



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)

*Langobardia maior e minor: indagini sul legame tra la scultura altomedievale e i capitelli campani*¹

Ulf Schulte-Umberg

Universität Kaiserslautern

Dipartimento di Storia e teoria dell'architettura

uschulte@rhrk.uni-kl.de

Abstract

Langobardia maior and minor: Investigations into the Relationship Between Early Medieval Sculpture and Capitals in Campania

Within the southern Italian city of Capua – in the 10th and 11th century ruler's residence of the Lombard principality of Benevento and capital of Langobardia minor – a group of early medieval capitals has survived, which can be divided into three closely related types. On the basis of type I, which is bound to the corinthian capital, an examination will be made regarding to what extent relationships can be verified with the architectural sculpture of the older Lombard kingdom in northern Italy, which was incorporated into the Frankish Empire by Charlemagne as early as 774.

For this purpose, certain technical and stylistic characteristics can be used, which concern in particular the overlapping tips of the acanthus leaves. The thesis is that in the very specific forms of Capuan capitals a line of tradition can be traced that is also found in other contexts of early medieval art in Campania, possibly with origins in the north.

Keywords: Langobardia minor; Capitals; Early Medieval Sculpture; Capua; Salerno; Arechis II

Come citare / How to cite: Ulf Schulte-Umberg, *Langobardia maior e minor: indagini sul legame tra la scultura altomedievale e i capitelli campani*, «Fenestella» II (2021): 1-38.

DOI: 10.54103/fenestella/15778

¹ Questo articolo è la versione ampliata e tradotta di un intervento tenuto al convegno internazionale *Frühmittelalterliche Bauplastik – eine Forschungsbilanz* (Università di Zurigo, San Gallo 14-16 giugno 2018). Colgo l'occasione per ringraziare il dott. Francesco Giannotti e il dott. Salvatore Polito per la revisione del testo in italiano.

Introduzione: Arechi II, la translatio Regni e la persistenza della gens longobarda

Nel binomio *Langobardia maior* e *Langobardia minor* si manifestano i vari aspetti della dominazione longobarda in Italia. Le espressioni simboleggiano da una parte la differenza politica e geografica tra il Regno longobardo e i Ducati di Benevento e Spoleto, ma contengono anche una sequenza cronologica: paradossalmente la divisione del *Regnum Langobardorum*, che esisteva dal VI secolo, viene trascritta in questa forma (le due sottozone) per la prima volta solo quarant'anni dopo la conquista del Regno da parte di Carlo Magno². Soltanto la parte meridionale, il Ducato di Benevento, avrebbe mantenuto la sua indipendenza a lungo. Poco prima della caduta di Pavia nel 774, l'ultimo re longobardo Desiderio aveva insediato suo genero Arechi come sovrano del Ducato per legarlo più strettamente al Regno³. Di conseguenza, Arechi, abbastanza sicuro di sé, si considerava il legittimo successore del re deposto, il che non corrispondeva alla situazione reale della politica internazionale. Se non ché, manovre diplomatiche gli procurarono il titolo di *princeps*⁴. Nei tempi a seguire, però, il dominio non si limitò a Benevento: quale reazione alla minaccia del re franco, Arechi fondò più a sud, a Salerno, una seconda residenza che dall'849, con la *Divisio ducatus Beneventani*, divenne capoluogo di un ducato autonomo (fig. 1).

Nello stesso momento sorse la città di Capua, sede di un sovrano longobardo locale, prima come gastaldato, poi come comitato. Nel 900 il conte capuano Atenolfo riuscì a estendere il suo potere all'area beneventana, spostando la sede del governo nella sua città natale. Suo nipote Pandolfo I Capodiferro riunì nel 978 l'intero Principato Capua-Benevento-Salerno, anche se per un breve periodo. Così, la città di Capua divenne nel X secolo, sotto Atenolfo e Pandolfo, il centro politico della *Langobardia minor*. Nel 1058 infine i Longobardi capuani furono sostituiti dai Normanni e vent'anni dopo – nel 1076, quasi esattamente trecento anni dopo la caduta del Regno longobardo del nord – anche Salerno, l'ultima residenza longobarda, cadde nelle loro mani. Dal punto di vista della supremazia politica, nella *Langobardia minor* si può di conseguenza constatare una continuità ignota tanto all'Italia settentrionale e centrale quanto all'Europa continentale, soprattutto nel vasto arco di tempo compreso tra il VI e l'XI secolo.

Sfortunatamente, l'ipotesi che Arechi II abbia accolto a braccia aperte i profughi del nord (tra i quali potrebbero esserci stati artisti, artigiani, architetti oppure monaci con competenze adeguate), non è facile da provare, perché gran parte delle fonti tacciono⁵. Una continuità artigianale-artistica può quindi essere individuata solo indirettamente e attraverso un approccio storico-artistico, e procedere con molta cautela è doveroso⁶. Soprattutto per l'architettura è quasi impossibile dissertare sull'eventuale continuità delle tradizioni tecnico-costruttive o tipologiche del Regno settentrionale nel Ducato di Arechi II, sia a causa della scarsità di datazioni puntuali, sia per l'aspetto estremamente incoerente delle

² Theophanes Confessores/*Chronica* (c. 810-815). Cfr. *The Chronicle...*, C. Mango (ed.); Gasparri 1989: 85.

³ Secondo Gasparri (2008: 28 e 35), la presa di Roma non fu l'elemento più importante, bensì il prendere il controllo dei Ducati longobardi di Spoleto e Benevento.

⁴ Von Falkenhausen 1983: 258. Nonostante il Regno longobardo spettasse a Carlo, che incoronò suo figlio Pipino re dei Longobardi, avvenne una sorta di *translatio Regni* ad Arechi II con l'assegnazione del titolo di *princeps gentis Langobardorum* da parte dell'imperatore bizantino. La «cancelleria pavese» divenne la «cancelleria beneventana», Benevento una secondo Pavia come *Ticinum geminum*: Cilento 1966: 194-195; Erchemperto, *Ystoriola...*, A.L. Berto (ed.): prologo; *Erchemperti historia...*, G.H. Pertz, G. Waitz (eds): 231-264. Su Arechi II è ancora fondamentale Belting 1962b: 141-193.

⁵ La nomina di Sicone *Forojuliensis* come Gastaldo di Acerenza è un esempio dell'apprezzamento dei profughi del nord nella patria beneventana. Cilento 1966: 194-195.

⁶ Di Muro 1996: 58 e 63; Peduto 2001: 657; Dell'Acqua Boyvadaoğlu 2009: 81.

poche testimonianze conservate⁷. Tuttavia, prendendo in esame l'architettura altomedievale campana, si trovano alcuni elementi che dimostrerebbero una certa consapevolezza iconologica. La forma a pianta centrale della Santa Sofia di Benevento viene spesso interpretata come una ripresa intenzionale della Santa Sofia a Costantinopoli, trasportando, oltre alla pura forma, anche il contenuto da monumento 'nazionale', collegato inseparabilmente alla figura dell'imperatore Giustiniano⁸. A parere di alcuni studiosi, inoltre, anche la tecnica muraria dell'*opus vittatum* sarebbe riconducibile a un *revival* delle usanze tardoantiche⁹.

Una certa «cultura di corte» longobarda (come appariva nei monumenti di Cividale, Pavia, Brescia e altri luoghi nel nord) sembra individuabile anche nel Ducato meridionale. Si è fatto riferimento ad una «scuola di corte» nella residenza del principe a Benevento¹⁰, ispirata al modello settentrionale, e a cui è stata associata la cosiddetta «pittura beneventana», che ha plasmato la pittura e la scrittura nell'Italia meridionale per i secoli successivi¹¹. Partendo dalla capitale del Principato, tale alto livello è stato applicato in

⁷ Fino ad oggi gran parte delle pubblicazioni relative ai Longobardi in Italia si è arrestata alla caduta di Pavia nel 774, oppure ha trattato in modo marginale il periodo seguente con il trasferimento del focus al sud (ad esempio: schede e articoli in Brogiolo, Chavarría Arnau 2007; Brogiolo, Giostra, Marazzi 2017; inoltre Jarnut 1982; Melucco Vaccaro 1982; Schmauder 2018: 37; Meier 2019; Schulte-Umberg 2020, nota 17). Pure le rassegne che riguardano l'arte e l'architettura longobarda meridionale sono poche e non corrispondono allo stato della ricerca attuale (Bertaux 1904; Venditti 1967), poiché si limitano a descrivere gli edifici più noti in poche pagine o a trattare un territorio specifico: Chierici 1934: 543-554; Rotili 1981: 837-866; Menis 1990 con varie schede; Untermann 2006: 85-92, 154-155 e 191-193; Luchterhandt 2010: 355-370; Carella 2011. Inoltre, i risultati di numerosi scavi locali e ulteriori scoperte degli ultimi decenni attendono di entrare nel dibattito critico: Cielo 2004: 167-169 e 179; Peduto 2010: 274-275. Cfr. gli atti dei vari Congressi nazionali di Archeologia Medievale e inoltre le pubblicazioni – per lo più atti di convegni – di Di Muro, Lambert, Marazzi, Peduto, Roma, Rotili e Coroneo, troppo numerose per essere elencate in questa sede. Anche la scultura delle zone meridionali spesso non viene considerata e rimane così esclusa da una contestualizzazione più ampia: fra i tomi del CISAM, che dovrebbero rispecchiare tutte le diocesi italiane, solo due su 26 parlano del Meridione (Rotili 1966 su Benevento, mai aggiornato, e Bertelli 2002 su una parte della Puglia). Mancano innanzitutto alcune delle zone più importanti e più ricche di reperti: tutta la Terra di Lavoro intorno a Capua; Salerno; tutta la penisola amalfitana fra Amalfi e Sorrento; l'intera zona di Napoli, per non parlare delle regioni ancora più a sud.

⁸ La Santa Sofia di Benevento rappresenterebbe così il più antico esempio di copia architettonica, come definito dagli approcci metodologici di Bandmann e Krautheimer in riferimento all'iconografia e all'iconologia architettonica. Sembra ancora opinione diffusa che si tratti di una copia ridotta della Santa Sofia di Costantinopoli, dato che la chiesa beneventana non era una cappella di corte, come sospetta Belting 1962b: 170-172, 183-185; Dell'Acqua Boyvadaoğlu 2009: 75-80. *Contra*: Di Muro 1996: 42-43 e nota 22.

⁹ Rusconi 1967: 323-337; Rotili 1977: 18-20; Rotili 1986: 193-194 e 197; Costagliola 2003: 603; Cielo 2004: 179-181. Fra queste chiese si trovano Sant'Anastasia a Ponte, Santa Maria di Compulteria ad Alvignano, la Santissima Annunziata a Prata di Principato Ultra e la Chiesa madre a Frigento. Tale elenco deve essere considerato con molta cautela per via della datazione poco chiara dei singoli contesti. Ponte: Rotili 1990: cat. III.4; Carella 2011: 121-127. Alvignano: Acierno 2013: 39-48. Prata di Principato Ultra: Carella 2011: 127-132. Frigento: Rotili 1996: 275-320. Ulteriore revisione della letteratura in Schulte-Umberg 2020: nota 99. Per il momento, comunque, questa rimane un'ipotesi molto difficile da dimostrare.

¹⁰ Belting 1962b: 164-165; Mitchell 1995: 56-57; Mitchell 1999: 99-101; Mitchell 2000a: 233-235; Dell'Acqua Boyvadaoğlu 2009: 80-81.

¹¹ Bologna (1962: 27) e Belting (1968: 223-230) elaborano l'idea della scuola di pittura beneventana. Piazza (2008: 379) invece fa notare che l'enfasi sul «beneventano» viene data solo perché non è sopravvissuta quasi nessuna testimonianza salernitana dell'VIII secolo e, in alternativa, tiene in considerazione la maggiore inclusione del termine *Terra di Lavoro*.

tutta la *Langobardia minor*, manifestandosi soprattutto nei dipinti di San Vincenzo al Volturno, ma anche in numerosi contesti pittorici dell'Italia meridionale¹².

Anche alcune osservazioni condotte nell'ambito della scultura architettonica della *Langobardia minor* – apparsa in gran numero tra il tardo IX secolo e l'inizio dell'XI nelle chiese «a corte» dei principi longobardi di Capua e quindi strettamente collegata alla nuova residenza, ma diffusa anche nel territorio – fanno pensare a una persistenza di forme artistiche già in uso nella *Langobardia maior* a partire dall'VIII secolo, anche a prescindere dalla pittura. Tale considerazione si basa innanzitutto sull'oggetto del presente saggio: un gruppo di capitelli altomedievali localizzati quasi esclusivamente in Campania e raggruppabili in quattro tipi correlati fra loro (fig. 2a-d, 3a-d).

Facendo riferimento *in primis* al tipo I, l'indagine vuole mostrare come molti dei tratti caratteristici compaiano già prima, a conferma della sopravvivenza di antiche tradizioni longobarde. Rivolgendo l'attenzione alla struttura generale, ai singoli elementi e motivi, alla loro distribuzione nel corpo del capitello, a tendenze ed elementi stilistici, i pezzi meridionali sono comparati con i capitelli longobardi del nord e i loro immediati successori carolingi, allo scopo di evidenziare la connessione con l'arte longobarda settentrionale nonostante la distanza geografica e cronologica. Segue una breve analisi del tipo III e la formulazione di un'ipotesi sulla scorta delle sue caratteristiche, per valutare se la persistenza delle forme (che riguarda il tipo I) possa essere stata concepita concettualmente e intenzionalmente, magari sulla base di una consapevolezza di origine etnica.

Una panoramica sul gruppo dei capitelli campani

Già nel 1889 alcuni dei capitelli in questione divennero oggetto di studio nell'opera di Raffaele Cattaneo, ma spetta all'architetto e soprintendente Gino Chierici, nel 1934, la prima catalogazione dei pezzi noti all'epoca, in quattro gruppi su presunta base cronologica. Il suo articolo costituisce il punto di partenza per la ricerca successiva sui capitelli capuani, nonché un imprescindibile riferimento scientifico (seguito da suggerimenti sparsi e mirati aggiornamenti)¹³. Grazie a diversi rinvenimenti da parte soprattutto di Jean Gaborit e Luigi Romolo Cielo¹⁴, a questo gruppo furono ricondotti trentotto capitelli suddivisi in cinque tipi, sempre sulla base di una presunta sequenza cronologica che avrebbe avuto avvio nel IX secolo per terminare intorno al Mille.

