



Scultura romanica allo specchio: la questione lombarda e l'Italia centrale

Francesco Gangemi

Università degli Studi di Bergamo
francesco.gangemi@unibg.it
ORCID 0000-0001-5682-1826

Romanesque Sculpture in the Mirror: the Lombard Question and Central Italy

The paper critically reassesses the historiographical dominance of the Lombard region in interpretations of Italian Romanesque sculpture. It argues that, from the late 19th century onward, Lombardy was constructed as the central axis of national narratives on Romanesque art, while the sculptural production of Central Italy was marginalized or interpreted through Lombard models. Through an analysis rooted in cartographic representations and scholarly narratives, the study traces the ideological and nationalist foundations of this paradigm and its consolidation through canonical art historians and local scholarship. Focusing on regions such as Umbria, Marche, Abruzzo, and Molise, the work highlights the formal diversity and local identities of Central Italian sculpture, advocating a polycentric and more nuanced understanding of Romanesque sculpture in Italy and questioning the long-standing primacy of Lombard art.

Keywords: Historiography of Medieval Art, Romanesque Sculpture, Lombard Romanesque, Central Italy, Regional Artistic Identity

How to cite: Francesco Gangemi, *Scultura romanica allo specchio: la questione lombarda e l'Italia centrale*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 71-99.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29975

© 2026 | Francesco Gangemi





Credo sia sempre interessante, oltre che opportuno, intraprendere lo studio di un territorio a partire dalla rappresentazione cartografica, a riprova del valore ermeneutico insito nella descrizione di un territorio su carta¹. Ciò resta valido anche nel ricorso a una fonte insolita come l'atlante pubblicato da Giovanni De Agostini nel 1941 e significativamente intitolato «*Imago Italiae*. Paesaggio, opere, vita»². L'opera include carte geo-pittoriche delle regioni italiane, raffiguranti le città principali siglate dal loro edificio più rappresentativo, insieme a immagini simboliche delle peculiarità agricole, turistiche e industriali, e a dettagli di costume come personaggi in abiti tipici.

- 1 Se in questa articolata sintesi visiva delle regioni italiane osserviamo la Lombardia, notiamo come nella carta prevalga la rappresentazione della montagna con le attività connesse, dai prodotti enogastronomici alle attività produttive. Il volto monumentale della regione appare invece sottotono. Eppure il territorio era stato da tempo individuato fra gli assi portanti dell'elaborazione del romanico europeo, grazie alla definizione dell'immagine del romanico lombardo che si era andata costruendo a livello storiografico negli ultimi decenni dell'Ottocento e ai primi del Novecento³. Sappiamo anche che l'aggettivo 'lombardo' ha dal punto di vista storico-artistico una connotazione più tecnico-stilistica che geografica, e che a livello territoriale include l'ambito padano fino a parte del Veneto⁴; ma sta di fatto che, scendendo a sud, è al contrario in Puglia che il cartografo sembra impressionato dalla consistenza del
- 2 patrimonio monumentale di età medievale. La Terra di Bari e la Capitanata pullulano di raffigurazioni di castelli e cattedrali, in una narrazione visiva indubbiamente marcata dall'architettura medievale e specialmente romanica. Il discorso è analogo per il Centro Italia, dove una piccola regione come l'Umbria è essenzialmente
- 3 rappresentata proprio dalle facciate di chiese medievali. Tuttavia, nella storiografia dell'arte medievale italiana non esiste alcun fenomeno locale paragonabile alla *Lombard Architecture*, ed è bene chiedersi come mai altri patrimoni apparentemente vistosi – come quello umbro nella carta De Agostini – non abbiano segnato allo stesso modo la scrittura storico-artistica.

Creazione e ricezione del mito

La risposta sta nell'impareggiabile spiegamento di forze che ha costruito il mito nazionale dell'arte lombarda come progetto fondativo del romanico europeo. Da Boito a De Dartein, da Cattaneo a Merzario, da Rivoira a Porter⁵: gli alfieri del romanico lombardo compongono una falange storiografica su cui nessun'altra regione italiana avrebbe mai potuto contare. Siamo oggi ben edotti sulle radici ideologiche e nazionaliste che hanno plasmato il concetto storiografico di arte lombarda – comunque sostanziato da un'indubbia consistenza monumentale e tecnica – grazie agli studi che negli ultimi due decenni hanno sapientemente decostruito un vero e proprio mito storiografico⁶.

1 Mangani 2006.

2 *Imago Italiae* 1941. Le illustrazioni sono opera di Nicouline, pseudonimo del pittore e scenografo russo Vsevolod Petrovič Nikulin. Non c'è bisogno di sottolineare la corrispondenza solo parziale dei confini amministrativi novecenteschi con quelli medievali.

3 Cassanelli 2010.

4 Lomartire 2010; Guarisco 2012.

5 De Dartein 1865-1882; Boito 1880; Cattaneo 1888; Merzario 1893; Rivoira 1901-1907; Porter 1915-1917.

6 Gandolfo 2006 e 2009; Lomartire 2010; Quintavalle 2003: 213-221; Quintavalle 2004, 2012a e 2012b. Sulle ideologie nazionaliste alle radici del concetto storiografico di arte romanica: Barral i Altet 2009.



1 Nicouline, *Lombardia* (da *Imago Italiae* 1941)



2 Nicouline, *Puglia* (da *Imago Italiae* 1941)



3 Nicoulina, *Umbria* (da *Imago Italiae* 1941)

Avendo tale mito segnato il debutto della storiografia artistica in Italia, è stata inevitabile la sua pronta ricezione nei primi lavori di sintesi. È perciò sintomatico che nella monumentale *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi il tomo dedicato all'arte romanica prenda avvio proprio dalla Lombardia; e che, nella tripartizione del volume, all'Italia centrale spetti l'ultima posizione, con il Mezzogiorno e la Sicilia a sopravanzare ogni plausibile ordinamento geografico da nord a sud della penisola⁷. Già nella scarna trattazione di Venturi⁸ - che, com'è noto, riservò al medioevo uno spazio ridotto nella sua altrimenti poderosa impresa di undici volumi suddivisi in venticinque tomi - le regioni centroitaliane sono dunque schiacciate non solo dal primato creativo lombardo, ma anche dalla consistenza del patrimonio artistico meridionale; sicché diviene spontaneo descriverne i caratteri nel raffronto con altri, più forti, parametri. Non a caso il capitolo dedicato all'Italia centrale si apre

⁷ Venturi 1904.

⁸ Barral i Altet 2008.



rievocando la presenza di lombardi a Viterbo nell'XI secolo, prima di riconoscere nella produzione cosmatesca una categoria artistica dotata di originalità e un tratto distintivo del romanico laziale⁹.

Se l'opera di Venturi, padre della disciplina in Italia, resterà comunque a lungo fondativa, conviene ora volgersi a un testo ben più seminale per la medievistica italiana, il *Medioevo* di Pietro Toesca. Qui è possibile verificare l'impatto dell'idea di arte lombarda sui capitoli dedicati all'architettura e alla scultura romaniche. Nel caso dell'architettura, ad esempio, incontriamo «forme lombarde» frequentemente all'attacco di ogni inquadramento regionale dei monumenti romanici italiani¹⁰. Ma è la scultura romanica – considerata un riscatto dagli «intrichi confusi» altomedievali¹¹, che offre allo studioso l'opportunità di riflettere sulla geografia artistica del fenomeno:

Nella scultura romanica il rinnovamento fu attivo, e quasi sincrono, in molte regioni; né è facile accertare dove sia stato iniziato, o abbia avuto più vivo svolgersi, mentre lo propagavano artefici migranti e continue relazioni mantenute dagli ordini religiosi, dai pellegrinaggi, dai commerci¹².

Toesca propone una lettura critica della scultura romanica come fenomeno policentrico, in cui è evidente l'apporto delle teorie, all'epoca innovative, sulle vie di pellegrinaggio come arterie fondamentali degli scambi culturali e della diffusione degli 'stili' in ambito europeo¹³. Tuttavia, anche in questo contesto lo studioso registra un primato quando afferma che, delle varie «scuole romaniche, la lombarda fu la più vigorosa [...] la più attiva e più largamente diffusa»; e precisa anche che «si propagò in più luoghi dell'Italia centrale, estese la propria influenza nelle province meridionali, lasciò tracce anche oltr'alpe»¹⁴. Pur riconoscendo al romanico un pluralismo nella fase aurorale, nonché una successiva propagazione globale – tanto che viene dichiarata l'impossibilità di stilare un certificato di nascita individuando un luogo e un atto fondativi – Toesca ammette la preminenza della scuola lombarda; e oltre a registrare l'intensità di un patrimonio scultoreo effettivamente copioso, ne sottolinea anche la diffusione, dimostrandosi qui debitore nei confronti di quella falange storiografica che aveva strutturato e legittimato la nozione di arte lombarda.

L'autore procede quindi all'analisi del fenomeno percorrendo l'Italia da nord a sud. Leggendo in filigrana la presenza lombarda nella scultura di Centro e Sud Italia, troviamo «influssi lombardi» in Toscana, «seguaci di Niccolò» nelle Marche, «riflessi lombardi» in Umbria. Per l'ultima regione, in particolare, lo studioso individua «figure lombardeggianti» ad Assisi, la «maniera di Antelami» a Foligno, e, dopo aver riconosciuto un ruolo preminente a Spoleto, vi registra non soltanto l'influenza, ma anche l'attività di scultori lombardi¹⁵.

Si sta dunque preparando il terreno all'operazione chirurgica che compirà Géza de Francovich, isolando la famigerata «corrente comasco-pavese» (e così avviando la differenziazione territoriale e culturale delle 'regioni artistiche' settentrionali)¹⁶; ma,

⁹ Venturi 1904: 771-772.

¹⁰ Toesca 1927: 522, 525, 529, 542, 592.

¹¹ Toesca 1927: 742.

¹² Toesca 1927: 749.

¹³ Porter 1923, in seguito oggetto di ampia revisione storiografica: ad esempio, Sauerländer 1985 e Barral i Altet 2000.

¹⁴ Toesca 1927: 751.

¹⁵ Toesca 1927: 805.

