 18, secolo IX
(ricostruzione di B. Amelio)



7a-b Tegole decorative (da Mitchell, Hansen 2001)

7c Cripta di Giosuè, pannelli 20-21, secolo IX (ricostruzioni di B. Amelio)



8a Tegola decorativa (Archivio Missione...)

8b Cripta di Giosuè, dettagli dei pannelli 1-4, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)

8c Chiesa sud, ricostruzione capitello a stampella (da Mitchell, Hansen 2001)

8d-e Cripta di Giosuè, dettagli dei pannelli 28 e 22-23, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)

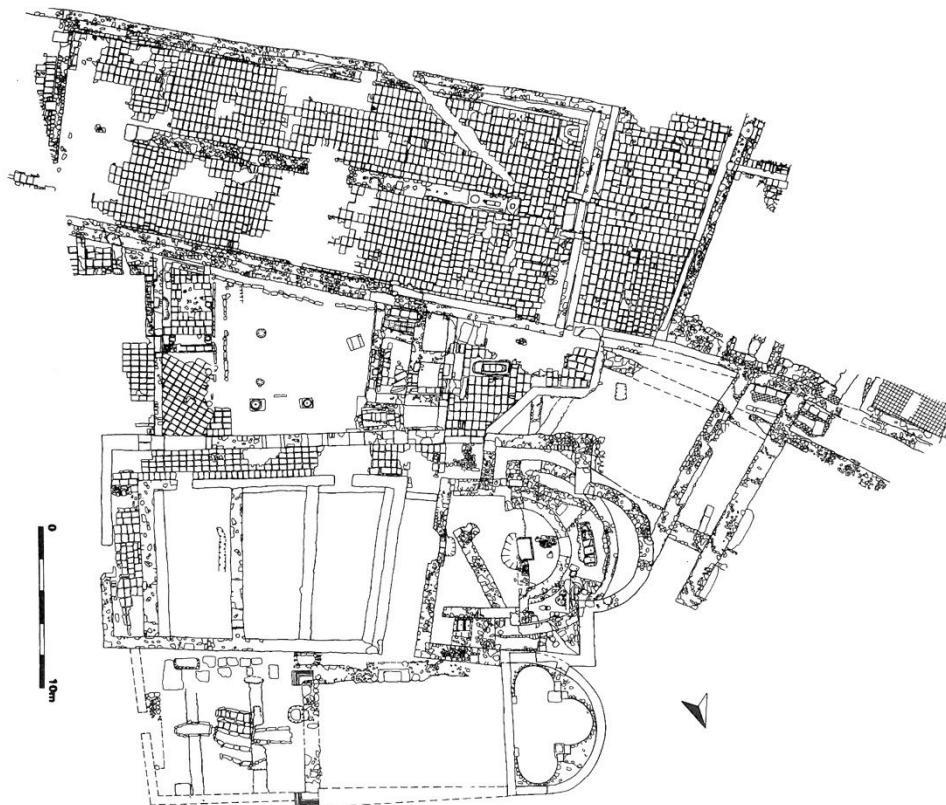
8f Tegola decorativa (da Mitchell, Hansen 2001)