Tuttavia, ci sono diversi motivi per sottoporre a revisione tale inquadramento. Il punto nodale è l'inaffidabilità della metodologia, principalmente finalizzata alla datazione delle singole tipologie. Essa si basava sulla competenza da *connaisseur* nel collocare anteriormente il capitello meno antichizzante, di qualità meno elevata oppure di peggior stato di conservazione. Inoltre, il significativo ampliamento del corpus con esemplari inediti ha reso necessaria una completa revisione del rapporto tra i singoli capitelli. Oltretutto, per problemi legati alla datazione, era rimasto fuori un intero gruppo di capitelli già inquadrati fra i secoli XI e XII, nonostante la loro indubbia somiglianza e affinità con quelli già inclusi e datati al IX secolo. L'errore era stato datare tali capitelli sulla base delle fonti scritte che riguardavano i relativi edifici, senza comprendere che si trattava di

¹² Su San Vincenzo al Volturno: Raimo 2012-2013 e le varie pubblicazioni di John Mitchell. Sulla pittura in generale: Bertelli 1994: 53-68 e 121-147; Pace 1994: 243-260; Visentin 2000-2001: 157-195; Bertelli, Mignozzi 2021.

¹³ Cattaneo 1888-1889: 136 e 165; Chierici 1934: 543-554. In generale si fa riferimento ad alcuni studi di Aceto, Belting, Cielo e Gaborit. Per una panoramica sullo stato della ricerca: Schulte-Umberg 2017: 454-455; Schulte-Umberg 2020: 182-183.

¹⁴ Cielo 1978: 543-554; Cielo 2004: 165-194; Cielo 2009: 153-181; Gaborit 1968: 19-36.

reimpieghi. Una volta svincolati dalla datazione tarda – ben radicata nonostante alcune proposte alternative – si è resa necessaria una rigorosa riorganizzazione dell'intero *corpus*.

Il risultato è stato un ampliamento del *corpus* da trentotto a ottantatré pezzi, riducendo il numero dei tipi da cinque a quattro, ma suddivisi in sottotipi e varianti (fig. 2-3)¹⁵. Solo il tipo IV (fig. 3d, 10 esemplari) poteva essere tranquillamente assegnato al tardo XI secolo e quindi all'epoca normanna¹⁶. I settantatré capitelli degli altri tre tipi, che hanno poco in comune con i successivi e quindi sono da tenere ben distinti, sembrano strettamente correlati per via degli elementi decorativi e dei corrispondenti motivi, dello stile e della tecnica di esecuzione. A differenza di quelli del tipo IV, nessuno dei capitelli più antichi è sicuramente *in situ*, il che significa che le poche fonti scritte sono di scarso valore per la loro datazione. Tuttavia, alcuni *termini ante quos*¹⁷ per il riuso consentono di circoscriverli tutti fra il tardo IX secolo e il primo XI, ovvero entro un X secolo 'allargato', corrispondente al pieno periodo della dominazione longobarda nella *Langobardia minor*.

Nel tentativo di raggruppamento è apparso particolarmente utile un elemento decorativo specifico: il rovescio striato delle palmette, utilizzabile come *Leitmotiv* per quattro ragioni: esso appare in tutte e tre le tipologie; costituisce un chiaro riferimento alle antiche forme longobarde del nord (come vedremo di seguito); può essere distinto dalle tendenze della successiva scultura architettonica preromanica-normanna (dalla quale è assente); permette una classificazione per tipologie di aspetto¹⁸. Ulteriori tentativi di dettagliare la datazione tramite serie crono-morfologiche, oppure tramite lo sviluppo di motivi e caratteristiche stilistiche, devono essere respinti per mancanza di informazioni sicure¹⁹.

Il tipo I e il suo rapporto con il Nord longobardo

Il tipo I è stato giustamente chiamato «corintizzante»²⁰, anche se non fa riferimento al capitello corinzio classico (fig. 4a) ma alla sua trasformazione tardoantica: lo *spätantikes korinthisches Normalkapitell* (fig. 4b)²¹. Questo tipo, caratterizzato da una riduzione sistematica delle forme, fu creato intorno al 300 d.C. e divenne un nuovo standard nei secoli successivi. Le caratteristiche più importanti sono lo scorrimento in alto delle foglie della corona superiore, che sostituiscono quelle del calice per sostenere le volute angolari; poi, l'eliminazione del calicetto e delle elici, nonché la trasformazione dell'orlo del *kalathos* e del fiorone in astratti blocchetti sporgenti.

Nel successivo sviluppo a partire dal prototipo tardoantico, il tipo I muta le foglie d'acanto in palmette, con una versione più uniforme e quindi più facile da ricavare (fig. 2a, 4c). A questa tendenza si adeguano anche i rovesci delle foglie, che perdono sempre più la loro coesione organica diventando semplici blocchi sporgenti dalla superficie, i cui dorsi recano scanalature parallele a strisce. Sebbene la forma di base dei capitelli e la struttura del sistema decorativo siano le stesse per tutti e tre i sottotipi del tipo I, sottolineando quindi la stretta connessione

¹⁵ Schulte-Umberg 2017: 454-455; Schulte-Umberg 2020: 185-187.

¹⁶ Schulte-Umberg 2017: 456-462; Schulte-Umberg 2020: 75.

¹⁷ Particolarmente degno di nota è il capitello della chiesa inferiore di San Gabriele ad Airola: Schulte-Umberg 2017: 463, tav. 5.20; Schulte-Umberg 2020: cat. 44.

¹⁸ La forma astratta dei rovesci striati agli angoli dei capitelli del tipo III non si spiega senza prendere in considerazione i predecessori del tipo I, che sembrano ancor più legati al modello naturale.

¹⁹ Ciò vale soprattutto per i tentativi di datazione basati su variazioni del disegno geometrico di tipo III.a, variante 1 e tipo III.b: Cielo 1978: 175; Raimo 2012-2013: 142 e 335-336; Gandolfo 2014a: 176-177. Sulla questione: Schulte-Umberg 2020: 323-325, note 2266 e 2269.

²⁰ *Status quaestionis*: Schulte-Umberg 2020: 182-184.

²¹ Kramer 1997: cat. 8. Sullo sviluppo del capitello bizantino tardoantico: Peschlow 2004: col. 63-65.

tra loro, i tipi I.b e I.c grazie alle misure minori sono sottoposti ad arricchimento con forme e motivi diversi, che riguardano particolarmente l'area inferiore del corpo, che diventa un campo di sperimentazione (fig. 2b-c). Il tipo I.c presenta diversi tipi di decoro, tra cui quello geometrico a intaglio che a sua volta lo lega al tipo III (fig. 3a-c). Il tipo I.b, invece, risulta particolarmente adatto a contestualizzazioni più ampie grazie alla ricchezza di varianti e alla vasta gamma di dettagli.

Considerazioni per la formazione di gruppi di capitelli altomedievali

La catalogazione in gruppi con determinate caratteristiche non è un'esclusiva dei capitelli dell'Italia meridionale, poiché può essere già applicata ai manufatti del Regno settentrionale. Molte delle caratteristiche dei capitelli elaborati in epoca longobarda furono riprese in epoca carolingia e in alcuni casi per un periodo più lungo. Esempio è un gruppo di capitelli altomedievali di piccole dimensioni, principalmente localizzati nella Lombardia orientale e lungo l'arco adriatico fino a Trieste. Al netto delle inevitabili peculiarità di ciascun pezzo, i capitelli risultano sorprendentemente omogenei (fig. 5a): si tratta di pezzi molto snelli con volute ed elici sporgenti, sui quali domina una fila di foglie allungate e nettamente isolate con una struttura quasi coincidente²². Capitelli altomedievali con elementi comparabili si possono trovare anche in altre regioni²³, mentre alcuni pezzi quasi identici vengono prodotti probabilmente ancora nell'XI secolo²⁴.

Questa possibilità di categorizzare certi tipi di capitelli tramite la struttura generale e la decorazione vale in particolare per i capitelli cubici di piccola misura con quattro foglie angolari a forma di mandorla – quasi lanceolati – che hanno origine in epoca tardoantica (fig. 5b)²⁵. Gli esempi altomedievali più antichi sono i quattro capitelli del ciborio di San Giorgio in Valpolicella (fig. 5c). La loro esecuzione agli inizi dell'VIII secolo è confermata da iscrizioni, e per questo motivo sono di importanza pari ai capitelli di grande formato di Cividale e Brescia, altrettanto ben databili²⁶. Il gruppo si diffonde dal nord²⁷ in quantità enorme e con molte varianti a Roma, in tutta l'Italia e in gran parte dell'Europa meridionale

²² Sesto al Reghena (VIII secolo): Lambert 1999: 86. Brescia, Santa Maria in Solario: Ibsen 2014: cat. B.9. Grado, Sant'Eufemia, pergola del patriarca Giovanni Iunior (806-810): Tagliaferri 1982: cat. 549-551.

²³ Capitello del lapidario di Sirmione (VIII secolo), inv. San 47828: Lusuardi Siena 1989: cat. 4.6. Duomo di Luni (La Spezia, Museo del Castello): Verzone 1945: cat. 41. Lenno, Santo Stefano: Rossi 2013: 131. Benevento, Museo del Sannio: Rotili 1986: 205. Perugia, San Prospero: Ricci 1929: 24-29; Raspi Serra 1961: 65-67. Per la bibliografia esaustiva: Schulte-Umberg 2020, nota 1693.

²⁴ Per dimensioni i capitelli nel campanile di San Zeno a Verona differiscono notevolmente da quelli del XII secolo. Il loro riutilizzo, come suggerito in precedenza, non è affatto improbabile, motivo per cui Trevisan (2013: 58) li fa risalire all'inizio dell'XI secolo. Un confronto con i pezzi friulani fa apparire plausibile anche una data precedente: Zovatto 1964: 532. Valenzano 2000: 210, fig. 229, non entra nel discorso. Ulteriori considerazioni in Trevisan 2013: 59. Anche il capitello del sacello di San Giusto Trieste è stato datato all'alto medioevo: Zovatto 1964: 532, fig. 34. Trevisan (2013: 59) invece colloca anche questo capitello nell'XI secolo e ipotizza un legame di bottega con Verona. Ciò significherebbe l'uso di pezzi con struttura e disegno delle foglie quasi identici per un periodo di oltre trecento anni o un consapevole riferimento a forme più antiche.

²⁵ Basilica Eufrasiana a Poreč: Šonje 1986: 134 e nota 6, tav. 27.2-4. Sant'Eufemia a Grado al tempo del Patriarca Elia (571-587): Tagliaferri 1982: cat. 548.

²⁶ Può essere datato tra 712 e 730; Arslan 1943: 2; Brugnoli 1994: 95.

²⁷ Per ragioni di spazio si possono citare solo pochi esempi e con una selezione bibliografica molto ridotta: Milano, Santa Maria d'Aurona, Musei civici (740-744): Ravaglia 2000: cat. 271; Pavia, San Giovanni in Borgo, Musei civici (VII-VIII secolo): Ricci 1990b: cat. VII.7; Coroneo 2005: 71-72; Coroneo 2010: 208; Ricci 1990a: cat. VII.8 (prima metà dell'VIII secolo).

e centrale, riscuotendo popolarità internazionale²⁸. Può essere considerato il capitello più diffuso nella scultura architettonica carolingia, sebbene alcune delle caratteristiche si ritrovino anche in epoche successive²⁹.

Anche se tali tipologie (riconducibili al periodo longobardo nell'Italia settentrionale e proseguite in epoca carolingia) dimostrano nella loro struttura generale significativi paralleli con il capitello campano, lo stretto rapporto culturale tra i gruppi si manifesta soprattutto nei singoli elementi decorativi, nella loro disposizione sul corpo e nell'esecuzione dei dettagli (fig. 6). Ciò vale in particolare per i blocchetti che sostituiscono il fiorone dell'abaco e i rovesci scanalati delle foglie, che possono differenziarsi in base al punto preciso di apposizione: essi riguardano le due corone in generale, ma soprattutto la foglia centrale superiore e le foglie angolari sotto le volute. Per la maggiore parte di questi motivi decorativi si può presumere la derivazione dalla scultura architettonica longobarda dell'VIII secolo, anche per le somiglianze nel disegno delle foglie e per la spiccata tendenza a uniformare il corpo del capitello.

Il blocchetto dell'abaco

Uno di questi elementi, che appare quasi come una caratteristica dei capitelli di tipo I, è il blocchetto che si forma sul fronte del capitello al posto del fiorone dell'abaco (fig. 6). Nel caso del tipo I.a, essa è 'riempita' da bacchette a forma di cordoni, a coppie oppure in gruppi di tre³⁰. In alcuni casi però i dettagli non vengono elaborati, in modo che le strisce laterali della cornice e le barre interne appaiano come elementi verticali paritari. Così il riferimento alla scultura architettonica altomedievale del nord Italia sembra ancor più evidente. A Brescia tali blocchetti di abaco si trovano in gran numero, sia nei capitelli a foglia liscia riutilizzati nella cripta di San Filastrio (fig. 7a)³¹, murati negli angoli dell'ambiente e riconducibili alla metà dell'VIII secolo, sia nei tanti pezzi di spoglio nella loggia esterna del tiburio di Santa Maria in Solario, probabilmente della stessa epoca (fig. 7b-c)³².

Sembra probabile che le radici di questi elementi siano da ricercare nella scultura architettonica bizantina, anche se le varianti sono assai particolari e diventano sempre più numerose a partire dall'VIII secolo³³. I blocchetti possono essere scanalati in diagonale e persino con una riga al centro, nonché dotati di foglie lanceolate e sostituiti da altri motivi vegetali o non vegetali³⁴. Inoltre, si osserva spesso una pronunciata tendenza

²⁸ Selezione: Roma, San Basilio, nella Casa dei Cavalieri di Rodi (IX secolo): Pani Ermini 1974: cat. 49 e 51-52; Santi Quattro Coronati (prima metà del IX secolo): Melucco Vaccaro 1974: cat. 179; Formia, Sant'Erasmo (prima metà del IX secolo): Miele 1998: cat. 25; Benevento, Museo del Sannio: Rotili 1966: cat. 34 (VIII secolo?); Gaeta, Santa Lucia: Schulte-Umberg 2020: nota 1511; Split, San Martino: Doberer 1966: 206; Sardegna: Coroneo 2010: 204-210; Fulda: Meyer 1997: cat. Fu 8; Sandau: Meyer 1997: cat. San 1; Saint-Guilhem-le-Désert: Schulte-Umberg 2020: note 2132-2134 (con bibliografia).

²⁹ Su Agliate, inizio dell'XI secolo: Klein 2011: 91-93. Saint-Seurin, Bordeaux, fine XI secolo: Araguas 2006: 177-196.