¹⁶ De Francovich 1936-1937, in part. 1937: 94. È stato giustamente rilevato come questa elaborazione concettuale andasse a incrinare la visione unitaria del fenomeno 'lombardo' (Gandolfo 2006: 362). Sul rapporto tra Toesca e de Francovich, v. Tranchina 2020.



rispetto all'affondo di de Francovich, l'approccio di Toesca al fenomeno sembra più neutro. In particolare, le stringate riflessioni relative all'Umbria sono già di per sé significative: oltre a distinguere l'eco di botteghe con una specifica caratterizzazione stilistica, ovvero quella di Niccolò e Antelami, Toesca conclude con un'osservazione 'sintomatica' riguardo alla scultura spoletina: «la scuola umbra ha qualità non molto inferiori alla coeva arte lombarda, ma distinte da un proprio classicismo»¹⁷. Teniamo a mente due argomenti: il classicismo riconosciuto come elemento distintivo della scultura spoletina, su cui si tornerà più avanti, e soprattutto il giudizio di valore espresso in relazione all'arte lombarda. In effetti, se leggiamo quanto Toesca afferma a proposito della Puglia – caratterizzata da una produzione scultorea di età romanica quantitativamente superiore a quella dell'Umbria e di molte altre parti d'Italia –, osserviamo come questo giudizio di valore dia luogo a un paradosso:

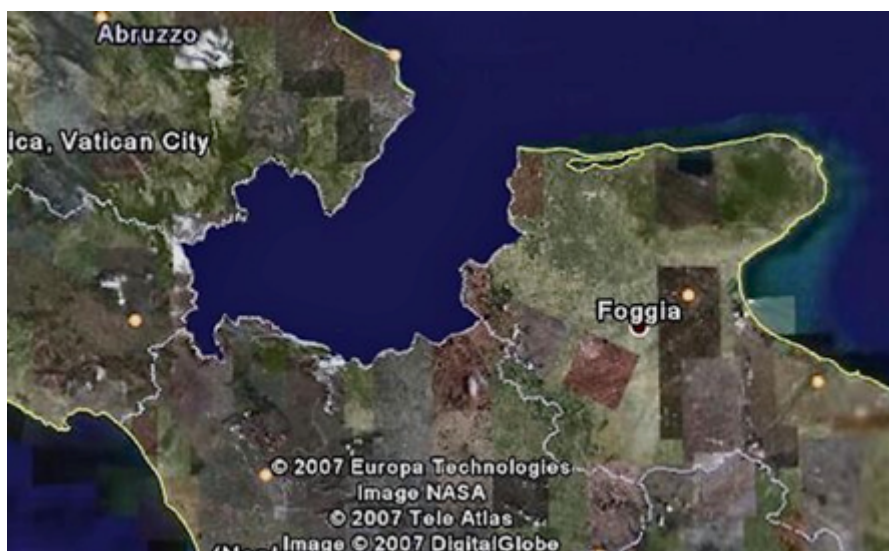
Innanzitutto la fine del secolo XI, era giunta nelle Puglie la nuova scultura settentrionale, forse per mezzo di artefici lombardi, anche prima che si fosse esplicata nel duomo di Modena¹⁸.

Già nell'XI secolo, dunque, la scultura lombarda sarebbe penetrata in Puglia, a certificazione del primato degli *artifices lombardi*, prima ancora che quegli stessi artefici potessero esprimersi su un monumento germinale del romanico settentrionale come il duomo di Modena. Come spiegare un simile corto circuito, se non attraverso una sorta di complesso d'inferiorità della produzione artistica centromeridionale rispetto al *premier art roman* lombardo?

Regioni in cerca d'identità: Abruzzo e Molise tra stereotipi e assenze

Approcciando il tema su scala territoriale, si può riflettere sulle ragioni che hanno sedimentato simili pregiudizi storiografici, dando luogo a stereotipi di lunga durata. È utile farlo a partire da una regione talmente evanescente (in senso storiografico) da aver scatenato (auto)ironia sulla propria stessa esistenza¹⁹.

4



4 Meme sull'inesistenza del Molise (nonciclopedia.org - CC BY)

¹⁷ Toesca 1927: 826.

¹⁸ Toesca 1927: 833.

¹⁹ Si veda l'impatto virale del meme «il Molise non esiste»: Albanese, Mastrostefano 2022.



Il Molise è di fatto un'entità amministrativa giovane, che ha guadagnato autonomia dagli 'Abruzzi' solo nel 1963. A dispetto di una storia tangibile – è l'unica regione italiana il cui nome deriva da un lignaggio medievale, quello dei feudatari normanni *de Moulins* –, nel recente passato il territorio è stato marginalizzato fino ad appiattirne l'identità a un prolungamento meridionale dell'Abruzzo. In una prospettiva storica, sono già state evidenziate tanto la discrepanza tra gli attuali spazi regionali e le entità politico-amministrative del passato, quanto la subalternità delle aree appenniniche e specialmente di quelle 'periferie' del Regno meridionale, che, al pari di altre regioni centroitaliane, avevano goduto di una certa preminenza durante il medioevo – si pensi alla sede longobarda di Benevento, come pure, più a nord, a quella di Spoleto –, ma che avevano visto la loro centralità eclissarsi in età moderna²⁰. Ne è risultata, per Abruzzo e Molise, un'immagine di povertà e arretratezza culturale enfatizzate anche attraverso l'immaginazione letteraria, che ha contribuito ad alimentare il cliché di una terra montuosa, isolata e caratterizzata dalla sola economia pastorale²¹.

Tale situazione, riflesso di una realtà moderna ma non medievale, è evidente già al debutto della storiografia artistica meridionale, dove il lapidario giudizio di Émile Bertaux avrebbe condannato il Molise a un sostanziale disinteresse, alimentato, come vedremo, anche dall'assenza di agenti identitari²²:

Tandis que l'Apulie s'élevait à l'apogée de son développement artistique et que les ateliers campaniens adoptaient les créations ingénieuses de l'école panormitaine, un art local avait commencé à sortir de l'ombre dans les pays de montagne. Dans ces régions d'accès difficile, au milieu desquelles une population rude et pauvre se trouvait dispersée en groupes peu nombreux [...] l'art qui s'était formé, soit dans les lointains monastères d'Orient, soit au Mont-Cassin ou dans les monastères de Campanie, parvenait, amoindri et altéré, au fond de quelque vallon habité par des Basiliens ou de Bénédictins, et y restait confiné²³.

L'isolamento enfatizzato da Bertaux muoveva dall'individuazione della montagna come chiave interpretativa di territori che, in realtà, sono anche bagnati dal mare e possono essere descritti in termini di apertura, piuttosto che di chiusura verso l'esterno: basti pensare al ruolo svolto in tal senso dall'Adriatico durante le crociate. Inoltre, su questo giudizio negativo, come pure sulle valutazioni che a Bertaux sarebbero seguite, pesa il vuoto della perdita di molti edifici rappresentativi, a partire dalle cattedrali (quelle di XII secolo sono tutte scomparse)²⁴. Ma non è detto, almeno a giudicare dal poco che resta della sede comitale di Boiano, che il territorio fosse privo di testimonianze artistiche di qualità elevata, pur in un contesto che oggi appare prevalentemente attardato e provinciale. L'immagine che restituisce il patrimonio scultoreo conservato è in effetti quella di un mondo rurale, contraddistinto da una produzione che può dirsi a tratti 'artigianale', ma che bene si presta a incarnare un volto del territorio²⁵; ciò che qualcuno avrebbe poi definito uno «stile molisano».

20 Aceto 1990: 15-18; Brancaccio 2005; Felice 1993; Gangemi 2017a.

21 Su questo punto insistono gli studi di Costantino Felice: Felice 2000, 2010, 2017 e 2025.

22 Barral i Altet 2010. Cfr. anche Aceto 1990: 15-18, e Gianandrea 2018.

23 Bertaux 1904: 511.

24 Sulle assenze, v. Catalano 2010. Sui danni seguiti ai terremoti, v. Gangemi, Gianandrea 2023.

25 Gangemi 2017a: 13-15.

représentent que des monstres, des cavaliers et des chasseurs, aussi informes que les *graffitti* rupestres qui ont été retrouvés dans le Sahara. Il est difficile de dater des œuvres aussi primitives. L'abbé Raynald, dont le nom est gravé sur le portail de l'église de Canneto, n'a laissé aucune trace dans les chroniques. Mais, à en juger par la petite rose de Santa Maria della Strada, qui est flanquée de deux demi-figures de bœufs et surmontée d'un aigle en ronde bosse, il est probable que cette église n'est pas antérieure au ^{xiii}^e siècle.



FIG. 226. — ÉGLISE DE SANTA MARIA DELLA STRADA, PRÈS MATRICE.

Sous le règne des derniers rois normands ou de Frédéric II, le décorateur des deux églises de Canneto et de Santa Maria della Strada, le seul artiste peut-être [que la Molise ait produit avant la période angevine, était littéralement un sauvage.

II

La Basilicate n'était pas restée, comme la Molise, en dehors de l'activité commerciale et de l'histoire vivante. Le mont Vulture, qui est le centre géographique de l'Italie méridionale toute entière, en devint, au milieu du ^{xi}^e siècle, le centre historique. C'est sous les murs de Venosa que le sort de la domination byzantine en Italie se décida dans une bataille suprême ; c'est Melfi, la « porte de l'Apulie », que les Normands vainqueurs choisirent pour capitale



Entre toutes les régions montagneuses de l'Italie méridionale, le comté de Molise était, vers la fin du XII^e siècle, la plus retardataire. Dans ces pays d'immense forêts, où les Bénédictins n'avaient fait aucun établissement considérable et où les grandes voies ne pénétraient pas, on n'a pu découvrir que deux monuments [Santa Maria di Canneto e Santa Maria della Strada] antérieurs au XIV^e siècle [...] l'œuvre d'un même artiste indigène [...]. Quand il s'est agi d'orner des édifices d'architecture décente, le sculpteur a fait preuve d'une maladresse d'enfant [...]. Le décorateur de deux églises de Canneto et de Santa Maria della Strada, le seul artiste peut-être que la Molise ait produit avant la période angevine, était littéralement un sauvage²⁶.