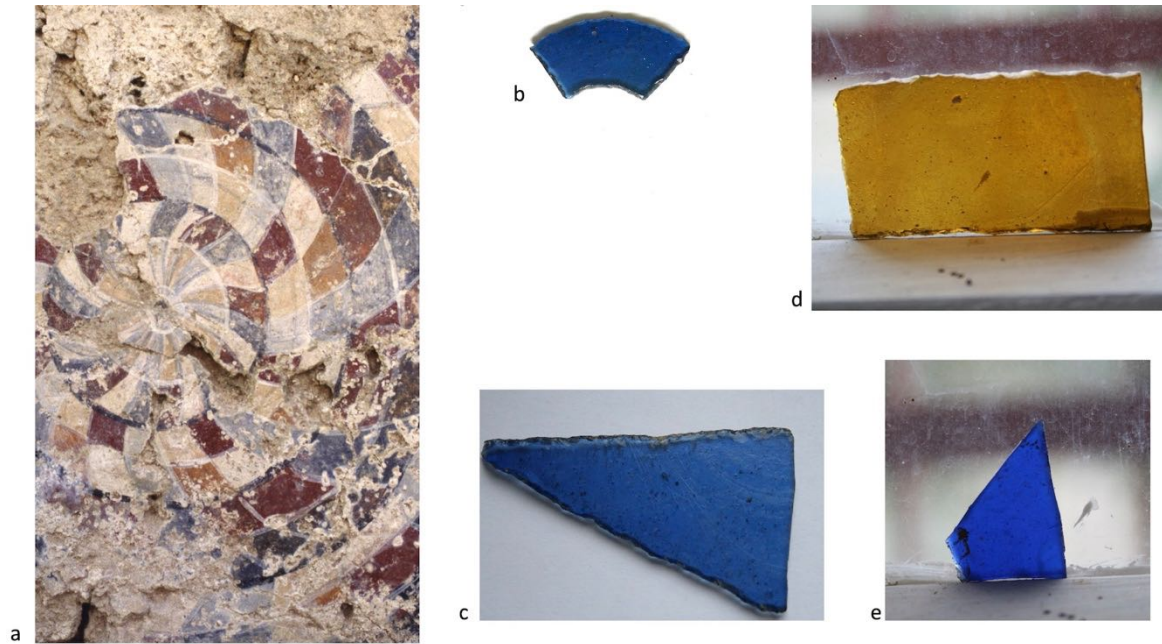
9a Cappella di Santa Restituta, tessera di pavimento, già capitello a stampella, secolo IX (Archivio Missione...)

9b Cripta di Giosuè, dettaglio del pannello 9, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)

9c-d Frammenti di tegole decorative, secolo IX (Archivio Missione...)

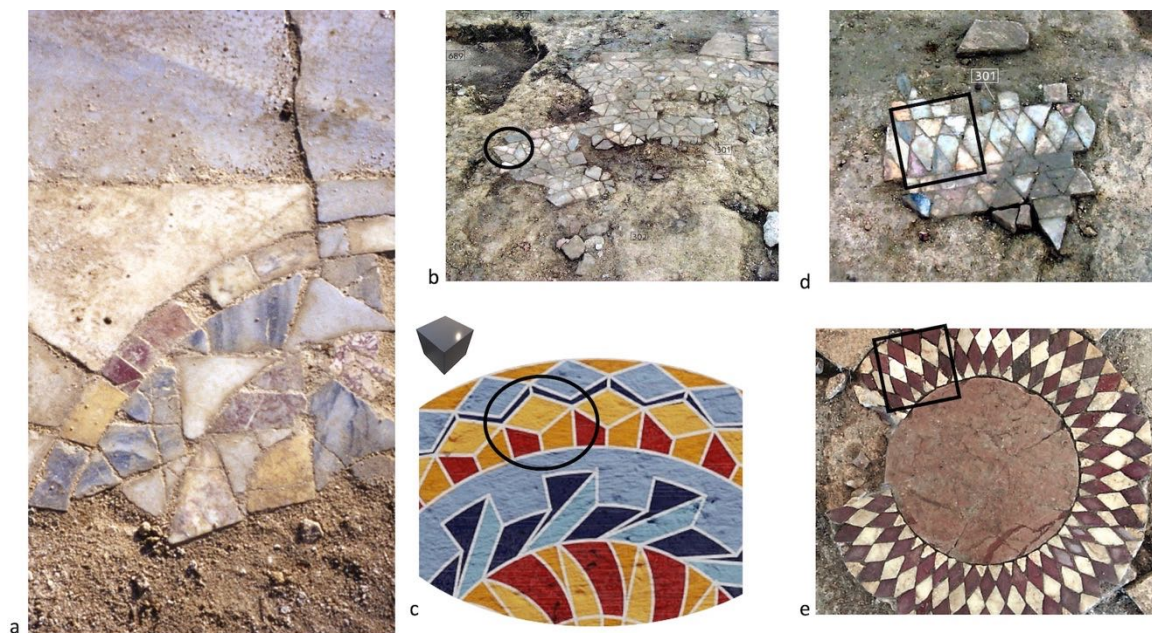


10 Planimetria delle pavimentazioni di San Vincenzo Minore (da Mitchell, Hansen 2001)



11a Cripta di Giosuè, pannello 2, secolo IX (Archivio Missione...)