³⁰ Schulte-Umberg 2020: cat. 01-07. Fra i capitelli del tipo I.b si trovano solo due volte da due esemplari in gran parte non 'canonici' a Capua, Museo Campano, e Salerno, Sant'Andrea de' Lama: Schulte-Umberg 2020: cat. 26 e 29.

³¹ Panazza, Tagliaferri 1966: cat. 9 e 11-12.

³² Ibsen 2014: cat. B.10-11, B.14, B.22. Per ulteriori esempi (compresi i capitelli a due zone a forma di cestino): Schulte-Umberg 2020: 240-243.

³³ Sui capitelli di Ravenna: Schulte-Umberg 2020: 236 e note 1666, 1669 e 1716.

³⁴ Esempi selezionati: Castelseprio, Museo archeologico (IX secolo): Ibsen 2013: 423-432, fig. 4; Pavia, Villa Franchi Maggi: Panazza 1953: cat. 139; Brescia, Museo di Santa Giulia, Inv. MR 5786: Ibsen 2014: cat. B.19 e B.21; Panazza, Tagliaferri 1966: cat. 110-111; Santa Maria in Solario: Stradiotti 1980: cat. 11 e 14; Ibsen 2014: cat. B.17-18; Brescia, Via Sant'Urbano 15:

verticalizzante, che può portare fino alla nascita di una cornice molto allungata³⁵, di solito in combinazione con quattro grandi foglie angolari. Già su alcuni esemplari longobardi a Pavia (San Lanfranco) e a Milano (San Vincenzo in Prato, fig. 7d), i blocchetti non si limitano all'area dell'abaco vero e proprio, ma si estendono più in basso sul corpo del capitello³⁶.

In contrasto con gli esempi precedenti del nord Italia, il repertorio si arricchisce ulteriormente nella vasta area di influenza delle tendenze artistiche dei Longobardi meridionali, come già indicato all'inizio. La semplice scanalatura del blocchetto dell'abaco, con tre o quattro barre verticali, appare in Campania come una semplificazione di una fascia di cordoncini che si trova abbastanza frequentemente nel tipo I (fig. 2a-c). Il legame con la scultura altomedievale della regione è riscontrabile in due esempi del IX secolo a San Vincenzo al Volturno (fig. 8a-b)³⁷ e nei capitelli del protiro della Basilica dei Santi Martiri a Cimitile, databili intorno al 900 (fig. 8c)³⁸. In questi casi, nonostante le differenze nell'incorniciatura, è determinante l'organizzazione della struttura interna che ricorda una pannocchia in convergenza con i cordoncini del tipo I.

Questa particolare forma più elaborata, che non si trova nei capitelli altomedievali del periodo longobardo-carolingio dell'Italia settentrionale, dà origine quindi ad una caratteristica circoscritta alla *Langobardia minor*. Un'altra particolarità meridionale riguarda l'uso dei motivi geometrici intagliati, noti dai tipi I.c e III, come croci di sant'Andrea e mezze lune antistanti (fig. 2b, 4c)³⁹. Il disegno dei blocchetti di abaco non solo getta un ponte verso i capitelli longobardo-altomedievali del nord, ma allo stesso tempo sottolinea il particolare percorso campano e conferma lo stretto legame fra i tipi all'interno di questo gruppo locale.

I rovesci delle foglie della prima corona

Un altro elemento caratteristico osservabile in quasi tutti i capitelli di tipo I.a e I.b (che spesso ricorre anche nel tipo II – fig. 2d) è costituito dalle sporgenze scanalate nella zona della prima corona. Sui capitelli di grande formato esse sono di norma distaccate e

Panazza, Tagliaferri 1966: cat. 180; Cividale, da San Giovanni in Valle: Tagliaferri 1982: cat. 363; San Vincenzo al Volturno, Inv. 5874: Sogliani 2003: 98, fig. 2; Raimo 2012-2013: cat. SV/20.

³⁵ Questi blocchetti sono forse un prodotto casuale del processo di fabbricazione dei capitelli corinzi, la cui condizione incompiuta avrebbe potuto essere considerata esteticamente gradevole: Asgari 1995: 263-288 (con schema); Schulte-Umberg 2020: nota 1711.

³⁶ Milano, San Vincenzo in Prato: Ebani 1973: 13-15, fig. 18. San Lanfranco a Pavia: Segagni Malacart 1987: 386 e 389, fig. 89 e 101. Ulteriori esempi longobardi o della prima età carolingia ricorrono in Sant'Anastasio a Corteolona e a Santa Cristina e Bissone: Ricci 1990a: cat. VII.8. Bobbio, Museo dell'Abbazia di San Colombano: Destefanis 2008: 50. Milano, Musei civici, da Santa Maria Aurora: Romanini 1969: 251-252, fig. 41. Roma, San Basilio, Casa dei Cavalieri di Rodi: Pani Ermini 1974: cat. 49 e 51-52. Sirmione, Via Vittorio Emanuele: Lusuardi Siena 1989: cat. 4.7. Lenno, Santo Stefano: Ebani 1973: 12, fig. 15; Rossi 2013: 131. San Salvatore di Montecorona: Scortecci 2011: 165-183. Un esempio comparativo particolarmente interessante, seppur danneggiato, si trova nell'area longobarda meridionale a San Vincenzo al Volturno, Inv. RP 4964: Raimo 2012-2013: cat. SV/23.

³⁷ Inv. RN 5028; Sogliani 2003: 98; Raimo 2012-2013: cat. SV/21.

³⁸ Belting (1962a: 132, 135-137) fa risalire la realizzazione dell'intero corredo artistico della cappella (compresa la scultura architettonica) al 900 circa, durante il periodo del vescovo di Nola Leone III. Egli richiama l'attenzione su una bottega napoletana alla quale lo conducono gli arredi liturgici della chiesa napoletana di Sant'Aspreno, da assumersi come antecedente o parallelo sviluppo rispetto alla bottega capuana.

³⁹ Per Nola: Schulte-Umberg 2017: 463, tav. 5.21; Schulte-Umberg 2020: cat. 09.

distanti fra loro e rivelano così le strutture delle foglie posteriori (o mediane) (fig. 6), mentre su alcuni capitelli più piccoli possono formare un cordone separatore a forma di anello (fig. 9a). Sotto questo punto di vista, nel tipo I.c si riscontra una soluzione diversa (fig. 2c): la parte superiore molto uniforme viene separata da quella inferiore solo visualmente, tramite una decorazione autonoma della superficie.

Si noti la particolarità dei rovesci campani, che non coincidono più con quelli del capitello classico, si allontanano dal contesto naturale della pianta e vengono posti sulla superficie piatta delle foglie come elementi estranei e astratti. Questo fenomeno non si trova solo nei tipi I e II, ma si manifesta già – talvolta in forma estrema – nei capitelli dell'Italia settentrionale. Anche se occorre fare attenzione nel valutare gli esempi comparativi per non confondere i blocchetti striati con le incisioni regolari delle foglie d'acanto, nella maggior parte dei casi altomedievali le evidenze testimoniano la relazione fra nord e sud. La corrispondenza strutturale dei singoli blocchi a volte è sorprendentemente evidente, come nel caso di San Giorgio in Valpolicella (fig. 5c)⁴⁰. Una differenza si manifesta invece nel loro posizionamento al centro delle foglie angolari lanceolate, spesso con bordi arricchiti di perle: una particolarità che non compare nei capitelli campani⁴¹.

Lo stretto rapporto tra i principi capuani e i monaci dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno si riflette chiaramente nel motivo del rovescio striato (fig. 8a-b), ma anche a livello di tecnica e stile. Ciò è attestato da innumerevoli frammenti venuti alla luce nelle macerie di scavo del monastero, dimostrando, sebbene in una forma relativamente più elaborata⁴², la formale concordanza con i capitelli campani, sottolineata dalla fusione in un cordone continuo (fig. 9b). Mitchell è riuscito, d'altro canto, a stabilire un collegamento tra i frammenti volturnensi (combinandoli con una serie di volute di alta qualità rinvenute durante gli scavi) e i capitelli del *Tempietto* e del *tegurium* del fonte di Callisto a Cividale (fig. 9c)⁴³. Si può quindi concludere che i legami con il nord vanno oltre i consueti parallelismi fra i blocchetti dei capitelli cubici⁴⁴.

I rovesci scanalati angolari al posto delle foglie esterne del calice

Il modo in cui i blocchi dei rovesci sporgono rispecchia una deviazione fondamentale dei capitelli della *Langobardia maior* rispetto a quelli della *minor*. In Campania essi non riprendono la forma più diffusa al nord, cioè quella arricchita dalla dominante a mandorla angolare (fig. 5b-c, 7a, 7c-d, 11a-d,) derivante anch'essa dai capitelli tardoantichi del tipo

⁴⁰ Anche in alcuni dei capitelli di Santa Maria in Solario a Brescia la struttura del rovescio e la sistemazione sul *calathos* sono quasi identiche a quelle dei capitelli campani: Ibsen 2014: cat. B.11-12, B.14, B.16, B.18. Per Capua, San Salvatore, campanile, e Salerno, San Pietro a Corte: Schulte-Umberg 2020: cat. 12 e 17.

⁴¹ Si trova ad esempio: a Brescia in Santa Maria in Solario (Ibsen 2014: cat. B.11-18) e nella cripta di San Filastrio (Panazza, Tagliaferri 1966: cat. 11-12; Rossi 2004); ad Asti in Sant'Anastasio (Verzone 1953: 92-94, fig. 21); a Cremona in San Michele (Romanini 1975: 767, fig. 8); a Cariano (Zovatto 1964: 532, fig. 33); a Sirmione nel Lapidario, Inv. S. 57828 (Lusuardi Siena 1989: cat. 4.6); a Otricoli, presso l'Assunta (Bertelli 1985: cat. 182); ad Aquileia nella Basilica monastero (Cantino Wataghin 2001: 291 e 294, nota 41). Cfr. anche Schulte-Umberg 2020: 239, 245 e 264.

⁴² Mitchell, Claridge 2001: 160-162, fig. 5: 103-116 e 122-130; Raimo 2012-2013: cat. SV/45-49 e SV/61-64.

⁴³ Mitchell, Claridge 2001: 156-157, fig. 5: 76-79; Catalano 2008: 65-66, fig. q, r. Ciò viene confermato dalle considerazioni di Raimo (2012-2013: 353-355) sulle rosette dell'abaco con la superficie più profonda. Per inv. RN 5874: Sogliani 2003: 98, fig. 21; Raimo 2012-2013: cat. SV/20.

⁴⁴ Il collegamento fra i capitelli di San Vincenzo al Volturno e quelli campani del tipo I è stato stabilito per la prima volta in Sogliani 2003: 98, fig. 2.

a quattro foglie. Quelli del sud corrispondono innanzitutto al consueto capitello corinzio tardoantico (fig. 4b), con le foglie laterali della corona superiore che assumono la funzione di sostegno delle volute esterne del calice, ma solo in Campania compaiono i blocchi rovesciati e scanalati alle punte (fig. 6). Il fenomeno diventa quindi un motivo caratteristico, visto che non si trova al nord, anche se lì si erano viste le prime forme di tale tendenza, ad esempio agli angoli di un piccolo capitello dell'VIII secolo in Santa Maria in Valle a Cividale (fig. 9d), ma anche nel capitello numero 2 di San Pietro in Cariano (fig. 10a). In entrambi i casi sono ancora chiaramente identificabili come rovesci 'naturali', non formati dal rovescio di una singola foglia angolare, ma da due foglie che riprendono la vecchia forma dei sostegni esterni del calice, riunendosi.

Questa trasformazione in rovesci scanalati angolari, al di sotto delle volute, deve quindi essere interpretata come una particolarità campana⁴⁵: si riscontra in tutti i capitelli dei tipi I.a-I.c (fig. 2a-c) e rappresenta anche un tratto caratteristico del tipo III.a (fig. 3a-b), avendo però un'autonomia stilistica ancora più forte e sviluppando in alcuni casi persino una forma senza scanalature. In ultima analisi, sono proprio questi rovesci angolari a testimoniare il forte legame tra tipo I e tipo III.a e le loro radici comuni, anche se il corpo del secondo subisce una trasformazione in un blocco completamente astratto.

I rovesci sotto i blocchetti dell'abaco con incisioni scanalate

Come nel caso del capitello corinzio normale tardoantico, anche nel tipo I la corona superiore si sposta e la foglia centrale scorre verso il blocchetto centrale (fig. 6), sostituendo le elici interne: un fenomeno già visto nei capitelli altomedievali del nord Italia. Questa foglia emerge come un blocchetto tridimensionale e striato già sui calati dei grandi capitelli longobardi di San Salvatore a Brescia e di Santa Maria in Valle a Cividale, ma sono ancora una volta i capitelli dei pilastri del Tempio cividalese a mostrare una chiara tendenza all'astrazione (fig. 9d)⁴⁶. Notevoli esempi di tale tendenza si possono trovare nel tiburio di Santa Maria in Solario (fig. 7b-c), nei capitelli del ciborio di San Prospero a Perugia e in un capitello di San Vincenzo al Volturno (fig. 8a). Un altro esempio, più piccolo, mostra la quasi completa trasformazione in un unico elemento verticale (fig. 10b)⁴⁷.

Questa stretta connessione fra il rovescio centrale e il blocchetto dell'abaco non è una rarità, ma può portare ad una forte verticalizzazione e sfocatura delle forme, soprattutto in quei casi in cui anche il blocchetto è articolato da strisce verticali. Tale fenomeno si riscontra abbastanza spesso a Capua: mentre nei tipi I.a e I.c la combinazione si manifesta semplicemente nella conformità dimensionale dei due elementi – accentuata da una linea di contorno continua e dalle strutture interne molto simili (fig. 2a, 2c) – il tipo I.b va spesso ben oltre. In questo caso, i due componenti sono talvolta solo separati da un gradino sottile e i cordoncini verticali corrono fino al bordo inferiore della foglia centrale (fig. 9a)⁴⁸. Nel capitello

⁴⁵ In alcuni capitelli franco-normanni, che saranno nuovamente trattati più avanti, c'è un elemento angolare comparabile che non deriva dalla foglia ma dalla voluta. Schulte-Umberg 2020: nota 2117.

⁴⁶ Ciò può essere dovuto al fatto che le foglie d'angolo sono eccezionalmente progettate di nuovo come foglie di rinforzo separate e, di conseguenza, l'uniformità non è garantita.

⁴⁷ Brescia, Santa Maria in Solario: Stradiotti 1980: cat. 4; Ibsen 2014: cat. B.9. Altri esempi: Otricoli, Chiesa dell'Assunta: Bertelli 1985: cat. 182; Scortecci 1991: 22; Catalano 2011-2012: 339-362, fig. 12. Importante per la datazione del capitello è l'installazione di una cripta semianulare nel IX secolo: Castellani 1999: 19 e 22. San Vincenzo al Volturno, INV. 5874: Sogliani 2003: 98; Raimo 2012-2013: cat. SV/21. Inv. RP 4964: Sogliani 2003, 98f., Abb. 4; Raimo 2012-2013: cat. SV/23.