- 5 L'individuazione dei due principali complessi monumentali è legata proprio alla sussistenza, nelle abbaziali di Canneto e di Santa Maria della Strada, di programmi decorativi scolpiti, gli stessi che, molto tempo dopo, assurgeranno a elemento identitario nella produzione artistica locale. Tuttavia, dopo la sentenza negativa di Bertaux, questo patrimonio è stato a lungo completamente ignorato: il vuoto istituzionale locale, sommato all'autorevole condanna dello storico francese, ha relegato il Molise ai margini della storiografia. Ed è così che, attraversando l'intero Novecento, l'assenza di qualsiasi costruzione storiografica diventa quasi una conferma dei più recenti dubbi ironicamente espressi sull'esistenza del Molise. Basterà soffermarsi sulle parole con cui Valentino Pace, che può dirsi un pioniere della ricerca sul territorio, nel 1980 registrava il disinteresse degli studiosi nei confronti di un patrimonio caratterizzato, peraltro, dalle testimonianze di età medievale:

Il Molise d'altronde è forse la regione che ha il privilegio negativo di essere la meno conosciuta e la meno studiata dagli storici dell'arte (e non solo da questi) i quali a parte l'interesse per l'eccezionale presenza nel suo territorio dell'abbazia voltornense, ne fanno l'esistenza grazie a un volume d'insieme di Ada Trombetta sulla sua arte medievale, a qualche volenterosa voce locale, a un paio d'articoli dall'impronta più strettamente scientifica (della Jamison, del Matthiae), a segnalazioni marginali entro contesti più ampi peraltro tutti in massima parte afferenti al Medioevo, a ben poco altro²⁷.

- 6 In effetti, prima del sopraggiungere di agenti identitari a livello locale, rappresentati dall'istituzione della Regione (1963) e dell'Università (1982), fattori propulsivi di una rinnovata storiografia - di cui vediamo gli esiti solo negli ultimi due decenni²⁸ - la conoscenza dell'arte molisana si doveva soprattutto all'opera di due donne: una, Ada Trombetta, espressione dell'erudizione locale, e l'altra, Luisa Mortari, dell'azione statale di tutela del patrimonio²⁹. La prima - docente e dirigente scolastica a Campobasso - entrò in contatto diretto con un paesaggio monumentale ancora ignoto, battendo a tappeto le più remote contrade molisane, talvolta riportando alla luce strutture dimenticate (come alcune cripte sommerse), spesso muovendosi in contesti ancora incogniti; in conclusione, incarnando il ruolo di un viaggiatore erudito ottocentesco teletrasportato nel secondo Novecento. Il risultato è un vero e proprio censimento delle architetture e dei manufatti artistici medievali in Molise, condensato nel volume del 1984 *Arte nel Molise attraverso il Medioevo*, una base di lavoro ancora essenziale per chiunque si accinga allo studio del territorio³⁰. Qui assistiamo a un primo tentativo di costruzione di un'identità locale, muovendo però da un campo negativo:

26 Bertaux 1904: 511-513.

27 Pace 1980: 55.

28 De Benedittis 2004; Ebanista, Monciatti 2010; Marazzi 2018; Gangemi 2017a e 2024.

29 Su Mortari si vedano i diversi contributi in Carrara, Monciatti 2019 e Pasculli Ferrara 2004.

Assai più limitati nel numero e nei contenuti gli studi su Trombetta: Matrella 2016 e Rossi 2022.

30 Trombetta 1984, preceduto da Trombetta 1971. Il desiderio di colmare un vuoto storiografico è esplicitamente dichiarato nella prefazione dell'autrice tra gli intenti dell'opera, nata anche «per sollecitare i critici e gli storici a definire la posizione della nostra regione nel contesto della produzione artistica italiana» (Trombetta 1984: 11).



I modelli architettonici e scultorei irradiati dalla Lombardia e dalla Toscana, rielaborati dalla Puglia (specialmente settentrionale), dall'Abruzzo e anche dalla Campania, furono da noi recepiti, assimilati e riprodotti con caratteristiche particolari che diedero vita allo stile molisano³¹.



6 Ada Trombetta durante un sopralluogo in Molise (da Matrella 2016)

- 4 Se dovessimo visualizzare l'input creativo alle radici dell'invocato «stile molisano», dovremmo di nuovo far ricorso all'ironia, per localizzare i modelli originari tutti al di fuori del territorio. Inoltre, il Molise è qualificato come l'anello più debole di una catena di trasmissione che muove da aree economicamente e culturalmente preminenti (Lombardia e Toscana) e si snoda attraverso regioni limitrofe, anch'esse meglio identificabili: una vera e propria scala di valore geo-identitaria.

Tuttavia, come spesso accade, a monte delle elaborazioni locali sta una storiografia specializzata, che funge da filtro tra i macrosistemi teorici - come i modelli interpretativi del romanico lombardo e delle vie di pellegrinaggio - e l'applicazione di tali sistemi su scala territoriale. Diventa perciò evidente come le parole di Trombetta si rispecchino in parte nelle affermazioni che Guglielmo Matthiae aveva per primo formulato nel *Il convegno nazionale di storia dell'architettura* ad Assisi nel 1937, guardando poco oltre i confini regionali e individuando in Puglia il serbatoio privilegiato di modelli a cui attingere:

³¹ Trombetta 1984: 23.



[Nella regione] lavorarono diverse maestranze variamente influenzate dalla limitrofa Puglia, le quali, benché non si proposero grandi problemi costruttivi, seppero elaborare i temi d'importazione e trasformarli conferendo ad essi, specie per mezzo di una caratteristica decorazione, un'impronta particolare che vale a distinguerli da quelli di altre regioni d'Italia³².

Va inoltre osservato come già Matthiae, nel riconoscere la consistenza storica della contea normanna di Molise, avesse elaborato un primo abbozzo identitario, separando il territorio molisano da quello abruzzese e individuando nella «caratteristica decorazione», dunque nella scultura, il tratto distintivo della futura identità locale; peraltro, quanto già Bertaux aveva isolato, ma in termini affatto negativi.

La stessa impostazione che ha negato al Molise ogni autonomia creativa permane nell'unico studio monografico specificamente dedicato a quel tratto distintivo della produzione artistica locale, rappresentato dalla scultura³³. In questo caso, però, l'autore privilegia l'Abruzzo sulla Puglia³⁴, anche perché il medioevo abruzzese e molisano era stato da poco oggetto di un riesame capillare di elevata caratura storico-critica, esito delle lunghe indagini da conoscitore di Otto Lehmann-Brockhaus. La sua impresa *Abruzzo und Molise* del 1983³⁵, purtroppo, mancando di una traduzione italiana, ha avuto una diffusione parziale negli studi italiani, risultando nel solito 'classico' inevitabilmente citato, ma letto prevalentemente in maniera strumentale ed episodica. L'opera sarà tuttavia l'imprescindibile base di lavoro per trattazioni più aggiornate e di ampio respiro, come quella elaborata per l'Abruzzo da Francesco Gandolfo nel 2004³⁶. Siamo oramai nel nuovo millennio e il legame col mondo padano, già di per sé rarefatto, è diventato evanescente. Scorrendo le pagine della *Scultura medievale in Abruzzo*, le località settentrionali che appaiono con maggior rilievo sono Ferrara, Modena e Verona; a esser evocato è specialmente l'ambito veneto, per via dei noti riflessi della produzione di *Nicholaus* nel portale di San Giovanni in Venere, traccia di un intenso dialogo fra le regioni adriatiche³⁷.

Quale Nord? L'area adriatica, le Marche e i rapporti con il Settentrione

Ed è proprio in relazione allo spazio adriatico, risalendo la costa verso settentrione, che una 'questione lombarda' – sinora, come abbiamo visto, assai fantomatica –

- 7 assume qualche consistenza. Prima, però, è bene tornare sulle sculture molisane, per discutere gli schemi di influenza in cui sono state collocate queste testimonianze, a partire dai possibili riferimenti abruzzesi. Alle origini della plastica abruzzese sono
- 8 stati individuati i complessi di San Liberatore alla Maiella e di San Clemente al Vomano, datati tra la fine dell'XI e il principio del XII secolo³⁸. Il primo esempio trae alimento da un linearismo che può rappresentare un sostrato comune ai rilievi molisani, ma che è posto al servizio di un saldo ordine compositivo in chiaro rapporto con le scarne ma essenziali testimonianze cassinesi³⁹. Il secondo caso, invece, sito più a nord, in

32 Matthiae 1939: 157.

33 Incollingo 1991.

34 Di fronte a uno dei maggiori cantieri plastici locali, quello di Santa Maria della Strada, si registra un isolamento che ne determina l'attribuzione «a maestranze abruzzesi» (ivi: 75).

35 Lehmann-Brockhaus 1983.

36 Gandolfo 2004.

37 Gandolfo 2004: 91-99. Contatti col mondo lombardo sono sostanzialmente esclusi anche da Trivellone 2004.

38 Gandolfo 2004.

39 Sulla *vexata quaestio* degli *artifices lombardi* a Montecassino, v. D'Onofrio 2004. Cfr. inoltre Aceto 2004 e Gandolfo 2006 e 2009.



territorio teramano, nel portale dai carnosi girali d'acanto denuncia la partecipazione dell'Abruzzo, già agli albori del XII secolo, a quella temperie antichizzante che avrebbe qualificato la scultura romanica umbro-laziale⁴⁰, e che non è invece documentata in Molise. È dunque evidente, in questi esempi, l'impalpabilità di ogni eventuale rapporto con la scultura 'lombarda'.



7 Matrice, Santa Maria della Strada, facciata, lunetta del portale (F. Gangemi)

Sottili legami col Settentrione traspaiono piuttosto nella cripta di Sant'Adamo a Guglionesi, dove una coppia di colonne poste sulla fronte dell'abside maggiore (e ritenute spoglie del primitivo santuario) si caratterizza per elementi di raccordo
9 che sembrano evocare capitelli scantonati di supposta tradizione nordica, ma che
10 ritroviamo in perfetta analogia nei sostegni di controfacciata di San Liberatore alla
11 Maiella⁴¹. Si tratta di soluzioni attestate nell'XI secolo a questa latitudine proprio
in ambito adriatico, come testimonia l'abbaziale di Santa Maria di Tremiti, il cui
stravagante impianto centrale, dopo aver orbitato in ambito bizantino, è stato più
correttamente ricondotto a una matrice occidentale e segnatamente imperiale, alla
pari di alcune architetture marchigiane (come San Claudio al Chienti)⁴². Se riflessi
settentrionali sono dunque accertati, questi sembrano tuttavia provenire da un
Settentrione molto più a nord, quello dell'impero ottoniano-salico.