11b-e Refettorio dei monaci, frammenti vitrei, secoli VIII-IX (Archivio Missione...)

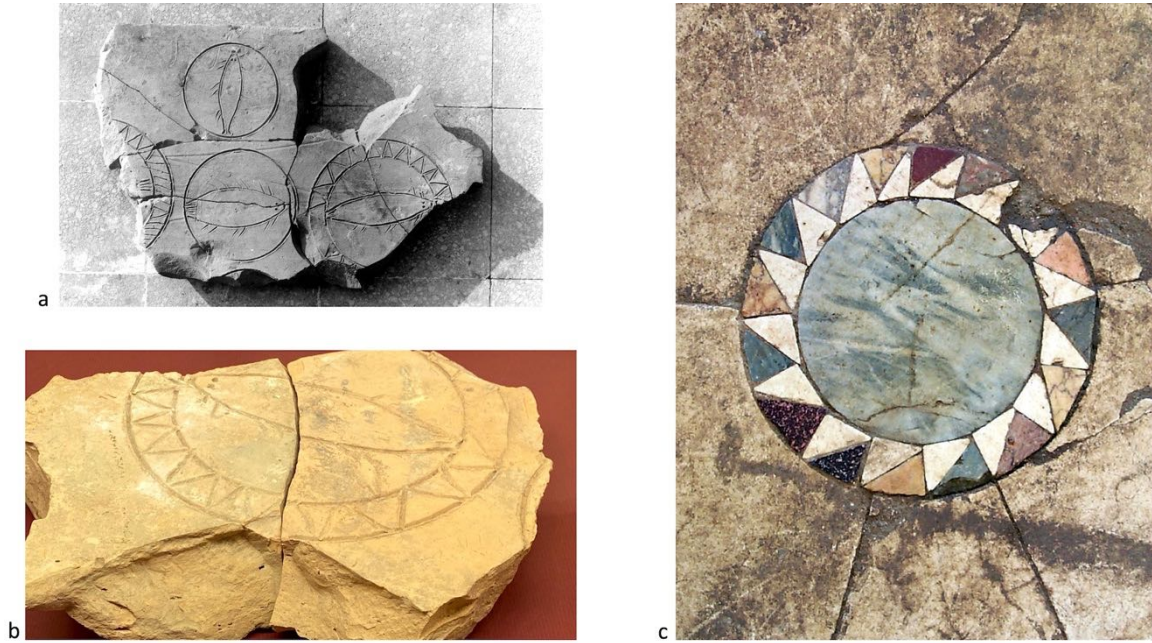


12a-b Basilica Nova, resti pavimentali, secolo IX (Archivio Missione)

12c Cripta di Giosuè, dettaglio del pannello 27, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)

12d Basilica Nova, resto pavimentale, secolo IX (Archivio Missione...)

12e Cappella di Santa Restituta, resto pavimentale, secolo XII (Archivio Missione...)



13a-b Corte a giardino, tegola decorativa o marcatore di tomba, secolo IX
(da Mitchell, Hansen 2001)