⁴⁸ Schulte-Umberg 2020: cat. 14/Capua, San Salvatore 2S; cat. 20/Capua, Museo Campano 1; cat. 25/Capua, San Salvatore 1E; cat. 19/Capua, San Salvatore 2N.

presso l'Hotel Luna ad Amalfi la fusione è completa (fig. 10c)⁴⁹, così che la forma complessiva corrisponde ai lunghi nastri rettangolari dei capitelli nordici dell'VIII secolo (fig. 10d). Ma anche la duplicazione più semplice si trova già nello stesso secolo, ad esempio in un capitello del museo di Santa Giulia a Brescia (fig. 11a)⁵⁰.

Tendenze stilistiche: la fusione di forme e la divisione in zone separate

Questa sfocatura delle forme, che si annuncia nella zona del blocchetto dell'abaco e nel rovescio centrale, e che compare anche nei lunghi rettangoli verticali, fa parte di una tendenza stilistica estremamente importante poiché riguarda un aspetto più tecnico, che va oltre l'adozione di motivi coincidenti e che collega nuovamente i capitelli della *Langobardia maior* con quelli della *Langobardia minor*. Nel caso del tipo I.b le analogie partono dal blocchetto dell'abaco e dalla sua cornice, continuando nell'area di transizione in mezzo alle volute laterali, fino ad arrivare ai lati superiori della corona e penetrare persino nella zona inferiore (fig. 9a)⁵¹. In questo modo, le striature si distaccano completamente dalla loro origine naturale (cioè il retro della foglia) per essere reinterpretate come elemento decorativo e soprattutto strutturale. Tutto ciò si riscontra più volte in una versione simile anche nei precedenti nordici (fig. 11b)⁵².

Questa sfocatura dei singoli componenti è però contrastata da una seconda tendenza, che sorprendentemente compare spesso negli stessi pezzi: la netta divisione del corpo in due zone. La standardizzazione della corona di foglie, attraverso una disposizione uniforme dei rovesci, si verifica già nei capitelli a blocco altomedievali di piccolo formato, nei quali la parte inferiore è spesso scomposta in forme geometriche⁵³, il che può portare a vere e proprie imitazioni dei capitelli bizantini «a cesto» (fig. 11c)⁵⁴. Al contrario, nei capitelli campani l'unione dei rovesci della corona rimane visibile come un processo di trasformazione congelato (fig. 10c), che si ritrova anche al nord (fig. 11d)⁵⁵: dopo i primi tentativi a Cividale (fig. 9c), si riscontra in alcuni capitelli con bordi quasi continui (spesso ondulati), ad esempio a Trieste e a Brescia (fig. 10d, 11b)⁵⁶, dove esiste già una chiara corrispondenza con gli esemplari campani⁵⁷.

⁴⁹ Schulte-Umberg 2020: cat. 29.

⁵⁰ Per il capitello con colonnina MR 5791: Ibsen 2014: cat. A.2; Schulte-Umberg 2020: note 1695 e 1822.

⁵¹ Schulte-Umberg 2020: cat. 19-22, soprattutto 21/Ravello, Villa Cimbrone; cat. 25/Capua, San Salvatore 1E.

⁵² Brescia, Museo di Santa Giulia e di Santa Maria in Solario, Stradiotti 1980: cat. 5 e 10-11. Perugia, San Prospero: Schulte-Umberg 2020: nota 1693. San Pietro in Cariano/capitello 4: Arslan 1943: 12, fig. 30; Zovatto 1964: 532; Schulte-Umberg 2020: 245.

⁵³ Per i capitelli quasi identici di Santa Lucia a Gaeta e della facciata di San Procolo a Verona: Schulte-Umberg 2020: 238.

⁵⁴ Otranto, cripta del Duomo, capitello D6: Vergara 1981: cat. 7. San Pietro in Cariano, capitello 3: Arslan 1943: 12, fig. 29; Zovatto 1964: 532; Schulte-Umberg 2020: 241. Aquileia, cripta del Duomo: Barral i Altet 2007: 41-44 e 53-54; Jacobsen 2010: 377-409. Cfr. anche Schulte-Umberg 2020: nota 1708. Milano, Sant'Ambrogio: Peroni 1974: 92.

⁵⁵ A Cividale, Cremona, Castelseprio e Bardolino, dove la parte inferiore è costituita da singole foglie ravvicinate. Bardolino: Zovatto 1964: 507-509; Cremona: Romanini 1975: 767.

⁵⁶ A Cividale, Brescia (Santa Maria in Solario) e Trieste. Brescia: Ibsen 2014: cat. B.15; Ibsen 2014: cat. B.17; Panazza, Tagliaferri 1966: cat. 110; Ibsen 2014: cat. B.109. Trieste, Sacello di San Giusto: Mirabella Roberti 1991: 23; Schulte-Umberg 2020: 59.

⁵⁷ Schulte-Umberg 2020: cat. 22/Salerno, San Massimo; cat. 19/Capua, San Salvatore 2N; cat. 25/Capua San Salvatore 1E; cat. 18/Capua, San Salvatore 1N; cat. 20/Capua, Museo Campano 1.

Il disegno della foglia

Caratteristiche stilistiche in senso stretto confermano questa connessione tra nord e sud, tra Regno e Principato. Si tratta di diversi tipi di disegno delle foglie. Soprattutto quelle della corona principale presentano varianti che ricorrono in entrambi i contesti: si segnalano esemplari organizzati orizzontalmente e a forma di falce o lama di spelucchino che riguardano soprattutto i capitelli di tipo I.a (fig. 6); ma anche altri tipi campani. Questo vale sia per la versione rigida, in cui incavi e spigoli si alternano regolarmente e puntano verso l'alto in una leggera diagonale⁵⁸, sia per una versione un po' più libera con le sporgenze più larghe⁵⁹. A Brescia esistono capitelli con una decorazione a falce più stretta che corre in serpentine ininterrotte (fig. 7b)⁶⁰, e che mostrano una sorprendente somiglianza con i capitelli di tipo I.a, anche per la disposizione degli elementi lungo la vena centrale e il rapporto tra le punte. Oltre a ciò, la tendenza a dividere la zona inferiore in nastri verticali può essere osservata in forme quasi identiche al sud⁶¹, al pari della profonda incisione delle vene centrali⁶².

Un altro tratto stilistico di alcuni capitelli campani di tipo I sono le forme geometriche in negativo che coprono la zona della corona inferiore come una decorazione indipendente. Le punte secondarie delle foglie entrano in contatto tra loro (fig. 4c, 10c) e creano un motivo nuovo tramite un sottosquadro⁶³. Questo fenomeno avvenne già nel tardo periodo imperiale, mentre dalla fine del V secolo si diffuse come caratteristica dell'arte bizantina⁶⁴. Il riferimento a questi modelli più antichi è già evidente nei capitelli grandi di Santa Maria in Valle a Cividale (fig. 9c)⁶⁵. Uno stile corrispondente si trova in seguito in molti esempi del gruppo norditaliano⁶⁶: Pavia, Milano, Brescia e Cividale si rivelano la via di penetrazione di queste forme bizantine in area longobarda.

Difficilmente si possono negare i parallelismi tra i capitelli dell'Italia settentrionale e centrale da una parte e il tipo I campano dall'altra (compresi i suoi parenti degli altri due tipi), sia in termini di struttura del corpo che di singoli elementi. Ma rimangono molte domande... Come si vogliono interpretare e valutare queste somiglianze? Quale

⁵⁸ Schulte-Umberg 2020: cat. 08/Capua, San Michele a Corte; cat. 10/Aversa, Duomo; cat. 18/Capua, San Salvatore 1N. Per San Vincenzo al Volturno, Inv. RP 4964: Sogliani 2003: 98-99, fig. 4; Catalano 2008: 63-64, fig. i; Raimo 2012-2013: cat. SV/23. Per Brescia: Ibsen 2014: cat. B.11 e B.15.

⁵⁹ Schulte-Umberg 2020: cat. 01/Capua, San Salvatore a Corte; cat. 09/Nola; cat. 16/Amalfi, Chiesa del Crocifisso; cat. 17/Salerno, San Pietro a Corte. Per Brescia, Santa Maria in Solario: Ibsen 2014: cat. B. 10 e B.15.

⁶⁰ Ibsen 2014: cat. B.14.

⁶¹ Corrispondono anche i tipi I.b e I.c: Schulte-Umberg 2020: cat. 03-04, 12-13, 31. Cfr. anche le strutture di cat. 11/Calvi, Duomo.

⁶² Si trovano in uno dei due grandi capitelli del Museo archeologico di Cividale, strettamente legati agli altri pezzi longobardi del museo e a quelli di Brescia (Tagliaferri 1982: 399); in un capitello a San Michele a Corte (Schulte-Umberg 2020: 260, fig. 564 e 1031), e in uno dei pezzi del tipo II nel museo del Liebieghaus di Francoforte (Schulte-Umberg 2020: cat. 41, fig. 1025 e 1030-1032).

⁶³ Schulte-Umberg 2020: cat. 07/Capua, San Michele a Corte; cat. 27/Benevento, Museo del Sannio 2; cat. 28/Amalfi, Hotel Luna; cat. 30/Minturno. Possono essere aggiunti i due capitelli di Francoforte e un pezzo solitario della chiesa di Ognissanti di Capua: Schulte-Umberg 2020: cat. 40-41 e 83.

⁶⁴ Capitello in Bāqirhā: Strube 1996: 80-81, fig. 147; Amphipolis/Basilica A: Schulte-Umberg 2020: 236, fig. 925; Poreç/Basilica Eufraiana: Šonje 1986: 134, tav. 27.2-4; Brescia, San Filastrio: Rossi 2004: 23; Soradir: Breccia Fratadocchi 1971: 43-44, fig. 52; Gandolfo 1985: 205.

⁶⁵ La «bocca di lupo» formata dalle punte delle foglie risale a forme bizantine che si trovano già nella fase teodosiana della Santa Sofia di inizio V secolo: Kautzsch 1936: 53-55; Peschlow 2004: col. 93.

⁶⁶ Forme triangolari negative su capitelli da Santo Stefano a Lenno: Arslan 1953: 299, tav. 141; Arslan 1954: 528, con datazione all'VIII o inizio del IX secolo. Magni (1960: nota 45) li colloca in epoca paleocristiana. Rossi (2013: 131) prende in considerazione una datazione più tarda (XI secolo). Museo archeologico di Cividale: Tagliaferri 1982: cat. 398. Brescia: Ibsen 2014: cat. B.22.

importanza possono avere? Come avvenne la trasmissione, considerato che l'arco temporale supera i duecento anni? Dobbiamo presumere un collegamento diretto e continuo con l'arte di corte della *Langobardia maior*, già operativo al tempo di Arechi II a Benevento e ancora vivo durante la dominazione capuana? Oppure va considerata l'influenza della contemporanea arte carolingia che riprende forme più antiche?

Sebbene la maggior parte delle datazioni non sia verificabile, è possibile trarre cautamente qualche conclusione. Nell'ambito dei capitelli altomedievali si svilupparono caratteristiche e gruppi specifici, documentabili nel Regno longobardo a partire dalla cosiddetta rinascenza liutprandea, ancora viva nel tardo VIII secolo e almeno fino al IX, durante la dominazione carolingia. Ma nel caso dei capitelli campani di tipo I non si ha a che fare con varianti di forme carolingie, che solo occasionalmente penetrano l'area meridionale, soprattutto col capitello cubico⁶⁷. Elementi tipici importanti, come la foglia d'angolo a forma di mandorla, non si trovano. Il rovescio angolare scanalato, che non compare nei capitelli carolingi, diventa invece un elemento caratteristico della scultura architettonica campana. I pezzi trovati a San Vincenzo al Volturno sembrano assumere un ruolo di transizione fra la scultura beneventana dell'epoca di Arechi II (probabilmente non conservata neanche in frammenti) e quella del X secolo.

Sembra evidente che in questo ambito si sia sviluppato qualcosa di autonomo e indipendente dalla scultura architettonica carolingia, che seguiva in modo diverso e assai peculiare le tendenze del tempo. Dobbiamo quindi presumere due evoluzioni parallele, sempre sulla base della tradizione della *Langobardia maior*. Già queste osservazioni suggeriscono che probabilmente non erano le sole tradizioni artigianali, eventualmente portate a sud da profughi oppure da botteghe itineranti, a svolgere un ruolo importante nella nascita delle forme specifiche. Un controllo incrociato dovrebbe ora chiarire se questa creazione di nuovi tipi può essere considerata una scelta consapevole con significato e *background* più profondi, oppure se sono ipotizzabili criteri di altro tipo.

I capitelli del tipo III

La ricchezza delle varianti osservabili soprattutto nel tipo I.b non si riscontra nel tipo III, che però si caratterizza per le diverse volumetrie (fig. 3a-c). Il tipo III.a è un capitello a blocco di grande formato con due tipi di decorazione: la prima con scanalature che circondano il corpo del capitello, l'altra con superfici laterali trapezoidali con pattern geometrici intagliati: Il tipo III.b è invece un capitello più piccolo, a forma di pulvino, che nella maggior parte dei casi combina entrambe le forme di decorazione⁶⁸.

Mentre il tipo III.a è sempre stato riferito ai capitelli longobardi campani (addirittura collocato da Chierici all'inizio della sequenza cronologica), i capitelli con decoro a intaglio geometrico erano circoscritti ai secoli XI e XII, ma senza mettere in discussione il loro carattere «longobardo»: metodologicamente una strada a picco sul precipizio. Questa problematica si rivela ancora più complessa alla luce di un folto gruppo di capitelli francesi e inglesi dell'XI secolo che presentano forti somiglianze con il nostro⁶⁹. Seguendo il radicato convincimento che colloca la principale produzione campana intorno al 1100, in via teorica si potrebbe anche concludere che forme normanne fossero

⁶⁷ Sul capitello di Sant'Erasmus di Formia e sul rapporto tra elementi carolingi e bizantini: Aceto 1978a: 254-256.

⁶⁸ Schulte-Umberg 2017: 463; Schulte-Umberg 2020: 185-188 e cat. 42-72.