⁴⁰ Gangemi 2010.

⁴¹ Gangemi 2018: 386-388.

⁴² Belli D'Elia 2004; Gigliozzi 2017.

8 Guardia Vomano, San Clemente al Vomano, portale (wikimedia.org - CC BY) (pag. seguente)





9 Guglionesi, Santa Maria Maggiore, cripta di Sant'Adamo, particolare dei sostegni (F. Gangemi)

Il discorso, per le Marche, ha salde radici storiche: nell'XI secolo la regione era di fatto la propaggine meridionale dell'impero e la committenza promossa da alcuni vescovi di origine germanica si rivela palesemente rivolta a settentrione⁴³. Sarebbe dunque lecito inseguire una questione settentrionale e magari anche una questione lombarda almeno in area marchigiana, dopo le evanescenti spigolature abruzzesi e molisane. Qui però bisogna far ricorso all'architettura, più che alla scultura, sia per la povertà degli studi in proposito, sia per la scarsità delle testimonianze: le Marche romaniche costituiscono un'enclave a forte vocazione monastica, in cui gli apparati scultorei sono ridotti al minimo, fino a scomparire del tutto nei cantieri dalla cronologia più alta⁴⁴. Verifichiamo allora come il romanico marchigiano è stato descritto negli studi, a partire dalle parole di Wolfgang Krönig:

Da sempre le Marche hanno saputo suscitare soltanto sporadicamente l'interesse degli studiosi di storia dell'arte, dato che a ragione devono considerarsi l'esempio classico di un territorio di confine, come già ne indicano il nome storico. In questo territorio si incrociano le influenze più svariate, di modo che il suo carattere proprio è più difficile e a riconoscersi ed a determinarsi che altrove⁴⁵.

43 Sahler 1998; Piva 2003 (e 2012): 20-21 (16-17); Cardulli 2015 e 2016.

44 Gangemi 2017b.

45 Krönig 1965: 205.



10 Serramonacesca, San Liberatore alla Maiella, capitelli in controfacciata (da Gangemi 2018)



11 Isola di San Nicola, Santa Maria di Tremiti, particolare dei sostegni (F. Gangemi)



Come nel caso del Molise, affiora la visione sfocata di un territorio che sfugge a una definizione unitaria – l'esatto contrario del romanico lombardo – e che può tutt'al più esser qualificato in termini di eclettismo. Nella stessa sede editoriale, Riccardo Pacini – che ad Ancona fu protagonista della tutela dei monumenti durante la Seconda guerra mondiale e, in seguito, della loro ricostruzione postbellica – si spingeva oltre:

I caratteri dell'architettura del periodo romanico nelle Marche, nel suo evidente eclettismo, sono tuttavia quelli che derivano soprattutto dal forte apporto padano, che talvolta si innesta su schemi di tradizione ravennate od orientale [...] non mancano influssi umbri e abruzzesi limitati ad alcune zone [...] e pugliesi⁴⁶.

La produzione artistica di una regione dall'identità sfuggente trova strumenti di lettura privilegiati in quegli elementi da qualificare come influenze esterne e prodotto di entità storico-culturali meglio inquadrato. In questo schema interpretativo, le Marche sono pari al Molise: un territorio ricettivo ma non creativo. Inoltre, si riscontra di nuovo quel tipico procedimento metodologico, già registrato per il Molise nelle parole di Ada Trombetta, per cui viene *in primis* evidenziato l'influsso forte e meglio precisabile dal punto di vista storiografico – non a caso siglato dall'aggettivo 'lombardo' – e in seconda istanza sono rilevati gli scambi coi territori limitrofi.

A differenza del Molise e, come vedremo, dell'Umbria, le Marche avevano però potuto contare su una trattazione monografica di spessore, quella varata da Luigi Serra, un allievo di Adolfo Venturi che compì una brillante carriera nelle istituzioni di tutela⁴⁷. Ebbene, già Serra aveva posto le Marche entro due grandi categorie storico-artistiche, il 'lombardo' e il 'bizantino':

[...] non si hanno creazioni di nuovi tipi e di nuove forme, nuove visioni o concetti costruttivi, poiché le norme son dettate dallo stile lombardo, con frequenti e larghi innesti bizantini.

[...] Si rilevano in essa [la scultura], al pari che nell'architettura, due grandi correnti, la lombarda soprattutto e la bizantina⁴⁸.

Queste categorie avrebbero poi regnato indisturbate in una produzione storiografica, va detto, alquanto rarefatta, spesso di respiro locale e talvolta di bassa levatura. È così che un momento di rielaborazione della materia si è avuto solo nel 2003, grazie alla sintesi di Paolo Piva, dove, finalmente, il più volte evocato rapporto con la Lombardia è stato affrontato criticamente, entrando nel merito delle soluzioni costruttive (ma non decorative: la scultura marchigiana resta poco considerata)⁴⁹. In quello che comunque vuole essere solo uno sguardo generale sul fenomeno, Piva sospende il giudizio⁵⁰. Ma ciò che registra è significativo: le cronologie non consentono di inserire le consonanze costruttive fra edifici marchigiani e lombardi in un sistema di dipendenza, tutt'al più illuminano su un quadro di comuni progressi tecnologici. È il riscatto dell'Italia centrale dal pregiudizio imposto da un confronto impari tra una storiografia forte, promotrice di una narrazione di successo come quella dell'arte lombarda, e una storiografia debole, avviata in ritardo – se non del tutto assente – rispetto a una costruzione critica già consolidata.

⁴⁶ Pacini 1965: 136.

⁴⁷ Prete 2016.

⁴⁸ Serra 1929: 6 e 137.

⁴⁹ Piva 2003 (e 2012): 31 (21).

⁵⁰ Piva 2003 (e 2012): 31 (21): «Un ruolo della Lombardia per l'Italia centrale è fortemente *sub iudice*».



Altri parametri: classicismo e ornamento in Umbria

Una vicenda simile si riscontra nel passaggio dall'area adriatica al cuore della penisola, nell'Umbria già illustrata fiorente di edifici medievali e forte di un'identità più robusta; sebbene, al pari del Molise, si tratti di un'unità amministrativa non corrispondente alla realtà storica⁵¹. In questo caso, lo scenario degli studi si presenta apparentemente più denso e strutturato, ma non quanto sarebbe lecito attendersi da un territorio costellato da monumenti medievali. Una banale interrogazione sul catalogo *Kubikat* restituisce di fatto solo due risultati alla stringa di ricerca «scultura romanica Umbria», entrambi pertinenti al volume curato da Enrica Neri Lusanna nel 2013⁵². Ovviamente le cose non stanno così e, prima di quell'opera, altri contributi su singoli edifici hanno prodotto riflessioni di carattere generale sulla scultura medievale umbra⁵³. Ma non è solo un problema di chiavi di ricerca: in effetti, questi altri contributi si contano sulle dita di una mano e per avere un'opera di sintesi aggiornata si è dovuto attendere il terzo millennio, con un libro che, comunque, tratta di architettura e non di scultura⁵⁴. Prima delle ricerche di Maria Teresa Gigliozi, la letteratura critica appare piuttosto discontinua - al netto di qualche utile repertorio⁵⁵ - ed è arduo ricostruire un'immagine sistematica del romanico umbro, di cui eppure si registra fortemente la presenza, a partire dalla sua proiezione cartografica nell'atlante De Agostini.

3

Vale dunque la pena ripercorrere le tappe di un cammino storiografico per valutare tanto quali storie dell'architettura e della scultura romanica siano emerse dagli studi, quanto come gli interessi e la cultura di chi ha prodotto quegli studi abbia contribuito alla genesi di una costruzione storiografica o, eventualmente, alla sua assenza.

La storia degli studi sul patrimonio artistico umbro inizia da un vero e proprio censimento: l'*Indice-guida* di Mariano Guardabassi, pubblicato a Perugia nel 1872 come appendice di un volume di statistica di Francesco Francesconi⁵⁶. La sede editoriale è di per sé significativa: è in effetti una ricognizione a fini statistico-documentari quella compiuta dall'autore, un pittore allievo dell'Accademia d'arte perugina, incaricato, insieme a due colleghi, di redigere l'inventario delle opere d'arte che sarebbero dovute confluire nel principale museo del capoluogo, la futura Galleria Nazionale dell'Umbria. Sullo sfondo vi sono le leggi eversive seguite all'unità d'Italia e il disgregarsi dei grandi patrimoni ecclesiastici, eventi che avevano indotto il Ministero della Pubblica Istruzione a nominare, nel 1861, Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle commissari straordinari per le Marche e l'Umbria. Ai due si deve una nota particolareggiata di opere d'arte, pubblicata solo al volgere del secolo⁵⁷, ma d'ispirazione a livello locale per un'analoga iniziativa della Provincia, che parallelamente incaricò Luigi Carattoli, Giovanni Battista Rossi Scotti e, appunto, Mariano Guardabassi, di elaborare un inventario, ancora tutto positivista, del patrimonio artistico umbro⁵⁸. Il fatto da tenere in considerazione è che, qui come altrove, il debutto della storiografia artistica origina da esigenze di tutela, che richiedono innanzitutto un'azione conoscitiva.

A seguito di queste esperienze di catalogazione, alle soglie del Novecento compaiono i primi studi eruditi in cui si affronta criticamente il tema della scultura medievale locale.

⁵¹ Sui mutevoli confini dello Stato pontificio, v. Volpi 1983.

⁵² Neri Lusanna 2013.

⁵³ In particolare, Noehles 1961-1962, Esch 1981 e Gangemi 2006. Inoltre, Benazzi 1993 e 2002, Lunghi 1993 e Cristofori 1999. Infine, più recentemente, Wallbaum 2022 e Ficari 2024.

⁵⁴ Gigliozi 2000 e 2013.

⁵⁵ *Umbria* 1979; Sperandio 2001.

⁵⁶ Guardabassi 1872.

⁵⁷ Levi 1993.

⁵⁸ Lunghi 2020; Manieri Elia 2011.