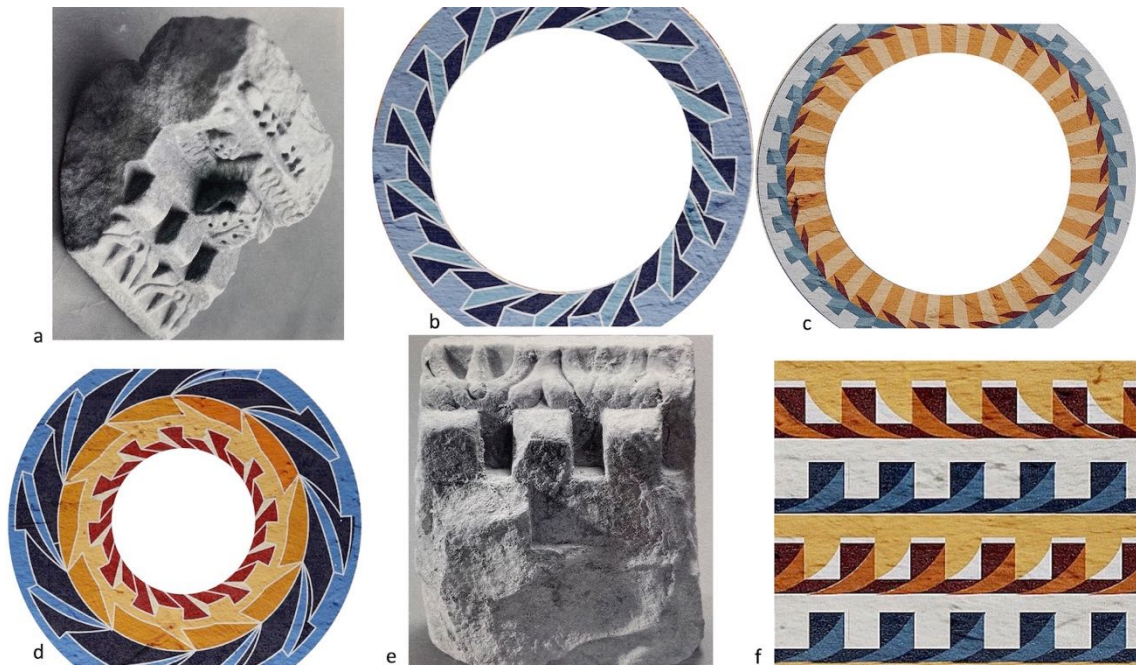
13c Cappella di Santa Restituta, resto pavimentale, secolo XII (Archivio Missione...)



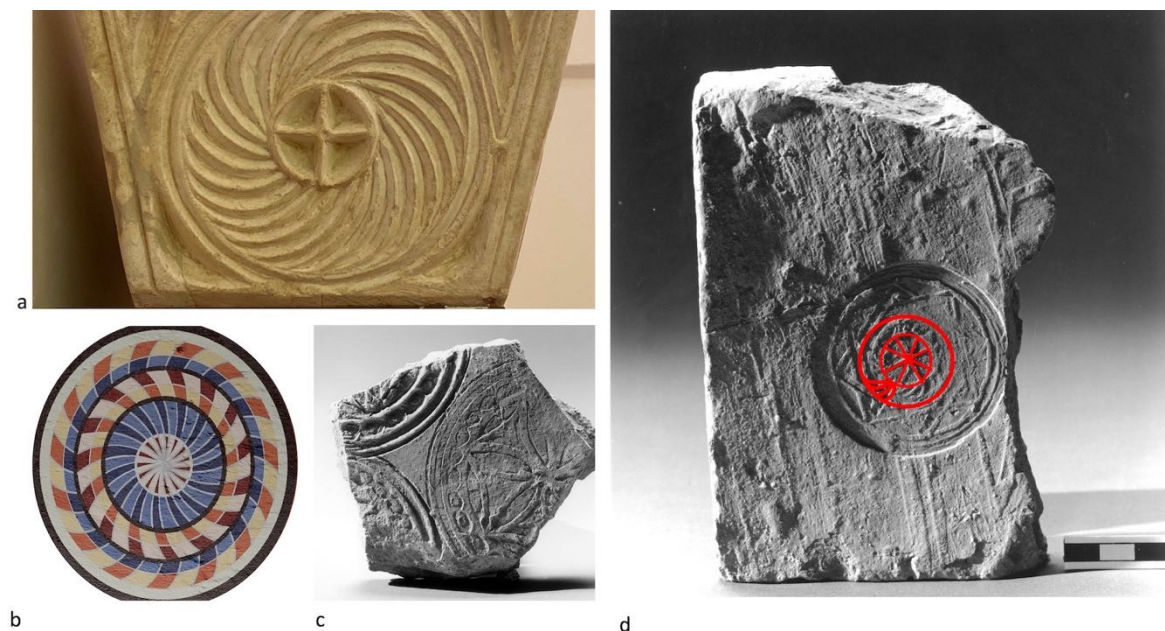
14a Cripta di Giosuè, pannello 28, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)

14b Sala dei Profeti, plinto, decoro a pelte, secolo IX (Archivio Missione...)

14c Refettorio dei monaci, semicolonna con decoro a pelte (Archivio Missione...)