⁶⁹ Oise e Aisne. Schulte-Umberg 2020: 306-308, 312 e nota 2118.

state importate dai nuovi dominatori con la conquista del sud Italia⁷⁰. Tuttavia, una semplice argomentazione prova che non può essere così: la presenza di entrambi i motivi sui capitelli del tipo III.b e su alcuni predecessori ancora più antichi trovati a San Vincenzo al Volturno⁷¹ (fig. 12a, IX secolo). Ciò dimostra che la scissione delle due forme decorative con il parallelo trasferimento sui grandi capitelli a blocco di tipo III.a/1 e 2 può essere avvenuta solo nell'area campana e nel relativo contesto culturale. Si aggiunga che nell'arte normanna non sono presenti capitelli con decorazione a scanalature, e che l'aggiornamento storiografico consente ora di datare l'intero gruppo del tipo III al X secolo, cioè in un periodo in cui i Normanni non avevano ancora iniziato a viaggiare nel Mediterraneo.

Ma se il pattern a incavo geometrico non è normanno, da dove potrebbe derivare? Si è cercato di mettere in relazione l'astrazione caratteristica delle superfici con una tradizione presumibilmente longobarda, come appare su fibule e fibbie per cinture «barbariche», vale a dire in oreficeria⁷². Anche se questa convinzione è da tempo diffusa come *opinio communis*, essa non è mai stata seriamente esaminata e si tratta in realtà di un mito.

Le linee fondamentali di sviluppo dell'ornamento nel periodo migratorio sono note da molto tempo e le relative osservazioni hanno mantenuto la loro validità fino ad oggi⁷³. È stato sufficientemente discusso che gran parte della supposta decorazione «germanica» è basata sull'arte tardoromana⁷⁴. A ciò di solito si accompagna la teoria secondo la quale la tecnica dell'intaglio avrebbe avuto origine con materiali teneri come legno e stucco e sarebbe poi stata trasferita al metallo e, infine, alla pietra⁷⁵. Un rapido sguardo alla cronologia degli oggetti e alla tecnica impiegata nell'oreficeria dell'epoca delle migrazioni è tuttavia illuminante per il nostro contesto. La decorazione geometrica a intaglio in metallo era senza dubbio molto apprezzata da numerosi gruppi germanici dell'epoca⁷⁶ e costituiva un aspetto caratteristico delle fibule «barbariche», anche presso i Longobardi

⁷⁰ Schwarz 1942-1944: 65-67, che successivamente cambia opinione, come riportato da Giess 1959: 252 e nota 26. Vedasi anche Cielo 1978: 174-186. Secondo Giess le origini del motivo sono longobarde o persino italiane, anche se gli esempi comparativi sono difficilmente databili. Va comunque constatato che i capitelli con motivo geometrico a intaglio, da entrambi menzionati, non sono – come già affermato in precedenza – *in situ*, quindi la datazione all'XI e al XII secolo si rivela errata. Per una trattazione più ampia dell'argomento: Schulte-Umberg 2020: 185-188 e 288-290.

⁷¹ I capitelli «a stampella», che compaiono in gran numero a Capua e Benevento, hanno predecessori già nel IX secolo a San Vincenzo al Volturno, in cui già si uniscono i due motivi: Raimo 2012-2013: cat. SV/3.

⁷² Grabar 1963: 112-114; Belli Barsali 1965: 23; Romanini 1969: 246-248; Romanini 1992: 77-79; vedasi anche De Francovich 1952: 255-273. Nel contesto della decorazione geometrica del tipo III: Giess 1959: 252; Cielo 1978: 179 e nota 61; Rotili 1986: 206 e nota 578; Aceto 1990: cat. VII.28; Naldi 1990: 43-44; Sogliani 2003: 97; Santoro 2006: 157; Catalano 2008: 46; Visentin 2012: 123-124 e nota 71; Raimo 2012-2013: 338.

⁷³ In generale si citano gli studi di Åberg 1923, Riegl 1927, Haseloff 1930, Salin 1935, Fuchs, Werner 1950 e Roth 1973. Si vedano le più recenti pubblicazioni e sintesi in Melucco Vaccaro 1982: 129-131; Jarnut 2005: 11-19; Pohl, Erhart 2005; Bemann, Schmauder 2008; Bierbrauer 2008: 471 e nota 30; Hegewisch 2008.

⁷⁴ Salin 1935: 178-180; Haseloff 1973: 442; panoramica in Dorigo 1988: 34-36; cronologia e discussione dei metodi in Heinrich-Tamáška 2005: 281 e 286-288.

⁷⁵ Cielo 1978: 181; Aceto 1990: cat. VII.28. Riegl (1927: 293 e 312-313) già un secolo addietro affermava che i pochi esempi in legno conosciuti sono carolingi. Critico circa il trasferimento dal metallo alla pietra: Russo 1974: 82 e nota 329.

⁷⁶ Dorigo 1988: 8-9; Vida 2008: 84.

(fig. 12b)⁷⁷. Malgrado tutto, questo tipo di decorazione sparì molto presto⁷⁸ e fu sostituita dal primo stile animalistico, secondo un processo avviato nelle prime aree di insediamento dei Longobardi alla fine del V secolo e completato nell'ultima fase di insediamento pre-italiano in Pannonia⁷⁹. Al più tardi nel periodo immediatamente successivo all'aprirsi del VII secolo – forse già nell'ultimo terzo del VI – il secondo stile animalistico soppianta quello più antico («che muore e scompare per sempre»⁸⁰) e, a sua volta, anch'esso «finisce assieme all'usanza dei corredi funebri intorno alla metà del VII secolo»⁸¹.

Ciò significa che al momento della presunta adozione del motivo nei capitelli campani «a intaglio geometrico» le ultime fibule del tipo in questione erano già state sotterrate da almeno 100 anni. Addirittura, accogliendo la datazione tarda dei capitelli, l'intervallo salirebbe a 350 anni. Va anche tenuto presente che il motivo proprio del *Kerbschnitt* era già passato di moda in Pannonia 200 (o 450) anni prima⁸². Si può quindi escludere che una quantità significativa di tali oggetti sia circolata per molte generazioni successive. Per poter spiegare tale fenomeno, si dovrebbe ipotizzare che i Longobardi del IX (o dell'XI) secolo avessero saccheggiato sistematicamente le tombe più antiche e che, al di là del valore di tali razzie, avessero tratto ispirazione dall'arte degli antenati, non valutando però la differenza fra tombe dei Goti con fibule ornamentali a *Kerbschnitt* e tombe longobarde che ne erano prive. Questa ipotesi risulta improbabile e comunque la mancanza di reperti impedisce di trarre simili conclusioni per quanto concerne l'Italia meridionale⁸³.

Il tentativo di identificare le radici e i presunti modelli della decorazione geometrica a intaglio nei capitelli campani conduce ad un dato di fatto scoraggiante. Già nel I secolo avanti Cristo venivano realizzati oggetti sorprendentemente simili ai prodotti longobardi campani, sia per le decorazioni triangolari che per quelle a forma di croce di Sant'Andrea⁸⁴. Lo stesso vale per gli

⁷⁷ Fibula 42 dalla tomba 46 a Záluží a Čelákovice – Droberjar 2008: 235, tav. 5.4; fibula ad arco d'argento dorato di Keszthely-Fenekpuszta, tomba 1999/56 – Quast 2010: 367-368, fig. 3.

⁷⁸ Sul suolo italiano si trova solo a Cividale, in un minuscolo gruppo di fibule che fa parte di una produzione post-pannonica molto precoce: Cividale, Museo archeologico, Inv. A32 – Dorigo 1988: 30-31, fig. 3. Del resto, l'intaglio appare esclusivamente sui pezzi più antichi portati dalla Pannonia come la fibula di San Giovanni/tomba 12, paragonabile a Rácalmás/tomba 2 – Werner 1962: 66; e sulle cornici di alcune fibule a forma di «S»: San Giovanni/tomba 158, n. 5, Inv. B 34-35, nonché B3 e Testona/tomba 58 – Dorigo 1988: 23, Bierbrauer 1990: 74. Cfr. Tagliaferri 1990: 358-360.

⁷⁹ Åberg 1923: 82 e 129; Bóna 1976: 62-63; Dorigo 1988: 34-35; Tejral 2005: 138; Vida 2008: 353-354 e cat. 118/2.

⁸⁰ Åberg 1923: 62; Vida 2008: 86.

⁸¹ Volbach 1974: 143; Menghin 1985: 173; Bierbrauer 2005: 51-53; Bierbrauer 2008: 479 e 485; Rupp 2008: 179-181. Già nella fase finale dell'uso dei corredi funebri, si può osservare una svolta verso la fibula a disco: Martin 1997: 351-352; Bierbrauer 2008: 474.

⁸² Circa 750 secondo Rotili 1986: 206 e nota 578; circa 1020 (con un periodo di particolare fioritura a partire dal 1100) secondo Cielo 1978: 179. Cfr. Schulte-Umberg 2020: 319-321.

⁸³ Melucco Vaccaro 1982: 129-131; Bierbrauer 2008: 471 e nota 30. Benevento: Rotili 1977: 22. Vicenne: Ceglia 2000: 212-221; Bierbrauer 2005: nota 73. Morrione: Ceglia 2008: 691-693; Theisen 2008: 389; anche Ebanista 2014: 445-471. Esiste una variante di questa ipotesi che si basa sull'origine di fenomeni correlati all'arte orafa «barbarica» e che riguarda gioielli con tecnica alveolata o *cloisonné* (ad esempio la spilla a disco di Capua, XII secolo, Paris, Bibliothèque Nationale de France – Farioli Campanati 1982: 333-334 e cat. 191, fig. 261) oppure a *champlevé*: Aceto 1990: 318; Gandolfo 1999: 7; Gandolfo 2014a: 176-178; Gandolfo 2014b: 13-15.

Escludendo che si tratti di analogie solo approssimative, il carattere bizantino delle opere è evidente: Riegl 1927: 338-340 e 379, tav. 9-12; De Francovich 1952: 279-281; Romanini 1971: 462; Farioli Campanati 1982: 334; Peroni 1984: 234; Romanini 1992: 77-79; Mitchell 2000b: 454-455. Cfr. Schulte-Umberg 2020: 321-322 e note 2249-2251.

⁸⁴ Lapide di Optatila nel Museo archeologico nazionale di Madrid. Schulte-Umberg 2020: 313, fig. 1217.

innumerevoli esempi tardoantichi in tutta l'area mediterranea (ad esempio a Suelli, fig. 12c)⁸⁵, e tale tendenza non si esaurisce nemmeno con il periodo longobardo⁸⁶. In considerazione di tale ampia distribuzione cronologica e geografica, è molto probabile che la decorazione geometrica a intaglio debba essere vista come un decoro universale di facile realizzazione per cornici e superfici, utilizzato soprattutto nelle province dell'Impero Romano e Bizantino, quale semplificazione di forme più elaborate in uso nelle capitali⁸⁷.

Nel caso dei capitelli campani di tipo III, si può concludere che essi dovevano essere dotati di una decorazione di grande effetto realizzabile senza grande sforzo. Tuttavia, si può compiere un ulteriore passo avanti nell'interpretazione e, nonostante la semplicità delle forme, ipotizzare un legame con la scultura architettonica di epoca e area giustiniana, eventualmente usata come modello; sembra supportare tale ipotesi la Santa Sofia a Costantinopoli (fig. 13a-b), in cui la decorazione *a-jour* con forte effetto a sfarfallio si estende all'intera superficie dell'edificio, anche ai capitelli⁸⁸. Ci sono almeno quattro argomenti forti a sostegno di questa teoria (fig. 13c-d).

1. La suddivisione della scultura architettonica in base alla funzione e alla posizione nell'edificio, in capitelli a blocco di grande formato e capitelli a stampella più piccoli, entrambi contraddistinti dall'uniformità della decorazione (questo fenomeno si trova sia a Costantinopoli che a Capua nel tipo III, e si ripete anche nel rapporto fra i tipi I.a e I.b).
2. La materialità delle superfici e la tecnica di elaborazione creano in entrambi i casi un effetto sovrastante e luccicante: anche se in Campania è raggiunto attraverso processi semplificati e altamente schematici, rimane comunque simile a quello che gli scultori nelle officine giustiniane avevano ottenuto con uno sforzo incomparabilmente maggiore.
3. Molti governanti longobardi (o personalità a loro vicine) avevano una conoscenza immediata dei grandi edifici di Costantinopoli, che erano ancora in piedi in tutto il loro splendore⁸⁹.
4. Nel X secolo le forme tardoantiche (in particolare quelle giustiniane) furono consapevolmente riprese in Oriente anche in altri contesti, ad esempio come base della rinascenza macedone e – contemporaneamente – anche nell'arte del mondo islamico⁹⁰.

⁸⁵ Elenco dettagliato in Schulte-Umberg 2020: 313-315. Le stele di Casa Ruda di Suelli, in Sardegna, rese note in Casartelli Novelli 1989: 1-50, sono state finora ignorate dalla ricerca relativa alla scultura architettonica campana.

⁸⁶ Per un elenco degli avvenimenti del periodo in Italia: Schulte-Umberg 2020: 308-310.

⁸⁷ Questo vale, oltre che per i pavimenti a mosaico antichi, anche per l'utilizzo come cornice di lapidi e rilievi nelle aree provinciali romane, ma ancor più per la progettazione di griglie in bronzo, transenne e plutei in pietra dall'epoca romana all'altomedioevo. Ampio elenco in Schulte-Umberg 2020: 326-328.

⁸⁸ Russo 2012: 95, fig. 3 e 10.

⁸⁹ Uno dei tanti è proprio il principe Pandolfo Capodiferro (durante il cui regno è stata probabilmente realizzata la maggior parte della scultura architettonica campana), che fu imprigionato a Costantinopoli. Schulte-Umberg 2020: 330, ed un elenco di ulteriori esempi nelle note 2306-2309.

⁹⁰ Va notato che nel X secolo non solo le opere della rinascenza macedone erano strettamente orientate verso i modelli giustiniane, ma anche i capitelli del Califfato di Córdoba erano coperti da una «pellicola» realizzata con una corrispondente tecnica *à-jour*. Schulte-Umberg 2020: 328, fig. 1287-1288.

In sintesi

Per ritornare alla domanda iniziale, in base allo stato attuale della ricerca, non è possibile stabilire se l'uso di determinate forme possa ricondursi all'origine etnica dei Longobardi, soprattutto tenendo a mente che già la teoria della trasmissione dell'intaglio geometrico dalle fibule longobarde si è rivelata poco portante. Quindi la teoria secondo la quale l'uso di forme specifiche coinciderebbe con una coscienza e con la volontà di esprimere contenuti di livello intellettuale, potrebbe essere provato solo tramite ulteriori ricerche approfondite.