Un protagonista è un sacerdote folignate, Michele Faloci Pulignani, autore di diversi contributi di storia e cultura locali⁵⁹. Il suo *Una pagina di arte umbra*, pubblicato nel 1903 in un opuscolo celebrativo delle nozze del critico letterario Ciro Trabalza, contiene al proposito parole sintomatiche, descritte dallo stesso autore come «malinconiche considerazioni»:

[...] noi Umbri siamo ancora ben poco conosciuti in Italia, se, potendo presentare nello spazio di pochi chilometri quadrati così ricca dovizia di opere d'arte, pure, chi scrive d'arte italiana, il Cattaneo, il Rivoira, il Venturi, ecc. sorvolino tranquillamente sull'Umbria, quasiché sull'arte romanica, e su quella dell'alto medioevo, anzi, su quella dei primi secoli cristiani, non esistessero fra noi, per tacere altre cose, i monumenti spoletini, con quelle basiliche e quelle sculture classiche, che non possono presentare né Roma, né Ravenna, né Milano⁶⁰.

Faloci tradisce una conoscenza della letteratura più aggiornata sull'arte italiana e in particolare lombarda e mostra una certa insofferenza verso il predominio del Settentrione negli studi o, meglio, verso la mancanza di considerazione nei confronti del patrimonio artistico medievale umbro; un sentimento certo non scevro di una discreta dose di campanilismo⁶¹. Muovendo dall'eccezionalità dei monumenti spoletini, capostipiti di una peculiare 'scuola' locale⁶², Faloci traccia una parabola dell'arte medievale in Umbria articolata in stagioni di splendore, decadenza e rinascita, in cui il parametro non è l'arte lombarda, ma la capacità o meno di allinearsi al 'classico':

Questa scuola però cessò, non ebbe seguaci, fu interrotta, e coll'epoca barbarica, subì la catastrofe di tutto il bello classico. Nei secoli più oscuri, nell'VIII, nel IX, nel X secolo, inutilmente si cercherebbero traccie [sic] di questo buon gusto, di questa finezza di arte. È il mostruoso che domina, sono i rozzi intagli di Ferentillo [...] sono le sconce sculture di Spoleto [...] sono i capitelli bestiali della cripta del duomo di Foligno, che rappresentano il più e il meglio dei lapicidi umbri. Delle volute eleganti, compassate, diligenti, delle chiese del Crocifisso di Spoleto e del Salvatore sul Clitunno, neppure un pensiero. Più tardi assai, dopo il mille inoltrato, si desterà a nuova vita l'anima italiana, e gli artisti dell'Umbria, incaricati della edificazione di nuove basiliche, andranno a cercare fra le macerie dei caduti edifici dell'epoca classica i residui delle belle sculture geniali, irrepreensibili, del IV secolo, alle quali volentieri sottoscriverebbero Mino da Fiesole, Rocco da Vicenza, ecc. L'Atto che edificò la basilica di Bovara, incastonerà un timpano, chi sa da dove proveniente, nella facciata del suo tempio: Gregorio Melioranzio, che intagliò i due stipiti del Duomo di Spoleto, sovrapporrà a questi stipiti un architrave prezioso, del quale, per la bontà del lavoro [...] non potrà mai dirsi artefice [...] Rodolfo e Binello *copiarono*. [...] Era una reazione, una innovazione, pur troppo non destinata a trionfare [...]. Da due lati la nobile iniziativa veniva combattuta. Da Roma, i Cosmati che facevano le prime prove col mosaico a Bevagna e a Foligno [...] dal settentrione i Toscani che in Assisi dettero così gloriosi saggi nei monumenti francescani, entrambi offuscarono e combatterono l'ardire di Binello e di Rodolfo, i quali segnano l'anello di congiunzione tra l'arte veramente medioevale, e la rinascenza. [...] Prima coll'*innesto* dei frammenti classici, e poscia coll'*imitazione* di essi, Rodolfo, Binello, Atto, Melioranzio, Filippo, avrebbero senza dubbio continuato nelle ricerche e nelle copie, ed avrebbero preceduto il merito dei cinquecentisti, che andavano investigando le misure architettoniche nel Foro Boario, chiedendo all'antichità l'*arte vera*. Forse per opera loro avremmo avuto anticipato di tre secoli il secolo di Leone X⁶³.

⁵⁹ Bertoglio 2016.

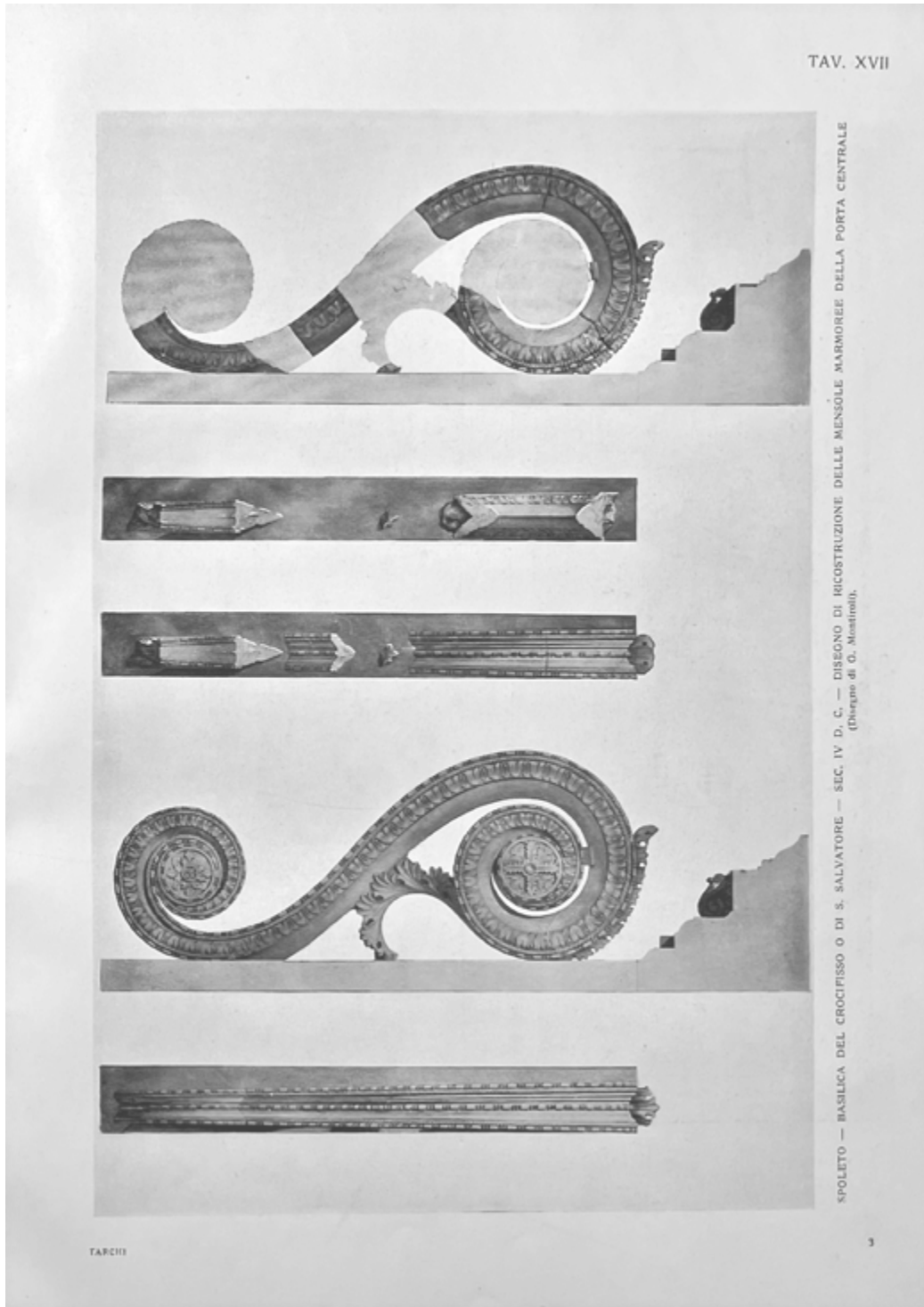
⁶⁰ Faloci Pulignani 1903: 19.

⁶¹ «Foligno era ed è tuttora la città più importante e più ricca del territorio», Faloci Pulignani 1903: 20.

⁶² Una folta letteratura riconosce al San Salvatore a Spoleto e al Tempietto sul Clitunno il ruolo di archetipi della vena classicista nel romanico umbro: Gangemi 2010.

⁶³ Faloci Pulignani 1903: 21-25.

- 12 Ciò che distingue gli scultori del medioevo umbro è, dunque, la loro affezione alle antichità locali, esplicitata attraverso l'appropriazione e l'imitazione dei modelli (tardo) antichi. In un clima affatto protorinascimentale - che Venturi avrebbe poi descritto come «neo-classicismo sullo scorcio del secolo XII»⁶⁴, secondo Faloci il grande merito di questi artisti è «essersi accorti che era meglio il copiare che l'inventare»⁶⁵.



12 Illustrazioni delle sculture di San Salvatore a Spoleto, ne *L'arte nell'Umbria e nella Sabina* di Ugo Tarchi (1940)

⁶⁴ Venturi 1904: 904.

⁶⁵ Faloci Pulignani 1903: 23. Non mancheranno opinioni opposte: in Fiocca 1913: 133, la «servile imitazione classica [...] fu invece tiranna dell'ispirazione».



In realtà, l'individuazione del fenomeno si deve al gesuita Hartmann Grisar, uno storico della Chiesa noto soprattutto per i suoi studi su Lutero. Sulla scia di alcune riflessioni di Giovanni Battista De Rossi⁶⁶, fu infatti Grisar il primo a riconoscere le qualità eccentriche di quella che definì «una scuola principalmente di ornatisti», osservando anche che «i classici di questa scuola furono come una meteora che passa»⁶⁷. A distinguere la corrente classicista della scultura umbra, secondo Grisar, erano dunque la sua natura effimera e il carattere fondamentalmente ornamentale. Registriamo specialmente l'ultima osservazione, perché sarà vitale nel confronto con il mondo lombardo. Non è un caso se nelle ricerche su questa produzione scultorea, in cui l'aspetto ornamentale sovrasta quello figurativo, venga a cadere ogni contatto con la plastica lombarda, al punto da indurre lo stesso de Francovich a limitare, in Umbria, l'avanzare pervasivo della «corrente pavese»⁶⁸. Tuttavia, anche il riconoscimento di questa evidenza sottende un giudizio di valore, a partire da quello autorevolmente emanato da Adolfo Venturi, che decretò «i marmorari umbri, al pari dei Cosmati, inabili a scolpire la figura umana»⁶⁹.