- 15a Frammento di cornice, tarda antichità o altomedioevo (da Mitchell, Hansen 2001)
15b-d Cripta di Giosuè, dettagli dei pannelli 26-28, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)
15e Cripta di Giosuè, frammento di cornice (da Mitchell, Hansen 2001)
15f Cripta di Giosuè, dettaglio del pannello 24, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)



- 16a Basilica Maior, abside nord, capitello a stampella, secolo IX (Archivio Missione...)
16b Cripta di Giosuè, dettaglio del pannello 4, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)
16c Basilica Maior, ingresso, tegola decorativa, secolo X (Archivio Missione...)
16d Matrice bollo di produzione, non stratificato (Archivio Missione...)



a



b

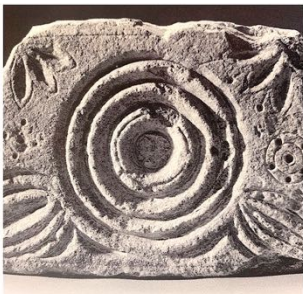


c

17a Tegola decorativa (da Mitchell, Hansen 2001)

17b Vestibolo, dettaglio di coperta di Vangelo, secolo IX (Archivio Missione...)

17c Finimento in metallo, secolo IX (Archivio Missione...)



a



b



c



d

18a Corte a giardino, capitello a stampella, secoli VIII-IX (da Mitchell, Hansen 2001)

18b Tegola decorativa, secolo IX (Archivio Missione...)

18c Chiesa sud, ricostruzione del decoro murale dell'altare, secolo VIII (da Hodges 1993)

18d Tegola decorativa, secolo IX (Archivio Missione...)



19a Elemento in metallo (Archivio Missione...)

19b Cripta di Giosuè, dettaglio del pannello 8 (da Hodges, Mitchell 1996)

19c Corte a giardino, marcatore di tomba (Archivio Missione...)

19d Corte a giardino, frammento decorativo, secolo XI (Archivio Missione...)

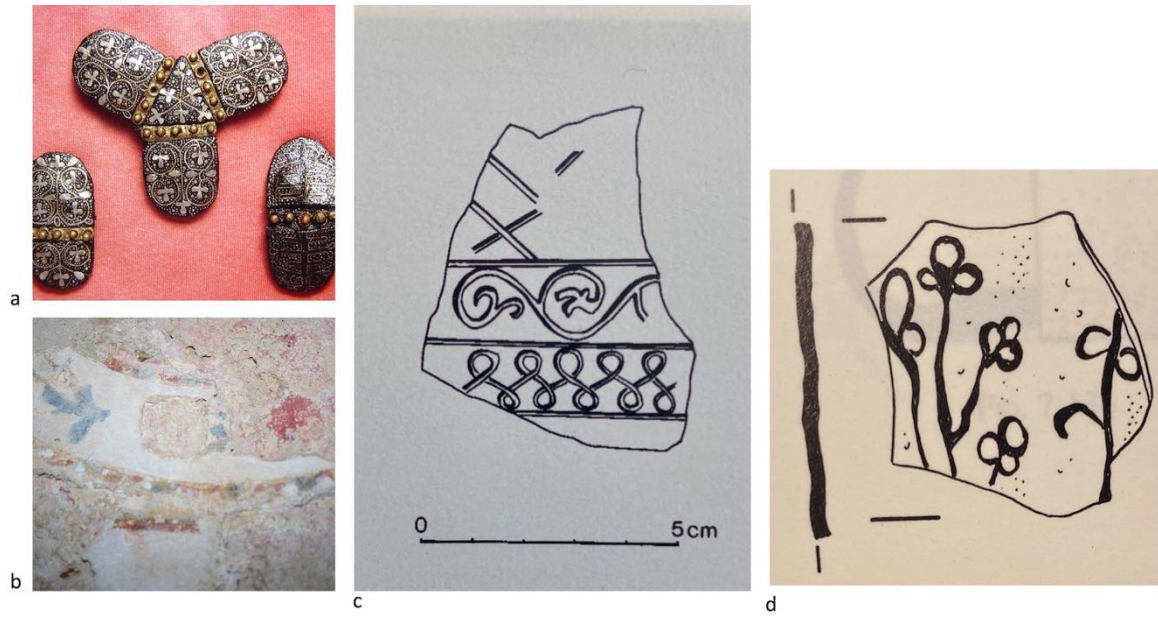
19e Tegola decorativa, secolo IX (Archivio Missione...)