Si può però concludere che, nel caso del tipo I, certe tecniche e tradizioni provenienti dalla *Langobardia maior* sembrano aver trovato continuità in Campania, sviluppando una vita propria. Questo significa che i capitelli in questione (tutti e tre i tipi) possono considerarsi un fenomeno indipendente. Allo stesso tempo, non si può escludere che si cercasse di evocare un'impressione di splendore con mezzi limitati, forse con un vago riferimento all'arte di corte. Questa tendenza potrebbe essersi manifestata non solo per l'epoca di Arechi II ma anche per quella dei principi capuani del X secolo.

Il presente saggio non basta quindi per attestare una consapevolezza nell'uso di determinate forme, e quindi una concreta intenzione da parte di committenti e/o artisti longobardi del X secolo. La volontà di ostentare un aspetto lussuoso e sfarzoso è ben probabile, mentre il riferimento concreto all'arte delle corti rimane un'ipotesi di lavoro, nonostante l'evidente continuità di forme tipicamente ed espressivamente longobarde nonché l'orientamento assai filtrato verso forme bizantine.

Bibliografia

Fonti

Erchemperti historia Langobardorum Beneventanorum, G.H. Pertz, G. Waitz (eds), in G. Waitz (ed.), *Scriptores rerum Langobardicarum et Italicarum sec. VI-IX*, Hannover 1878 (MGH SS rer. Lang 1): 231-264.

Erchemperto, Ystoriola Longobardorum Beneventum degentium = Piccola Storia dei Longobardi di Benevento, A.L. Berto (ed.), Napoli 2013.

The chronicle of Theophanes Confessor. Byzantine and Near Eastern history, C. Mango (ed.), Oxford 1997.

Studi

Åberg N., *Die Goten und Langobarden in Italien*, Upsala 1923.

Aceto F. (a), *Aspetti e problemi della scultura altomedievale a Gaeta*, «Koinonia» 2 (1978): 239-272.

Aceto F. (b), *Scultura altomedievale a Capua*, «Napoli nobilissima» 17 (1978): 1-13.

Aceto F., *Cultura artistica e produzione figurativa*, in G. Vitolo, A. Leone (eds), *Guida alla storia di Salerno*, Salerno 1982, I: 87-112.

Aceto F., *Capitello in pietra locale*, in Menis 1990: cat. VII.28.

Acierno M., *Magistra Latinitas. L'architettura dell'XI secolo in Terra di Lavoro tra permanenza e innovazione*, Roma 2013.

Araguas P., *Saint-Seurin de Bordeaux: les grandes étapes de l'évolution de l'église canoniale du XI^e au XIX^e siècle*, in I. Cartron, D. Barraud, P. Henriot, A. Michel (eds), *Autor de Saint-Seurin: Lieu, Mémoire, Pouvoir. Des Premiers Temps Chrétiens à la fin du Moyen Âge*, Atti del convegno (Bordeaux 2006), Bordeaux 2009: 177-196.

Arslan E., *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943.

Arslan E. (ed.), *Arte del primo millennio*, Atti del convegno (Pavia 1950), Torino 1953.

Arslan E., *Capitelli lombardi dal VI al IX secolo*, in Arslan 1953: 297-300.

Arslan E., *L'architettura dal 568 al Mille*, in *Storia di Milano, II: Dall'invasione dei barbari all'apogeo del governo vescovile (493-1002)*, Milano 1954: 501-608.

Asgari N., *The Proconnesian production of architectural elements in late antiquity, based on evidence from the marble quarries*, in C. Mango, G. Dagron (eds), *Constantinople and its hinterland*, Atti del convegno (Oxford 1993), Aldershot 1995: 263-288.

Barral i Altet X., *La basilica patriarcale di Aquileia: un grande monumento romanico del primo XI secolo*, «Arte medievale» 7/2 (2007): 29-64.

Belli Barsali I., *Problemi altomedievali. Rapporti tra la morfologia dell'incorniciatura scultoria e la tecnica delle oreficerie*, «Arte lombarda» 10 (1965): 19-28.

Belting H. (a), *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962.

- Belting H. (b), *Studien zum Beneventanischen Hof im 8. Jh.*, «Dumbarton Oaks Papers» 16 (1962): 141-194.
- Belting H., *Studien zur beneventanischen Malerei (des 8.-10. Jh.)*, Hamburg 1968.
- Bemmann J., Schmauder M. (eds): *Kulturwandel in Mitteleuropa. Langobarden – Awaren – Slawen*, Atti del convegno (Bonn 2008), Bonn 2008.
- Bertaux É., *L'art dans l'Italie Méridionale de la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris 1904.
- Bertelli C., Brogiolo G.P. (eds), *Il Futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, Catalogo della mostra (Brescia 2000), Milano 2000.
- Bertelli G., *Le Diocesi di Amelia, Narni e Otricoli*, Spoleto 1985 (Corpus della scultura altomedievale 12).
- Bertelli G., *Cultura longobarda nella Puglia altomedievale. Il tempietto di Seppanibale presso Fasano*, Bari 1994.
- Bertelli G., *Le Diocesi della Puglia centro-settentrionale: Aecae, Bari, Bovino, Canosa, Egnathia, Herdonia, Lucera, Siponto, Trani, Vieste*, Spoleto 2002 (Corpus della scultura altomedievale 15).
- Bertelli G., Mignozzi M. (eds), *Hans Belting. Studi sulla pittura beneventana, II. Aggiornamento scientifico*, Bari 2021.
- Bierbrauer V., *I primi insediamenti in Italia*, in Menis 1990: 74-89.
- Bierbrauer V., *Archäologie der Langobarden in Italien: ethnische Interpretation und Stand der Forschung*, in Pohl, Erhart 2005: 21-66.
- Bierbrauer V., «Alboin adduxit Langobardos in Italia». *Langobarden nach der Einwanderergeneration: Verliert die Archäologie ihre Spuren im 7. Jahrhundert?*, in Bemmann, Schmauder 2008: 467-490.
- Bologna F., *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962.
- Bóna I., *Der Anbruch des Mittelalters. Gepiden und Langobarden im Karpatenbecken*, Budapest 1976.
- Breccia Fratadocchi T., *La chiesa di S. Egmiačin a Soradir*, Roma 1971.
- Brogiolo G.P., Chavarría Arnau A. (eds), *I Longobardi. Dalla caduta dell'Impero all'alba dell'Italia* (catalogo della mostra), Milano 2007.
- Brogiolo G.P., Giostra C., Marazzi F. (eds), *Longobardi. Un popolo che cambia la storia* (catalogo della mostra (Pavia – Napoli – San Pietroburgo 2017-2018), Milano 2017.
- Brugnoli P., *Vecchie e nuove ipotesi su pergule e cibori*, in P. Brugnoli, L. Salzano (eds), *San Giorgio in Valpolicella. Scavi archeologici e sistemazioni museali*, Verona 1994: 95-100.
- Cantino Wataghin G., *Istituzioni monastiche nel Friuli altomedievale: Un'indagine archeologica*, in Paolo Diacono e il Friuli altomedievale (secc. VI-X), Atti del XIV Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Cividale del Friuli 1999), Spoleto 2001: 281-319.
- Carella S., *Architecture religieuse haut-médiévale en Italie méridionale: la diocèse de Bénévent*, Turnhout 2011.

Casartelli Novelli S., *Le nuove «pietre fitte» sarde a decoro geometrico e astratto e il testo della croce monumentale quale Albero della Vita di Apocalisse*, «Arte medievale» 3/2 (1989): 1-50.

Castellani P., *Spigolature di architettura altomedievale in Umbria: la collegiata di Otricoli e il «Tempio» di S. Angelo a Perugia*, in: A. Cadei (ed.): *Arte d'Occidente. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, I, Roma 1999: 17-24.

Catalano L., *La produzione scultorea medievale nell'abbazia di San Vincenzo al Volturno: studio preliminare per la restituzione dell'arredo della chiesa del San Vincenzo Maggiore*, Napoli 2008.

Catalano L., *Santa Maria Assunta a Otricoli. Il contesto monumentale e l'attività di cantiere*, «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli» 2011/2012: 339-362.

Cattaneo R., *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia 1888-1889.

Ceglia V., *La necropoli di Vicenne*, in E. Arslan, M. Buora (eds), *L'oro degli Avari*, Milano 2000: 212-221.

Ceglia V., *Le presenze avariche nelle necropoli altomedievali di Campochiaro*, in Bemmann, Schmauder 2008: 691-703.

Cerulli E. (ed.), *La civiltà dei Longobardi in Europa*, Atti del convegno (Roma – Cividale del Friuli 1971), Roma 1974.

Chierici G., *Note sull'architettura della contea longobarda di Capua*, «Bollettino d'arte» 27 (1934): 543-554.

Cielo L.R., *Decorazioni geometrizzanti nell'area longobarda meridionale*, «Napoli nobilissima» 15 (1978): 174-186.

Cielo L.R., *Forme architettoniche nella valle del Volturno tra Longobardi e Normanni*, «Rivista storica del Sannio» 11 (2004): 165-194.

Cielo L.R., *Capua longobarda: architettura e scultura*, in: D'Henry, Lambert 2009: 153-181.

Cilento N., *Le origini della signoria capuana nella Longobardia minore*, Roma 1966.

Coroneo R., *Scultura altomedievale in Italia: Materiali e tecniche di esecuzione, tradizione e metodi di studio*, Cagliari 2005.

Coroneo R., *Arte in Sardegna nell'VIII secolo*, in V. Pace (ed.), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del convegno (Cividale del Friuli 2008), Cividale 2010: 204-210.

Costagliola M., *Nuovi dati sulla chiesa longobarda di S. Sofia a Benevento*, in Fiorillo, Peduto 2003: 600-608.

D'Henry G., Lambert C. (eds), *Il popolo dei Longobardi meridionali (570-1076). Testimonianze storiche e monumentali*, Atti del convegno (Salerno 2008), Salerno 2009.

De Francovich G., *Il problema delle origini della scultura cosiddetta 'longobarda'*, in Atti del I congresso internazionale di studi longobardi (Spoleto 1951), Spoleto 1952: 255-273.

Dell'Acqua Boyvadaoğlu F., *Arechi II: la promozione artistica come tratto 'eroico'?*, in D'Henry, Lambert 2009: 75-92.

Destefanis E., *La Diocesi di Piacenza e il monastero di Bobbio*, Spoleto 2008 (Corpus della scultura altomedievale 18).

Di Muro A., *La cultura artistica nella Langobardia minor dell'VIII secolo e l'opus sectile della cappella palatina di Arechi a Salerno*, Napoli 1996.

Doberer E., *Die ornamentale Steinskulptur an der karolingischen Kirchengestaltung*, «Montfort» 18 (1966): 186-208.

Dorigo W., *L'arte metallurgica dei Longobardi*, «Arte medievale» 2/1 (1988): 1-74.

Droberjar E., *Thüringische und langobardische Funde und Befunde in Böhmen. Zum Problem der späten Phasen der Völkerwanderungszeit*, in: Bemann, Schmauder 2008: 229-248.

Ebani A., *'Antico' e 'longobardo' nella scultura milanese di età carolingia: note su alcuni capitelli e lastre scolpite di San Vincenzo in Prato a Milano*, «Commentari» 24 (1973) 3-18.

Ebanista C., *Tradizioni funerarie nel ducato di Benevento: l'apporto delle popolazioni alloctone*, in E. Possenti (ed.), *Necropoli longobarde in Italia. Indirizzi della ricerca e nuovi dati*, Atti del convegno (Trento 2011), Trento 2014: 445-471.

Farioli Campanati R., *La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo*, in G. Cavallo, V. von Falkenhausen, R. Farioli Campanati, V. Pace, F. Panvini Rosati (eds), *I Bizantini in Italia*, Milano 1982: 137-426.

Fiorillo R., Peduto P. (eds): *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale. Pré-tirage* (Salerno 2003), Firenze 2003.

Fuchs S., Werner J., *Die langobardischen Fibeln aus Italien*, Berlin 1950.

Furlan I., *Capitelli altomedievali dell'abbazia di Sesto al Reghena*, «Il Noncello» 10 (1958): 91-100.

Gaborit J.-R., *Les chapiteaux de Capoue. Contribution a l'etude de la sculpture préromane en Italie du sud*, «Bulletin archéologique» 4 (1968): 19-36.

Gandolfo F., *Armenien und Georgien*, in B. Brenk (ed.), *Spätantike und frühes Christentum*, Frankfurt – Berlin – Wien 1985 (Propyläen Kunstgeschichte, tomo supplementare 15): 201-213.

Gandolfo F., *La scultura normanna-sveva in Campania: botteghe e modelli*, Roma 1999.

Gandolfo F. (a), *Gli scultori di San Menna*, in F. Iannotta (ed.), *Intorno alla chiesa di San Menna a Sant'Agata de'Goti*, Atti del convegno (Sant'Agata dei Goti 2010), Salerno 2014: 175-191.

Gandolfo F. (b), *Sant'Angelo in Formis e la scultura*, in L. Fanti, R. Perna, C. Zambianchi (ed.): *'Amusante et poetique'*. *Studi di storia dell'arte per Enzo Bilardello*, Roma 2014: 11-28.

Gasparri S., *Il ducato e il principato di Benevento*, in R. Galasso, R. Romeo (eds), *Storia del Mezzogiorno*, II/2, Napoli 1989: 83-146.

Gasparri S., *The fall of the Lombard kingdom: facts, memory, and propaganda*, in S. Gasparri (ed.): 774. *Ipotesi su una transizione*, Atti del seminario (Poggibonsi 2006), Turnhout 2008: 41-66.

Giess H., *The Sculpture of the Cloister of Santa Sofia in Benevento*, «The Art Bulletin» 41 (1959): 249-256.

Grabar A., *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècle)*, Paris 1963.

Haseloff A., *La scultura preromanica in Italia*, Bologna 1930.

Haseloff G., *Zum Ursprung der germanischen Tierornamentik – die spätrömische Wurzel*, «Frühmittelalterliche Studien» 7 (1973): 406-442.

Hegewisch M. (ed.), *Die Langobarden. Das Ende der Völkerwanderung* (catalogo della mostra), Darmstadt 2008.

Heinrich-Tamáška, O., *Deutung und Bedeutung von Salins Tierstil II zwischen Langobardia und Avaria*, in Pohl, Erhart 2005: 281-300.

Ibsen M., *Arredo liturgico da Castelseprio e dipinti murali da S. Maria di Torba*, in P.M. De Marchi (ed.), *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, Mantova 2013: 423-432.

Ibsen M., *Scultura architettonica e arredo liturgico in San Salvatore e nel complesso monastico*, in G.P. Brogiolo (ed.): *Dalla corte regia al monastero di San Salvatore – Santa Giulia di Brescia*, Mantova 2014: 269-340.