Un passo in avanti lo compie Umberto Gnoli, un romano naturalizzato umbro che fu tra i protagonisti delle istituzioni locali di tutela, prima come ispettore di Soprintendenza e infine per aver diretto la Galleria Nazionale a Perugia⁷⁰. Formatosi in un contesto intellettualmente vivace – il padre Domenico era stato critico letterario, docente di letteratura italiana a Torino e direttore della Biblioteca Nazionale a Roma –, Gnoli si era laureato con Adolfo Venturi nel 1906 con una tesi sull'arte romanica umbra, prontamente pubblicata nella rivista *Augusta Perusia*. Ed è qui che troviamo un'osservazione *tranchant*: nel tracciare un profilo del romanico umbro, l'autore non rinviene «nessuna traccia di artisti lombardi o comacini nei nostri monumenti religiosi»⁷¹. La constatazione è funzionale all'esaltazione del genio artistico locale, ma viene espressa con la consapevolezza di chi conosce il fenomeno storiografico lombardo: nel 1908, lo studioso avrebbe infatti pubblicato su *Rivista d'Italia* un ponderato commento a *Le origini dell'architettura lombarda* di Giovanni Teresio Rivoira, opera allora fresca di stampa⁷². Qui Gnoli sottolinea come i termini 'romanico' e 'lombardo' vengano usati come sinonimi e riconosce all'architettura lombarda il merito di aver composto in un organismo logico diversi elementi costruttivi e decorativi già presenti in edifici romani, ravennati, bizantini e carolingi. Il rapporto tra Lombardia e Umbria, però, non si pone.

Lo stesso non potrà dirsi di altri contributi dedicati alla scultura e all'architettura umbra, a partire da quelli di un altro ispettore di Soprintendenza, Lorenzo Fiocca, che registrava in particolare il ritardo con cui in Umbria viene impiegata la copertura massiva degli edifici, «dopo che le maestranze comacine e lombarde avevano già, nei secoli XI e XII, compiuti i principali elementi in Lombardia, i quali passarono poscia ad altre località nazionali ed estere»⁷³. A questo punto, si impone una riflessione: gli autori di queste prime ricerche si sono formati alla scuola di Adolfo Venturi e sono prevalentemente impiegati nelle nascenti istituzioni di tutela. La predominanza dei soprintendenti sugli accademici resterà una caratteristica peculiare di gran parte

⁶⁶ De Rossi 1871.

⁶⁷ Grisar 1895: 46. Lo studioso attribuiva all'operato dei marmorari medievali anche i 'modelli' tardoantichi spoletini, argomento poi ruscato da Gnoli 1906: 43, e Fiocca 1921. Cfr. anche Clausse 1897 e Gavini 1933.

⁶⁸ «Ciò che soprattutto distingue la scuola umbra da quella pavese è la larga assimilazione da parte degli artefici umbri delle forme e dello spirito dell'arte classica», De Francovich 1937: 78.

⁶⁹ Venturi 1904: 900.

⁷⁰ Galassi, Cruciani 2024.

⁷¹ Gnoli 1906: 24.

⁷² Gnoli 1908.

⁷³ Fiocca 1913: 141. Sullo stesso argomento tornerà De Angelis d'Ossat 1954: 258.



delle ricerche novecentesche sul romanico umbro, ben rappresentate dagli studi di Gisberto Martelli e di Renzo Pardi, soprintendenti fra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento e protagonisti di un'intensa stagione di restauri, anche di ripristino, su molte architetture umbre⁷⁴. Tali campagne di restauro furono l'occasione, per molti edifici, di essere finalmente oggetto di indagini storico-architettoniche. I volumi di Pardi, in particolare, compongono le uniche raccolte tematiche pubblicate in forma monografica prima dello studio di Gigliozzi, ma, a differenza di quest'ultimo, si presentano come un insieme di ricerche su singoli monumenti o argomenti⁷⁵. È perciò significativo che per tutto il XX secolo la scrittura storico-artistica in queste regioni sia derivata innanzi tutto dall'azione di tutela e restauro, e viene spontaneo chiedersi quanto questa pratica abbia influenzato la storiografia artistica. Il fenomeno, del resto, che è stato già evocato tra Marche e Molise nelle figure esemplari di Luigi Serra, Roberto Pacini e Luisa Mortari, non è isolato e riguarda l'intera penisola; andrebbe perciò valutato lo specifico contributo dei professionisti non accademici alla costruzione della disciplina storico-artistica.

Tornando allo scarto fra l'Umbria e le regioni padane, l'argomento dei sistemi di copertura viene ripreso nel 1954 da Guglielmo De Angelis d'Ossat⁷⁶ in un volume che si prefissava di delineare l'identità culturale umbra e che include un contributo di Achille Bertini Calosso dedicato alla scultura del Duecento. Qui, di fronte all'esame della scultura figurativa, si incrina l'eccezionalità di quella temperie ornamentale antichizzante che avevamo visto sottrarre la produzione scultorea di orbita spoletina a ogni sistema predeterminato di influenze. Di conseguenza, i rilievi umbri rientrano in un gioco di confronti che reitera uno schema ormai noto: laddove la figurazione mostra un senso maturo della forma, questo è «indizio sicuro dell'avanzare e dell'affermarsi anche quaggiù di una vigorosa corrente artistica formatasi nell'Alta Italia, fra Lombardia ed Emilia»⁷⁷; di fatto, si torna alla diffusione dei modi antelamici già prospettata da Toesca e de Francovich.

In effetti, sin dalle pubblicazioni degli anni Trenta di Ugo Tarchi e Arnolfo Bizzarri si era imposta la pratica di scomporre i singoli elementi di ogni monumento, per valorizzarne la possibile eco di fenomeni esterni, già criticamente elaborati. Ai parametri settentrionali ormai noti - «artisti comacini»; «gusto lombardo»⁷⁸ - si affiancano altre categorie dominanti, come il 'classico' e il 'bizantino', in uno schema di influenze in cui ciò che conta è sempre la ricerca dell'elemento allogeno, di una caratteristica riconducibile a fattori esterni e in quanto tali legittimanti⁷⁹. Tale approccio avrà lunga durata, come dimostra, nel 1979, un passo dell'introduzione di Sandro Chierici al volume dedicato all'Umbria della serie *Italia romanica*:

Si deve convenire che l'architettura romanica, in Umbria, non generò clamorosi capolavori; e non diede luogo neppure a palesi categorie tipologiche, come, per esempio, era accaduto nel grande comprensorio padano.

[...] la nuova arte si manifesta come tale non tanto per un'autentica "invenzione", ma per l'elaborazione di temi talvolta estranei all'Umbria⁸⁰.

Negli anni Settanta, la catalogazione e l'avvio di ricognizioni capillari sul campo avrebbero condotto alla riscoperta di aree marginali come quelle appenniniche,

⁷⁴ Martelli 1957 e 1966; Pardi 2000.

⁷⁵ Pardi 1972 e 1975.

⁷⁶ De Angelis d'Ossat 1954: 258.

⁷⁷ Bertini Calosso 1954: 277. Questa tendenza è stata ben riconosciuta anche da Benazzi 1993: 54.

⁷⁸ Tarchi 1940: 9.

⁷⁹ Bizzarri 1939; Bertini Calosso 1954.

⁸⁰ Chierici 1979: 23.



accorciando la distanza fra capolavori e testimonianze minori, e riallacciando definitivamente le opere ai contesti. L'Umbria è stata in tal senso un laboratorio privilegiato, come dimostra il lavoro esemplare di Bruno Toscano sui *Manuali per il territorio*⁸¹, che avrebbe posto le basi per una nuova e più consapevole storiografia. Fino ad allora, molte ricerche risentono di un'impostazione metodologica fondata su un sistema di influenze articolato nei rapporti tra centri e periferie. Partendo dal presupposto che non si rintracciano centri di produzione artistica particolarmente significativi nei territori di Umbria, Marche, Abruzzo e Molise, sovente si finisce per esprimere un giudizio positivo laddove diventi possibile identificare un apporto allogeno, presumendo per i suddetti territori una condizione di sudditanza rispetto a entità esterne meglio strutturate e definite in sede storiografica, come nel caso della Lombardia⁸². In realtà, per l'architettura, le ricerche di Sahler e Piva nelle Marche e di Gigliozzi in Umbria hanno dimostrato la precocità di molte soluzioni tecnico-stilistiche, tali da costringere a rivedere il rapporto gerarchico sinora imperante tra Nord e Centro Italia⁸³. Del resto, la categorizzazione di queste regioni come periferiche non ha tenuto conto - come nel caso del Molise - della loro centralità nel passato medievale, nonostante Spoleto fosse stata sede ducale e le Marche una terra di frontiera, contesa fra papato e impero. Di fatto, questi territori non sono stati coinvolti nel dibattito storico-artistico sulle origini del romanico italiano⁸⁴.



13 Sant'Anatolia di Narco, San Felice di Narco, facciata, particolare del fregio narrativo con *Storie dei santi Felice e Mauro* (F. Gangemi)

Tornando alla scultura, è evidente che la categoria di arte lombarda trovi applicazione più efficace ove sia osservabile un complesso organico e consistente di plastica figurativa (da qui, ad esempio, il paradosso di Toesca sui lombardi attivi in Puglia prima che in Emilia). Dove a questo complesso organico si sostituisce una scultura ornamentale, di stampo classicista, che non si presta a essere incapsulata all'interno di un sistema di influenze dipendente dalla cultura plastica lombarda, il mito storiografico vacilla: non scompare, ma trova applicazione più generica, superficiale, sporadica. Eppure, anche sottotraccia, la categoria è presente: e alle prime apparizioni di rilievi figurati anche in quell'Umbria di «ornatisti» e «copisti» dell'antico, si ricorre

⁸¹ Valnerina 1977; Spoleto 1978.