20a Chiesa sud, altare, frammento di affresco, secolo VIII (foto dell'Autore)

20b Pressi della Chiesa sud, ricostruzione capitello a stampella, secolo IX (da Mitchell, Hansen 2001)

20c Pressi della Basilica Maior, pietra tombale, secolo IX (da Mitchell, Hansen 2001)



21a Corte a giardino, guarnizioni da cintura, secolo IX (Archivio Missione...)

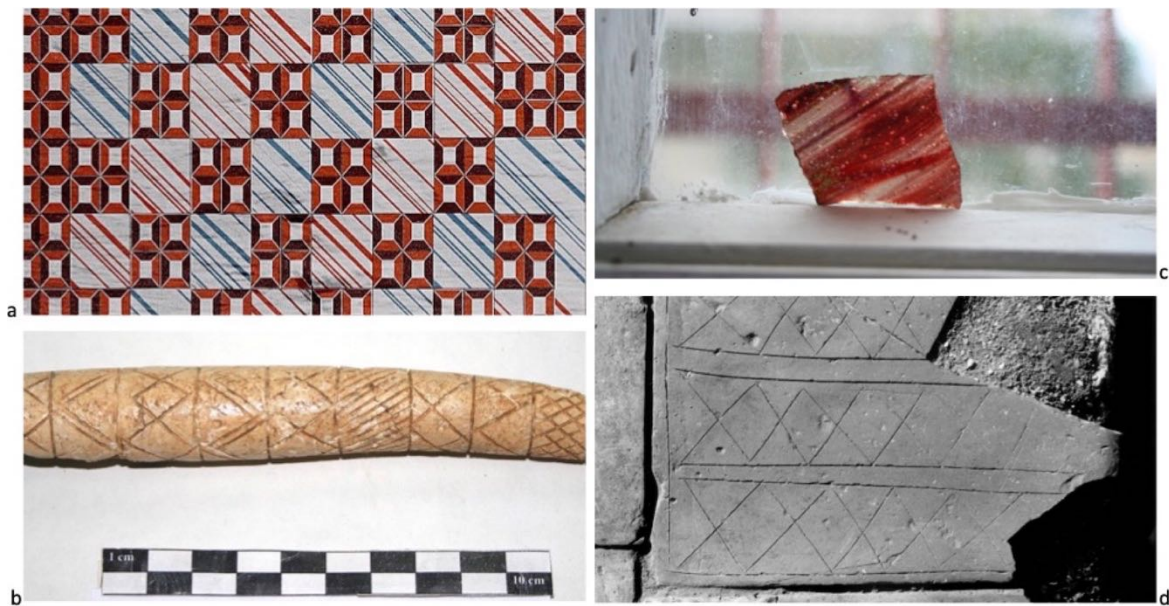
21b Santa Maria in Insula, dettaglio degli affreschi (foto dell'Autore)

21c Corte a giardino, rilievo di frammento scultoreo, secolo XI (da Mitchell, Hansen 2001)

21d Corte a giardino, rilievo di frammento vitreo, secolo XI (da Mitchell, Hansen 2001)



22a-b Basilica Maior, corridoio antistante l'atrio, frammento vitreo, secolo IX, e placca in pasta vitrea, I secolo a.C o d.C (Archivio Missione...)