Jacobsen W., *Le fasi architettoniche del Medioevo*, in G. Cuscito (ed.), *La basilica di Aquileia: storia, archeologia ed arte*, Atti della XV settimana di studi aquileiesi (Aquileia 2009), Trieste 2010: 377-409.

Jarnut J., *Die Langobarden*, Stuttgart 1982.

Jarnut J., *Zum Stand der Langobardenforschung*, in Pohl, Erhart 2005: 11-20.

Kautzsch R., *Kapitellstudien: Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*, Berlin 1936.

Klein A., *Funktion und Nutzung der Krypta im Mittelalter. Heiligensprechung und Heiligenverehrung am Beispiel Italien*, Wiesbaden 2011.

Kramer J., *Spätantike korinthische Säulenkapitelle in Rom: bei S. Paolo fuori le mura, in S. Maria in Domnica und andere*, Wiesbaden 1997.

Lambert C., *Arredo scultoreo altomedievale dell'Abbazia di Santa Maria di Sesto al Reghena*, in G.C. Menis, A. Tilatti (eds): *L'abbazia di Santa Maria di Sesto fra archeologia e storia*, I, Fiume Veneto 1999: 75-95.

Luchterhandt M., *Rinascita a Roma, nell'Italia carolingia e meridionale*, in S. De Blaauw (ed.), *Da Costantino a Carlomagno*, Milano 2010 (Storia dell'architettura italiana): 322-373.

Lusuardi Siena S., *L'arredo architettonico e decorativo altomedievale delle chiese di Sirmione. Catalogo*, in G.P. Brogiolo, S. Lusuardi Siena, P. Sesino (eds): *Ricerche su Sirmione longobarda*, Firenze 1989: 96-123.

Magni M., *Architettura romanica comasca*, Milano 1960.

Marazzi F. (ed.), *Felix Terra. Capua e la Terra di Lavoro in età longobarda*, Atti del convegno (Capua – Caserta 2015), Napoli 2017.

Martin M., *Kleider machen Leute. Tracht und Bewaffnung in fränkischer Zeit*, in K. Fuchs (ed.): *Die Alamannen* (catalogo della mostra), Stuttgart 1997: 349-358.

Meier M., *Geschichte der Völkerwanderung. Europa, Asien und Afrika vom 3. bis zum 8. Jahrhundert n. Chr.*, München 2019.

Melucco Vaccaro A., *La Diocesi di Roma III. La II Regione ecclesiastica*, Spoleto 1974 (Corpus della scultura altomedievale 7).

Melucco Vaccaro A., *I Longobardi in Italia. Materiali e problemi*, Milano 1982.

Menghin W., *Die Langobarden. Geschichte und Archäologie*, Stuttgart 1985.

Menis G.C., *I Longobardi* (catalogo della mostra), Milano 1990.

- Meyer R., *Frühmittelalterliche Kapitelle und Kämpfer in Deutschland*, Berlin 1997.
- Miele A.G., *La scultura altomedievale nella diocesi di Gaeta (VIII-IX secolo): decorazioni marmoree e stucchi ad intreccio di nastro vimineo della chiesa di Sant'Erasmus a Formia, Marina di Minturno* 1998.
- Mirabella Roberti M., *La cattedrale di S. Giusto e il colle capitolino*, Trieste 1991.
- Mitchell J., *Arichis und die Künste*, in H.-R. Meier, C. Jäggi, P. Büttner (eds), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, Berlin 1995: 47-64.
- Mitchell J., *Karl der Große, Rom und das Vermächtnis der Langobarden*, in C. Stiegemann, M. Wemhoff (eds): *Kunst und Kultur der Karolingerzeit* (catalogo della mostra), III, Mainz 1999: 95-108.
- Mitchell J. (a), *L'arte nelle corti dell'VIII secolo*, in Bertelli, Brogiolo 2000: 233-235.
- Mitchell J. (b), *Diffusione dello smalto 'cloisonné'*, in Bertelli, Brogiolo 2000: 454-455.
- Mitchell J., Claridge A., *Roman and early medieval sculpture*, in J. Mitchell, I.L. Hansen, C.M. Coutts (eds): *San Vincenzo al Volturno. The finds from the 1980-86 excavations*, tomo 3/1-2, Spoleto 2001: 135-172.
- Naldi R., *Ritorno al chiostro di Santa Sofia a Benevento*, «Bollettino d'Arte» 60/2 (1990): 25-66.
- Pace V., *La pittura medievale in Campania*, in C. Bertelli (ed.): *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994: 243-260.
- Panazza G., *Lapidi e sculture paleocristiane e preromaniche di Pavia*, in Arslan 1953: 211-302.
- Panazza G., Tagliaferri A., *La Diocesi di Brescia*, Spoleto 1966 (Corpus della scultura altomedievale 3).
- Pani Ermini L., *La Diocesi di Roma II. La raccolta dei Fori imperiali*, Spoleto 1974 (Corpus della scultura altomedievale 7).
- Peduto P., *Paolo Diacono e la Cappella Palatina di Salerno*, in *Paolo Diacono e il Friuli altomedievale (secc. VI-X)*, Atti del XIV Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Cividale del Friuli 1999), Spoleto 2001: 655-670.
- Peroni A., *Architettura e decorazione nell'età longobarda alla luce dei ritrovamenti lombardi*, in Cerulli 1974: 331-360.
- Peroni A., *L'arte nell'età longobarda. Una traccia*, in M.G. Arcamone (ed.), *Magistra Barbaritas. I barbari in Italia*, Milano 1984: 229-297.
- Peschlow U., *Kapitell*, in G. Schöllgen, S. De Blaauw (eds): *Reallexikon für Antike und Christentum*, 20, Stuttgart 2004: 57-123.
- Piazza S., *Pittura 'beneventana'?*, in A. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte e storia*, Milano 2008 (I convegni di Parma 10): 367-384.
- Pohl W., Erhart P. (eds), *Die Langobarden. Herrschaft und Identität*, Wien 2005.
- Quast D., *Die Langobarden in Mähren und im nördlichen Niederösterreich – ein Diskussionsbeitrag*, in W. Pohl, M. Mehofer (eds), *Archäologie der Identität*, Wien 2010: 93-110.
- 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.
- Raspi Serra J., *La Diocesi di Spoleto*, Spoleto 1961 (Corpus della scultura altomedievale 2).
- Ravaglia F., *S. Maria d'Aurona*, in Bertelli, Brogiolo 2000: 253-254.
- Ricci D. (a), *Bifora di reimpiego in marmo da Corteolona (Pavia), area del palazzo Regio o del convento di Sant'Anastasio*, in Menis 1990: cat. VII.8.
- Ricci D. (b), *Capitello in marmo da San Giovanni in Borgo a Pavia*, in Menis (1990): cat. VII.7.
- Ricci E., *La Chiesa di San Prospero e i pittori del Duecento in Perugia*, Perugia 1929.
- Riegl A., *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927.
- Roma G. (ed.), *I Longobardi del Sud*, Roma 2010.
- Romanini A.M., *La scultura pavese nel quadro dell'arte preromanica di Lombardia*, in *Pavia Capitale del regno*, Atti del IV Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Pavia – Scaldasole – Monza – Bobbio 1967), Spoleto 1969: 231-271.
- Romanini A.M., *Problemi di scultura e plastica altomedievali*, in *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medioevo occidentale*, Spoleto 1971 (Atti delle settimane di studio del CISAM 18): 425-467.
- Romanini A.M., *Tradizione e 'mutazioni' nella cultura figurativa pre-carolingia*, in *La cultura antica nell'Occidente latino del VII all'XI secolo*, Spoleto 1975 (Atti delle settimane di studio del CISAM 22): 759-798.
- Romanini A.M., *Committenza regia e pluralismo culturale nella 'Langobardia Major'*, in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'Alto medioevo occidentale*, Spoleto 1992 (Atti delle settimane di studio del CISAM 39): 57-90.
- Rossi M., *La pieve di Lenno e altre questioni lariane*, in A. Segagni Malacart, L.C. Schiavi (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, Atti del convegno (Pavia 2010), Pisa 2013: 117-126.
- Rossi M., con la collaborazione di A. Breda, D. Gallina, *La Rotonda di Brescia*, Milano 2004.
- Roth H., *Die Ornamentik der Langobarden in Italien. Eine Untersuchung zur Stilentwicklung anhand der Grabfunde*, Bonn 1973.
- Rotili M., *La Diocesi di Benevento*, Spoleto 1966 (Corpus della scultura altomedievale 5).
- Rotili M., *La necropoli longobarda di Benevento*, Napoli 1977.
- Rotili M., *La cultura artistica in Italia nella Longobardia minore*, in *La cultura in Italia fra Tardo Antico e Alto Medioevo*, Atti del convegno (Roma 1979), II, Roma 1981: 837-866.
- Rotili M., *Benevento romana e longobarda. L'immagine urbana*, Benevento 1986.
- Rotili M., *Chiesa di Sant'Anastasia di Ponte (Benevento)*, in Menis 1990: cat. III.4.
- Rotili M., *Un inedito edificio della Longobardia minore: la chiesa madre di Frigento (Avellino)*, in G. Andenna, G. Picasso (eds): *Longobardia e Longobardi nell'Italia meridionale. Le istituzioni ecclesiastiche*, Atti del convegno (Benevento 1992), Milano 1996: 275-320.
- Rupp C., *Das langobardische Gräberfeld von Nocera Umbra*, in Hegewisch 2008: 168-193.
- Rusconi A., *La basilica di S. Maria di Compulteria presso Alvignano*, «Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina» 14 (1967): 323-337.

Russo E., *Studi sulla scultura paleocristiana e altomedievale. Il sarcofago dell'Arcivescovo Grazioso in S. Apollinare in Classe*, «Studi medievali» 15 (1974): 25-142.

Russo E., *Introduzione ai capitelli di S. Sofia di Costantinopoli*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» 67 (2012): 95-172.

Salin B., *Die altgermanische Thierornamentik. Typologische Studie über germanische Metallgegenstände aus dem IV. bis IX. Jahrhundert, nebst einer Studie über irische Ornamentik*, Stockholm 1935.

Santoro F., *Scultura di età longobarda nella 'Langobardia Minor': L'esempio di Capua*, «I quaderni del MAES» 9 (2006): 153-168.

Schmauder M., *Die Langobarden zwischen Niederelbe und Italien*, in M. Bormpoudaki, M. van den Doel, M. Schmauder (eds), *Europa in Bewegung. Lebenswelten im frühen Mittelalter* (catalogo della mostra), Darmstadt 2018: 30-37.

Schulte-Umbert U., *I capitelli altomedievali di Capua e del territorio campano: problemi di tipologia, origine e datazione*, in Marazzi 2017: 453-466.

Schulte-Umbert U., *Die langobardischen Hofkirchen in Capua. Ein aus dem Blick geratenes Fürstentum im Spiegel seiner Sakralbauten* (Diss.), Bochum 2020.

Schwarz H.M., *Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» 6 (1942-1944): 1-112.

Scortecchi D., *Riflessioni sulla cronologia del tempio perugino di San Michele Arcangelo*, «Rivista di archeologia cristiana» 67 (1991) 405-428.

Scortecchi D., *Il ciborio dell'abbazia di Montecorona*, in N. D'Acunto, M. Santanicchia (eds): *L'abbazia di San Salvatore di Monte Acuto – Montecorona nei secoli XI-XVIII*, Atti del convegno (Abbazia di San Salvatore di Montecorona 2009), Perugia 2011: 165-183.

Segagni Malacart A., *La scultura in pietra dal VI al X secolo*, in R. Bossaglia (ed.), *L'Alto Medioevo*, Pavia 1987 (Storia di Pavia 2): 374-406.

Sogliani F., *Nuovi dati sull'arredo scultoreo altomedievale del monastero di San Vincenzo al Volturno (IS)*, in Fiorillo, Peduto 2003: 97-102.

Šonje A., *I capitelli della basilica Eufrasiana di Parenzo*, in O. Feld, U. Peschlow (eds), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, II, Bonn 1986: 127-146.

Stradiotti R., *Inediti capitelli del monastero di S. Salvatore in Brescia*, in *Longobardi e Lombardia: Aspetti di civiltà longobarda*, Atti del VI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Milano 1978), Spoleto 1980: 665-677.

Strube Ch., *Die 'Toten Städte': Stadt und Land in Nordsyrien während der Spätantike*, Mainz 1996.

Tagliaferri A., *Le Diocesi di Aquileia e Grado*, Spoleto 1982 (Corpus della scultura altomedievale 10).

Tagliaferri A., *Il ducato di Forum Iulii*, in Menis 1990: 358-476.

Tejral J., *Zur Unterscheidung des vorlangobardischen und elbgermanisch-langobardischen Nachlasses*, in Pohl, Erhart 2005: 103-200.

Theisen U., *Art. Morrione in Campochiaro*, in Hegewisch 2008: 389-390.

Trevisan G., *Verona e l'architettura lombarda nel secolo XI: l'importanza dei modelli*, in A. Segagni Malacart, L.C. Schiavi (ed.), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, Atti del convegno (Pavia 2010), Pisa 2013: 57-68.

Untermann M., *Architektur im frühen Mittelalter*, Darmstadt 2006.

Valenzano G., *San Zeno tra XII e XIII secolo*, in G. Lorenzoni, G. Valenzano (eds), *Il duomo di Modena e la basilica di San Zeno*, Verona 2000: 131-276.

Venditti A., *Architettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli 1967.

Vergara P., *Elementi architettonici tardoantichi e medievali nella cripta della Cattedrale di Otranto*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» 4 (1981): 71-103.

Verzone P., *Arte preromanica in Liguria*, Torino 1945.

Verzone P., *I capitelli di tipo corinzio dal IV all'VIII secolo*, in A. Alföldi, J. Hempel (eds), *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, Baden-Baden 1953: 87-97.

Vida T., *Die Langobarden in Pannonien*, in Hegewisch 2008: 72-90.

Visentin B., *Il panorama artistico tra Salerno e il Tusciano in età longobarda: quattro esempi di pittura altomedievale*, «Schola salernitana» 5/6 (2000-2001): 157-195.

Visentin B., *La nuova Capua longobarda: identità etnica e coscienza civica nel Mezzogiorno medievale*, Manduria 2012.

Volbach W.F., *Die langobardische Kunst und ihre byzantinischen Einflüsse*, in Cerulli 1974: 141-155.

Von Falkenhausen V., *I longobardi meridionali*, in G. Galasso, A. Comba, F. Cioira (eds), *Il mezzogiorno dai Bizantini a Federico II*, Torino 1983 (Storia d'Italia 3): 251-364.

Werner J., *Die Langobarden in Pannonien. Beiträge zur Kenntnis der langobardischen Bodenfunde vor 568*, München 1962.