⁸² La tendenza a facili categorizzazioni permane anche in tempi recenti: così, nel romanico spoletino «si assisterà ad una fusione fra gli elementi ovviamente locali di una tradizione classicheggiante [...] e le esperienze provenienti dal mondo lombardo e romano medievale, perfettamente assimilate dagli artisti del luogo», Quinterio 2010: 137.

⁸³ Sahler 1998; Piva 2003 (e 2012); Gigliozzi 2000 e 2013.

⁸⁴ Come deprecato da Gigliozzi 2013: 209-212.



13 invariabilmente all'argomento lombardo. Paradigmatici, in tal senso, i casi dell'inserito narrativo con le *Storie dei santi Felice e Mauro* sulla facciata della chiesa abbaziale di San Felice di Narco, in Valnerina, e dell'architrave spoletino con il cosiddetto *Martirio di san Biagio*, nel quale una lunga tradizione di studi riconosceva un deciso influsso settentrionale⁸⁵.

Come già lucidamente sottolineato da Adriano Peroni proprio in relazione al romanico spoletino⁸⁶, quello dell'arte lombarda è dunque un parametro, nato come strumento ermeneutico in mano alle prime generazioni di storici dell'arte e scivolato in un sistema predeterminato. A questo parametro è facile far ricorso in maniera generica, ma è un'arma spesso spuntata se impugnata nell'analisi concreta di specifiche opere e monumenti. L'abuso del parametro porta a uno scompenso: uno squilibrio tra aree geografiche storiograficamente mature e dalla forte identità – ma costruita anche per imporre una leadership culturale – e territori meno frequentati dagli studi, criticamente sfuggenti, come le regioni (sempre meno) «introvabili» del Centro Italia⁸⁷.

85 Per il primo, v. Benazzi 1993: 57. Nel secondo furono individuati modi lombardi e segnatamente antelamici da Toesca, Toscano, Ragghianti e Santi; cfr. Fratini 1984 e Falla Castelfranchi 2003.

86 «È largamente noto che le esplorazioni del Porter, che privilegiarono tra i fenomeni regionali del Romanico quello lombardo – isolandolo quasi come un parametro obbligato – portarono a una nozione di fatto scompensata del panorama europeo e italiano», Peroni 1983: 684.

87 Volpi 1983.



Bibliografia

Aceto F., *"Magistri" e cantieri nel "Regnum Siciliae": l'Abruzzo e la cerchia federiciana*, «Bollettino d'arte» s. 6, LXXV/59 (1990): 15-96.

Aceto F., *La "Lombardia" e l'architettura romanica abruzzese dell'XI secolo. Un'introduzione*, in Quintavalle 2004: 468-475.

Albanese V., Mastrostefano G., *Rappresentazione, narrazione e identità territoriali: il Molise e la mitopoiesi della non-esistenza*, «Bollettino della Società Geografica Italiana» s. 14, 5/2 (2022): 65-77.

Barral i Altet X., *Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Le vie del medioevo*, atti del convegno internazionale (Parma, 28 settembre-1° ottobre 1998), Milano 2000: 138-140.

Barral i Altet X., *Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo*, in M. D'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008: 133-140.

Barral i Altet X., *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano 2009.

Barral i Altet X., *Émile Bertaux e il caso del Molise nel Medioevo: « un art local dans le pays des montagnes »*, in Ebanista, Monciatti 2010: 165-173.

Belli D'Elia P., *La "questione lombarda" e la prima architettura romanica nella Puglia storica*, in Quintavalle 2004: 536-556.

Benazzi G., *La decorazione scultorea nella facciata 'minore' di San Feliciano*, in G. Benazzi (ed.), *Foligno A.D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, Milano 1993: 31-61.

Benazzi G., *La facciata e le sue sculture*, in G. Benazzi, G. Carbonara (eds), *La cattedrale di Spoleto. Storia, arte, conservazione*, Milano 2002: 189-211.

Bertaux E., *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904.

Bertini Calosso A., *La scultura del Duecento in Umbria*, in *L'Umbria nella storia, nella letteratura, nell'arte*, Bologna 1954: 273-292.

Bertoglio L. (ed.), *Capire Faloci. Mons. Michele Faloci Pulignani a settant'anni dalla morte*, atti del convegno di studi (Foligno, 8-9 aprile 2011), supplemento al «Bollettino storico della città di Foligno», 14, Foligno 2016.

Bizzarri A., *La chiesa di Santa Maria Assunta in Ponte di Cerreto*, in *Atti del II Congresso di Storia dell'Architettura* (Assisi, 1-4 ottobre 1937), Roma 1939: 147-154.

Boito C., *Architettura del medio evo in Italia. Con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*, Milano 1880.

Brancaccio G., *Il Molise medievale e moderno. Storia di uno spazio regionale*, Napoli 2005.

Cardulli M.S., *La germanizzazione della Marka nel Mille: il Westbau di Sant'Angelo in Montespino presso Montefortino*, in M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi (eds), *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, 1, Roma 2015: 23-30.

Cardulli M.S., *La committenza del vescovo Udalrico nella pieve di Ponzano. Un antefatto piceno alla Riforma*, «Arte medievale» s. 4, VI (2016): 19-26.

Carrara E., Monciatti A. (eds), *Luisa Mortari e la tutela in Molise*, atti delle giornate di studio (Campobasso, 24-25 maggio 2018), Roma 2019.



- Cassanelli R., *L'«invenzione» del romanico lombardo*, in R. Cassanelli, P. Piva (eds), *Lombardia romanica. I grandi cantieri*, Milano 2010: 13-23.
- Catalano D., *Il Molise medievale tra perdite, trasformazioni e decontestualizzazioni*, in Ebanista, Monciatti 2010: 175-189.
- Cattaneo R., *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa. Ricerche storico-critiche*, Venezia 1888.
- Chierici S., *Introduzione*, in *L'Umbria*, Milano 1979.
- Clausse G., *Les marbriers romains et le mobilier presbytéral*, Paris 1897.
- Cristoferi F., *La facciata*, in F. Santucci (ed.), *La cattedrale di Assisi*, Cinisello Balsamo 1999: 92-109.
- De Angelis d'Ossat G., *L'architettura sacra del medioevo in Umbria*, in *L'Umbria nella storia, nella letteratura, nell'arte*, Bologna 1954: 247-271.
- De Benedittis G. (ed.), *I beni culturali nel Molise. Il Medioevo*, atti del convegno (Campobasso, 18-20 novembre 1999), Campobasso 2004.
- De Dartein F., *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882.
- De Francovich G., *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» 5 (1936): 267-305; 6 (1937): 47-129.
- De Rossi G.B., *Spicilegio d'archeologia cristiana nell'Umbria. Parte seconda. Monumenti d'architettura*, «Bullettino di Archeologia Cristiana» s. 2, II/3 (1871): 131-148.
- D'Onofrio M., *"Artifices lambardi" nella Campania medievale*, in Quintavalle 2004: 526-535.
- Ebanista C., Monciatti A. (eds), *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, atti delle giornate di studio (Isernia, 20-21 maggio 2008), Firenze 2010.
- Esch J., *La chiesa di San Pietro di Spoleto. La facciata e le sculture*, Firenze 1981.
- Falla Castelfranchi M., *Racconto agiografico e immagine nell'Umbria del XIII secolo. L'architrave con il Martirio detto di san Biagio a Spoleto*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale (Parma, 27-30 settembre 2000), Milano 2003: 372-384.
- Faloci Pulignani M., *Una pagina di arte umbra*, Foligno 1903.
- Felice C., *Tra geografia e storia: due regioni "centrifughe"*, «Cheiron» X/19-20 (1993): 245-287.
- Felice C., *Dagli Abruzzi all'Abruzzo: l'identità sfuggente*, in M. Costantini, C. Felice (eds), *L'Abruzzo*, Torino 2000 (Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi 15): 1077-1122.
- Felice C., *Le trappole dell'identità. L'Abruzzo, le catastrofi, l'Italia di oggi*, Roma 2010.
- Felice C., *Mezzogiorno tra identità e storia. Catastrofi, retoriche, luoghi comuni*, Roma 2017.
- Felice C., *Un mezzogiorno particolare. Storia dell'Abruzzo: contro i luoghi comuni e le retoriche identitarie*, Roma 2025.
- Ficari M., *Lapicidi e marmorari. Scultura architettonica umbra e opus sectile cosmatesco nell'età di Innocenzo III*, Verona 2024.
- Fiocca L., *Il medioevo nell'arte umbra*, «Vita d'arte» VI/12, n. 71-72 (1913): 133-152.