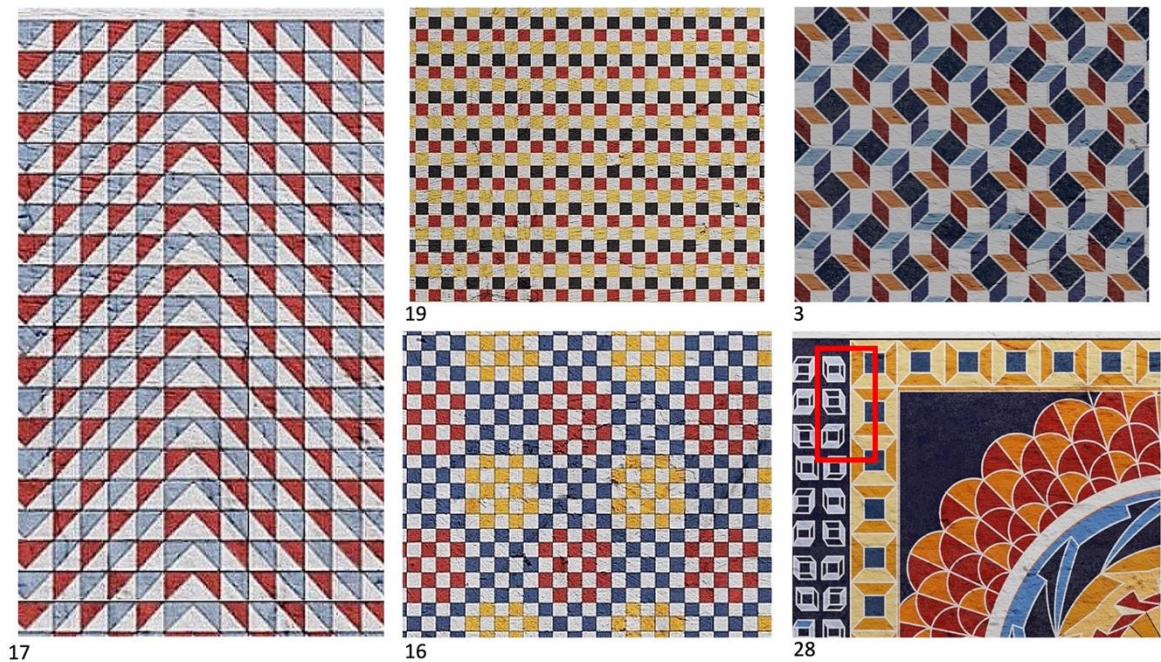


23a Cripta di Giosuè, dettaglio del pannello 22, secolo IX (ricostruzioni di B. Amelio)

23b Manufatto in osso (Archivio Missione...)

23c Frammento vitreo (Archivio Missione...)

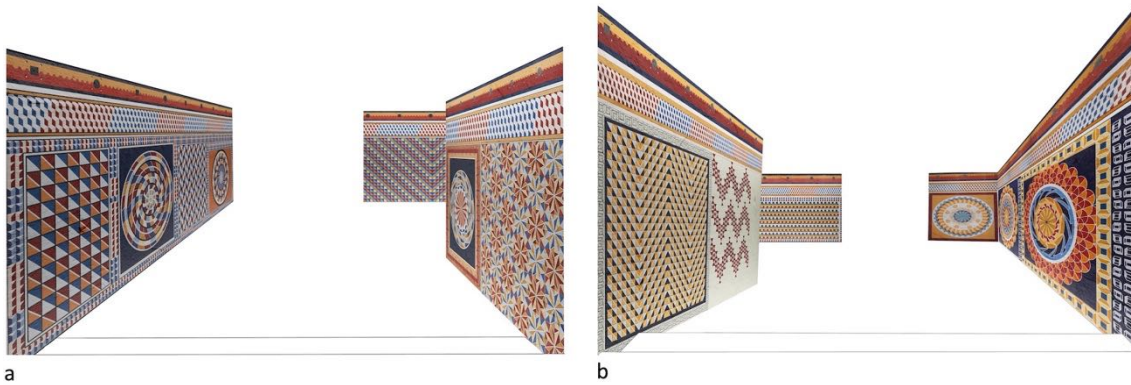
23d Tegola pavimentale (Archivio Missione...)