- Fiocca L., *A proposito dei marmorai umbri del secolo XII*, «Arte e Storia» XV/4 (1921): 135-137.
- Fratini C., *Il martirio di S. Biagio al Museo Civico*, in *Quando Spoleto era romanica*, catalogo della mostra (Spoleto, 30 giugno-29 luglio 1984), Roma 1984: 39-46.
- Galassi C., Cruciani C., *Umberto Gnoli e la riscoperta dell'arte umbra*, Perugia 2024.
- Gandolfo F., *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normanno-sveva*, Pescara 2004.
- Gandolfo F., *Mito e realtà dell'arte "lombarda"*, in A.C. Quintavalle, A. Calzona (eds), *Il medioevo delle cattedrali. Chiesa e impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006: 357-366.
- Gandolfo F., *Scultori lombardi: uso e abuso di un'idea*, in I maestri commacini. *Mito e realtà del medioevo lombardo*, Atti del XIX congresso internazionale di studio sull'alto medioevo (Varese, Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto 2009, II: 781-802.
- Gangemi F., *Santa Maria di Ponte. Studio su una pieve medievale in Valnerina*, Spoleto 2006.
- Gangemi F., *Ispirazione classica e nuove prospettive nella scultura architettonica dell'Umbria medievale*, «Hortus artium medievalium» 16 (2010): 139-150.
- Gangemi F. (a), *Il Molise romanico: identità e influssi di un crocevia culturale*, «Storia dell'arte» 143-145, 43-45 (2016) [2017]: 7-26.
- Gangemi F. (b), *La scultura protoromanica tra reimpiego e nuove forme: il caso della Marca meridionale*, in L.C. Schiavi, S. Caldano, F. Gemelli (eds), *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, Milano 2017: 219-234.
- Gangemi F., *Storia di una cattedrale mancata: Santa Maria Maggiore a Guglionesi*, in F. Marazzi (ed.), *Molise medievale cristiano. Architettura religiosa e territorio, secoli V-XIII*, Cerro al Volturno 2018: 379-391.
- Gangemi F., *Canone e variazioni nella prima architettura normanna del Molise*, in R. Cerone, M. Gianandrea (eds), *Medioevo europeo e mediterraneo: scambi, circolazione e mobilità artistica*, atti del convegno dottorale in Storia dell'arte medievale (Roma, 15-18 giugno 2022), Roma 2024: 463-480.
- Gangemi F., Gianandrea M., *Distruzioni e ricostruzioni in Molise: le conseguenze dei terremoti sul patrimonio artistico medievale della regione*, in A. Ricco (ed.), *Arte che trema. Riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale dopo il terremoto in Irpinia del 1980*, Roma 2023: 93-109.
- Gavini I.C., *Restauri del Medioevo. Il Tempietto del Clitunno e la chiesa del Salvatore di Spoleto*, «Bollettino d'arte» s. 3, XXVII/1 (1933): 1-6.
- Gianandrea M., *Un territorio controverso: il Molise tra perduto, ricostruzioni e assenze storiografiche*, in F. Marazzi (ed.), *Molise medievale cristiano. Architettura religiosa e territorio, secoli V-XIII*, Cerro al Volturno 2018: 43-48.
- Gigliozzi M.T., *Architettura romanica in Umbria. Edifici di culto tra la fine del X e gli inizi del XIII secolo*, Roma 2000.
- Gigliozzi M.T., *Romanico in Umbria. Architettura sacra nel contesto*, Roma 2013.
- Gigliozzi M.T., *L'abbazia di S. Maria di Tremonti nell'ambito del protoromanico adriatico: un esempio di integrazione tra Occidente e Mediterraneo in terra di frontiera*, «Il Capitale culturale» 16 (2017): 283-298.
- Gnoli U., *L'arte romanica nell'Umbria*, «Augusta Perusia» I/2-3 (1906): 22-25, 41-43.



- Gnoli U., *Le origini dell'architettura lombarda*, «Rivista d'Italia» V/1 (1908): 670-684.
- Grisar H., *Una scuola classica di marmorarii medioevali*, «Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana» 1 (1895): 42-57.
- Guardabassi M., *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella provincia dell'Umbria*, Perugia 1872.
- Guarisco G., *Il Romanico: una questione linguistica*, in *Fernand de Dartein: la figura, l'opera, l'eredità 1838-1912*, «Quaderni di 'Ananke» 4 (2012): 55-62.
- Imago Italiae. *Paesaggio, opere, vita*, Milano 1941.
- Incollingo B., *La scultura romanica nel Molise*, Roma 1991.
- Krönig W., *Note sull'architettura religiosa medioevale delle Marche*, in *Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura* (Marche, 6-13 settembre 1959), Roma 1965: 205-232.
- Lehmann-Brockhaus O., *Abruzzo und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983.
- Levi D., *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in G. Agosti et al. (eds), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno (Bergamo, 4-7 giugno 1987), Bergamo 1993, I: 133-148.
- Lomartire S., *Comacini, Campionesi, Antelami, «Lombardi». Problemi terminologici e storiografici*, in P. Freixas i Camps, J. Camps i Sòria, (eds), *Els "comacini" i l'arquitectura romànica a Catalunya*, atti del simposio internazionale (Girona-Barcellona, 25-26 novembre 2005), Girona 2010: 9-31.
- Lunghi E., *Facciate romaniche nella media valle umbra*, in G. Benazzi (ed.), *Foligno A.D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*, Milano 1993: 63-79.
- Lunghi E., *Le nostre radici*, in M. Guardabassi, *Repertorio dei monumenti artistici della Provincia dell'Umbria*, Foligno 2020: V-X.
- Mangani G., *Cartografia morale. Geografia, persuasione, identità*, Modena 2006.
- Manieri Elia G., *Conoscenza e tutela del patrimonio artistico umbro: dalla ricognizione sul campo all'edizione dell'Indice-Guida*, in V. Garibaldi (ed.), *Viaggio nell'Umbria dell'Ottocento. Mariano Guardabassi. Fotografo, pittore, conservatore*, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 10 luglio-2 ottobre 2011), [Perugia] 2011: 15-16.
- Marazzi F. (ed.), *Molise medievale cristiano. Architettura religiosa e territorio, secoli V-XIII*, Cerro al Volturno 2018.
- Martelli G., *L'abbazia di San Felice di Giano e un gruppo di chiese romaniche intorno a Spoleto*, «Palladio» 7 (1957): 74-91.
- Martelli G., *Le più antiche cripte dell'Umbria*, in *Aspetti dell'Umbria dall'inizio del secolo VIII alla fine del secolo XI*, Atti del III convegno di studi umbri (Gubbio, 23-27 maggio 1965), Perugia 1966: 323-353.
- Matrella P., *Il patrimonio culturale molisano nelle ricerche di Ada Trombetta*, in D. Ferrara (ed.), *Studi di storia dell'arte in onore di Ada Trombetta*, Venafrò 2016: 5-13.
- Matthiae G., *Caratteri dell'architettura medievale nel Molise*, in *Atti del II Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Assisi, 1-4 ottobre 1937), Roma 1939: 155-157.
- Merzario G., *I maestri comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, Milano 1893.



Neri Lusanna E., *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, atti del convegno (Perugia, 13-14 giugno 2012), Todi 2013.

Noehles K., *Die Fassade von S. Pietro in Tuscania. Ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» 9-10 (1961-1962): 13-72.

Pace V., *Profilo di storia dell'arte dal medioevo ai giorni nostri*, in S. Gattei (ed.), *Molise*, Napoli 1980: 55-188.

Pacini R., *Monumenti del periodo romanico nelle Marche*, in *Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura* (Marche, 6-13 settembre 1959), Roma 1965: 135-184.

Pardi R., *Ricerche di architettura religiosa medioevale in Umbria. Integrazioni ed inediti*, Perugia 1972.

Pardi R., *Monumenti medioevali umbri. Raccolta di studi di architettura religiosa*, Perugia 1975.

Pardi R., *Architettura religiosa medievale in Umbria*, Spoleto 2000.

Pasculli Ferrara M. (ed.), *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Roma 2004.

Peroni A., *Elementi di continuità e innovazione nel romanico spoletino*, in *Il ducato di Spoleto*, Atti del IX congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 27 settembre-2 ottobre 1982), Spoleto 1983, II: 683-712.

Piva P., *Marche romaniche*, Milano 2003.

Piva P., *Romanico nelle Marche*, Milano 2012.

Porter A.K., *Lombard Architecture*, New Haven 1915-1917.

Porter A.K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 voll., Boston 1923.

Prete C. (ed.), *Luigi Serra (1881-1940). La storia dell'arte e la tutela del patrimonio*, atti della giornata di studio (Urbino, 24 ottobre 2013), Urbino 2016.

Quintavalle A.C., *Le origini di Nicholas e l'immagine della Riforma fra secolo XI e secolo XII nella "Lombardia"*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno internazionale (Parma, 27-30 settembre 2000), Milano 2003: 213-236.

Quintavalle A.C. (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26 - 29 settembre 2001), Milano 2004.

Quintavalle A.C., *Arte lombarda, medioevo e idea di nazione. Dalla storia dell'arte al romanzo*, in A.C. Quintavalle 2004: XI-XXIV.

Quintavalle A.C. (a), *Ma esiste l'arte lombarda?* in *Fernand de Dartein: la figura, l'opera, l'eredità 1838-1912*, «Quaderni di 'Ananke» 4 (2012): 12-15.

Quintavalle A.C. (b), *Lombardia, Medioevo e idee di nazioni*, in *Fernand de Dartein: la figura, l'opera, l'eredità 1838-1912*, «Quaderni di 'Ananke» 4 (2012): 220-234.

Quinterio F., *L'architettura attorno all'anno mille*, in F. Quinterio, F. Canali (eds), *Percorsi d'architettura in Umbria*, Foligno 2010: 129-176.

Rivoira G.T., *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe*, Roma 1901-1907.

Rossi M.C., *Slanci intuitivi, passione fotografica e amore per il territorio: Ada Trombetta*



e il Molise medievale, in E. Carrara, P. Dragoni (eds), *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, «Il capitale culturale. Supplementi» 13 (2022): 331-343.

Sahler H., *San Claudio al Chienti und die romanischen Kirchen des Vierstützentyps in den Marken*, Münster 1998.

Sauerländer W., *La cultura figurativa emiliana in età romanica*, in A.M. Romanini (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, atti del seminario (Ferrara 21-24 settembre 1981), Ferrara 1985, I: 51-92.

Serra L., *L'arte nelle Marche. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro 1929.

Sperandio B., *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia 2001.

Spoletto, Roma 1978 (L'Umbria. Manuali per il territorio 2).

Tarchi U., *L'arte nell'Umbria e nella Sabina, 4. L'arte medioevale nell'Umbria e nella Sabina. Architettura religiosa*, Milano 1940.

Toesca P., *Il Medioevo*, Torino 1927.

Tranchina A., *Verso il Medioevo. Géza de Francovich, da Firenze a Roma (1926-1940)*, in N. Barbolani di Montauto et al. (eds), *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, atti del convegno internazionale (Roma, 7-8 aprile 2017), Roma 2020: 75-94.

Trivellone A., *Il romanico "lombardo" e la scultura abruzzese del XII secolo. Santa Maria in Cellis, San Clemente a Casauria e San Giovanni ad Insulam*, in Quintavalle 2004: 488-499.

Trombetta A., *Arte medievale nel Molise*, Roma 1971.

Trombetta A., *Arte nel Molise attraverso il Medioevo*, Campobasso 1984.

L'Umbria, Milano 1979 (Italia Romanica).

La Valnerina, il Nursino, il Casciano, Roma 1977 (L'Umbria. Manuali per il territorio 1).

Venturi A., *Storia dell'arte italiana*, III. *L'arte romanica*, Milano 1904.

Volpi R., *Le regioni introvabili. Centralizzazione e regionalizzazione dello Stato pontificio*, Bologna 1983.

Wallbaum D., *Das Fassadenuntergeschoss der Kathedrale San Rufino in Assisi. Eine Untersuchung der architektonischen Gliederung und des dekorativen Repertoires*, Göttingen 2022.