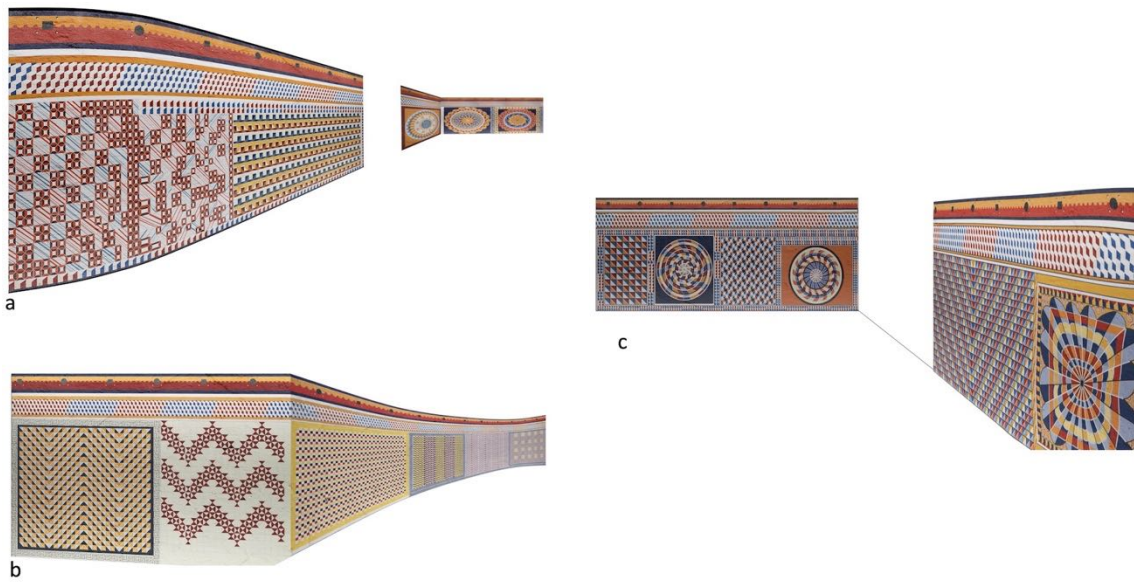
24 Cripta di Giosuè, dettagli dei pannelli 3, 16, 17, 19, 28, secolo IX (ricostruzioni di B. Amelio)



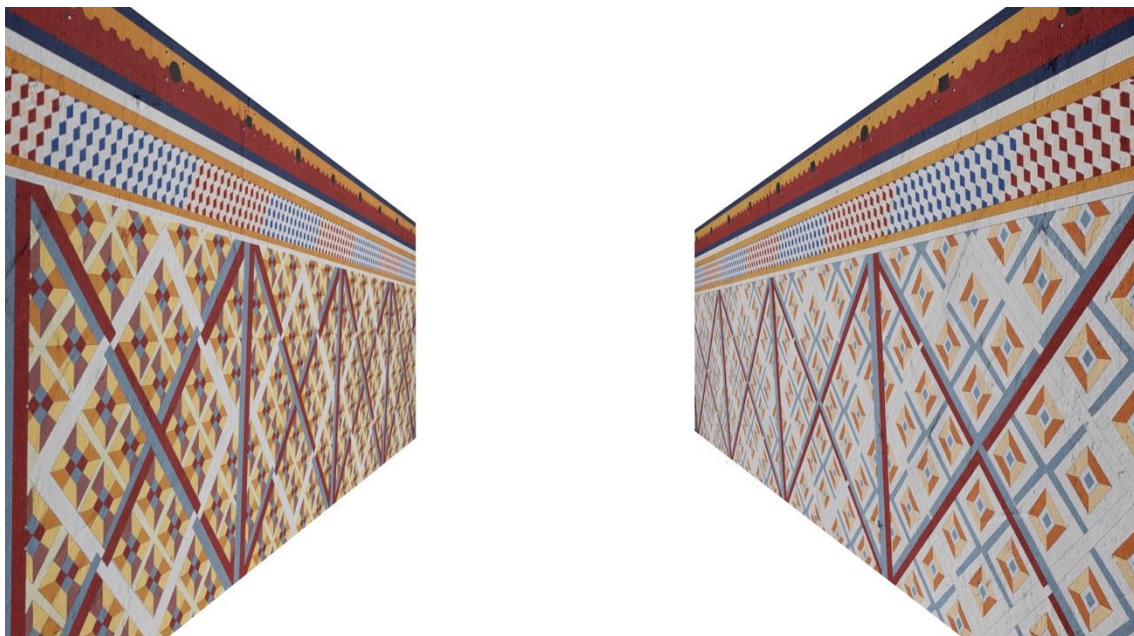
25 Cripta di Giosuè, veduta (Archivio Missione...) e planimetria con indicazione di un possibile percorso (elaborazione B. Amelio)



26a-b Cripta di Giosuè, prospetti ingressi nord e sud, secolo IX (ricostruzione di B. Amelio)



27 Cripta di Giosuè, prospetti pareti sud-est (a), sud-ovest (b) e nord-est (c), secolo IX (ricostruzione B. Amelio)



28 Cripta di Giosuè, prospetto corridoio assiale, secolo IX (ricostruzioni di B. Amelio)