Zovatto L., *L'arte altomedievale*, in V. Cavallari, P. Gazzola (eds), *Verona medievale*, Verona 1964 (Verona e il suo territorio 2): 479-582.



1 I principati di Benevento e Salerno dopo la *Divisio ducatus Beneventani* dell'859 (da Brogiolo, Giostra, Marazzi 2017)

2 *Capitelli campani, tipi I-II*



2a Tipo I.a, Capua, San Salvatore a Corte, cat. 06 (foto dell'Autore, come le seguenti salvo diversa indicazione)



Dall'alto a sinistra, in senso orario:

2b) Tipo I.b, Capua, San Salvatore a Corte, campanile, cat. 13; 2c) Tipo I.c, Minturno, San Pietro, cat. 32; 2d) Tipo II, Capua, Palazzo Fieramosca, cat. 37.

3 Capitelli campani, tipi III-IV



3a Tipo III.a/1, Capua, San Marcello Maggiore, cat. 42



3b Tipo III.a/2, Capua, San Marcello Maggiore, cat. 49



3c Tipo III.b, Capua, duomo, cat. 56



3d Tipo IV, Capua, San Salvatore a Corte, cat. 77

4 Trasformazione del capitello corinzio fra antichità e altomedioevo



4a Capitello corinzio, Roma, Santa Maria Antiqua, I. sec. d.C.



4b Capitello corinzio tardoantico, Roma, Santa Maria in Domnica, c. 300 d.C. (da Kramer 1997)



4c Capitello del tipo I.a, Nola, Sant'Angelo in Palco, cat. 09

5 Capitelli cubici



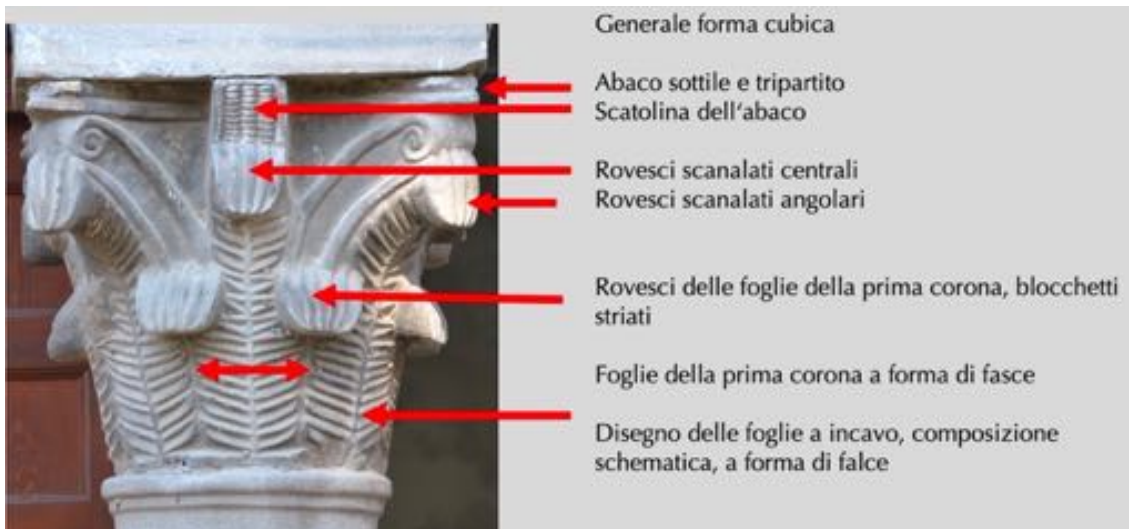
Dall'alto a sinistra, in senso orario:

5a Sesto al Reghena, Santa Maria in Sylvis, VIII secolo (da Furlan 1958);

5b Grado, Sant'Eufemia, pergula del patriarca Elia (571-587);

5c San Giorgio in Valpolicella, ciborio, 712-744 (da Zovatto 1964).

6 Elementi caratteristici del Tipo I



7 Capitelli cubici dell'VIII secolo



Dall'alto a sinistra, in senso orario: 7a) Brescia, Rotonda, cripta di San Filastrio; 7b-c) Brescia, Santa Maria in Solario, Ibsen B.11 e 14, terzo quarto dell'VIII sec. (da Stradiotti 1980); 7d) Milano, San Vincenzo in Prato (da Ebani 1973).

8 Capitelli cubici campani dei secoli IX-X



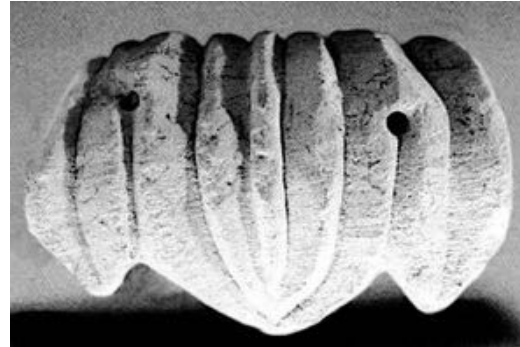
Dall'alto:

8a-b (già) San Vincenzo al Volturno, Venafrò, Museo archeologico (inv. RN 5874 e RN 5082), IX secolo;

8c Cimitile, Basilica dei Santi Martiri, protiro di Leo III, 900 circa.



9 *Rovesci e foglie striate*



Dall'alto a sinistra, in senso orario:

9a Capua, San Salvatore a Corte,
campanile, cat. 19;

9b San Vincenzo al Volturno, frammento,
IX secolo (da Mitchell, Claridge 2001);

9c Cividale, Battistero di Callisto, VIII
secolo (da Tagliaferri 1982);

9d Cividale, Santa Maria in Valle,
iconostasi, VIII secolo (da Tagliaferri 1982).



10 Rovesci e foglie striate



Dall'alto a sinistra, in senso orario:
10a San Pietro in Cariano, Villa Monga, capitello 2;
10b (già) San Vincenzo al Volturno, Venafro, Museo archeologico (Inv. RP 4964);
10c Amalfi, Hotel Luna, cat. 28;
10d Trieste, Sacello di San Giusto (da Mirabella Roberti 1991).

11 Rovesci striati e capitelli a due zone o a cestino



Dall'alto a sinistra, in senso orario:

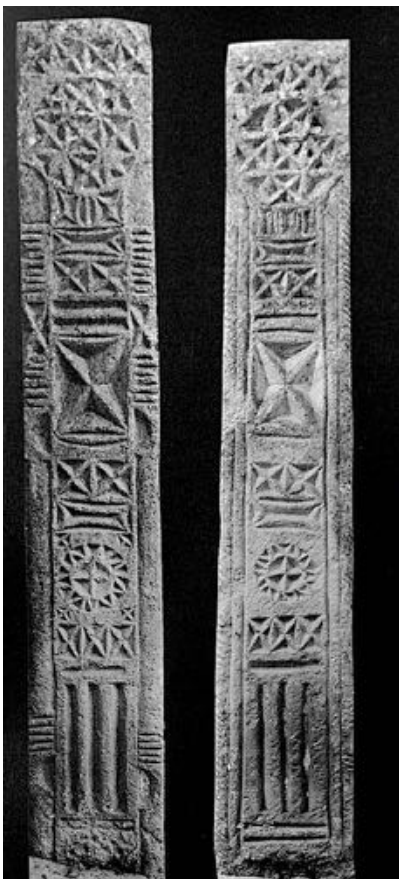
11a Brescia, (già) San Salvatore, Museo di Santa Giulia (inv. MR 5791), VIII secolo;

11b Brescia, (già) San Salvatore, Museo di Santa Giulia (senza inv.), VIII secolo;

11c Aquileia, duomo, cripta, X secolo (o intorno al 1000);

11d Cremona, San Michele (da Romanini 1975).

12 L'incavo geometrico



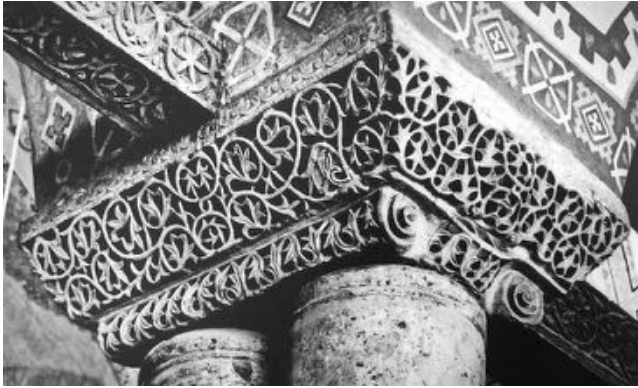
Dall'alto a sinistra, in senso orario:

12a (già) San Vincenzo al Volturno, Montecassino, Museo dell'Abbazia (Raimo SV/3), IX secolo;

12b Fibula con incavo geometrico da San Giovanni, Cividale, Museo archeologico (inv. A32), metà VI secolo (da Dorigo 1988);

12c Suelli, Casa Ruda, stele A-B (da Casartelli Novelli 1989).

13 Capitelli tardoantichi e capitelli del tipo III



Dall'alto:

13a-b Istanbul, Santa Sofia, capitello della galleria e capitello dell'arcata del pianterreno, VI secolo (da Russo 2012);

13c Sant'Agata dei Goti, duomo, capitello della cripta;

13d Sant'Angelo in Formis, capitello (acquasantiera).



Sospeso tra due mondi: il velo di San Giusto tra Bisanzio e Trieste¹

Livia Bevilacqua

Università IULM, Milano

Facoltà di Arti e Turismo

liviabevilacqua@gmail.com

Abstract

Hanging Between two Worlds: The Veil of St. Just Between Byzantium and Trieste

This article aims to a preliminary reassessment of the silk veil preserved in the Treasury of Trieste cathedral. The cloth is unparalleled in Byzantine as well in western medieval art, in that it is painted with tempera on both sides. It depicts a youthful martyr in a court costume, and bears an inscription that identifies the saint as St. Just. Since its alleged recovery from a reliquary in the early nineteenth century, the cloth has been often addressed by the scholars, who ascribed it either to a Byzantine or to a local master and dated it between the eleventh and the fourteenth century.

Despite being referred to in several more general studies, it has been rarely considered individually. In this paper I address the many questions that the Trieste veil raises, including problems of chronology, provenance, function, and iconography. After careful observation and based on both primary sources and visual evidence, I argue that it was produced in Byzantium, possibly at an early date, to serve as a liturgical implement; later, it was brought to the West, where the saint may have been given a new identity and the cloth reused as a banner after being painted on the reverse.

Keywords: Painted Clothes; Medieval Painting; Byzantine Art; Bisanzio e l'Occidente; Silk; Iconography; Arredo liturgico

Come citare / How to cite: Livia Bevilacqua, *Sospeso tra due mondi: il velo di San Giusto tra Bisanzio e Trieste*, «Fenestella» II (2021): 39-65.

DOI: 10.54103/fenestella/16360

¹ Il presente studio è parte di una ricerca più ampia sugli oggetti bizantini conservati in Friuli-Venezia Giulia, Trentino-Alto Adige e Lombardia, svolta grazie ad un assegno di ricerca nell'aa 2020-2021 presso l'Università IULM di Milano nell'ambito del PRIN 2017 *Navigare nell'Italia bizantina. Un catalogo online per la conoscenza e la valorizzazione di un patrimonio artistico sommerso* (coordinatore nazionale: Prof. Antonio Iacobini, Sapienza Università di Roma; coordinatrice dell'Unità di Ricerca IULM: Prof.ssa Simona Moretti). Ringrazio i coordinatori per l'occasione di approfondimento critico che la collaborazione al progetto mi ha offerto. L'occasione mi è preziosa per ringraziare anche tutti coloro che hanno agevolato in ogni modo i miei sopralluoghi e le mie ricerche sul posto, in particolare il Dott. Giovanni Luca dell'Ufficio diocesano di arte sacra della Diocesi di Trieste, Don Marino Trevisini, parroco di San Giusto, e Don Ivica Čona, per avermi consentito l'esame autoptico dell'opera nella cappella del Tesoro. Ringrazio infine i revisori anonimi per i preziosi consigli elargiti in fase di pubblicazione.

Il velo di San Giusto: un'opera enigmatica

Nella cattedrale di San Giusto a Trieste, in un sacello protetto da una cancellata barocca, sono radunati i preziosi oggetti che ne compongono il Tesoro, tra i quali si conserva un drappo di seta dipinta su entrambe le facce con l'effigie di un giovane santo. Per la sua singolarità, il velo ha attratto l'attenzione di studiosi sia del Medioevo bizantino sia di quello occidentale, che si sono cimentati, con esiti assai diversi tra loro, con il complesso inquadramento storico-artistico di questo pezzo tanto straordinario quanto enigmatico. Tuttavia, pur trattandosi di un'opera che può ben dirsi unica nel panorama artistico medievale, seppur molte volte citata, essa è stata di rado considerata come oggetto specifico di indagine. Inoltre, benché non manchino numerosi e capillari studi sulla produzione serica nel mondo bizantino², essi riguardano quasi esclusivamente i ricami, i tessuti operati, gli sciamiti e gli arazzi, mentre più sporadici nella letteratura critica sono i riferimenti alle sete dipinte. Questa carenza è dovuta a due ragioni: la prima è la scarsissima sopravvivenza materiale di tali manufatti; la seconda ha a che fare con la tendenza ad assimilare la pittura su tessuto alla tecnica, appunto, della pittura piuttosto che all'ambito della produzione tessile. Tale ambiguità di carattere esecutivo ha fatto sì che l'esiguo gruppo di oggetti – tra i quali spicca il velo triestino – sia rimasto 'sospeso tra due mondi', e che nella storia della pittura bizantina raramente ci si sia occupati di essi in modo autonomo.

Su un finissimo tessuto di seta grezza³ è dipinta, a tempera, una giovane figura maschile (fig. 1), in posizione frontale orante, con entrambe le mani portate all'altezza del petto: la sinistra è rivolta verso l'osservatore, mentre la destra sorregge un ramo di palma. Egli indossa una tunica bianca cangiante all'azzurro, riccamente ornata all'orlo inferiore e ai polsi (da cui fuoriescono le maniche di una tunica rossa sottostante) con bordure dorate impreziosite da gemme rosse, blu e turchesi, alternativamente ovali e romboidali, e da candide perle; lo stesso tipo di decoro si ripete anche nella bordura aurea all'altezza del petto e delle spalle (di cui solo la destra è visibile). Una clamide blu-verde annodata sul petto e panneggiata sull'avanbraccio sinistro lascia scoperto il braccio destro del giovane, che porta ai piedi calze color porpora e calzari neri a punta; la gamba destra è leggermente avanzata rispetto alla sinistra, dando l'impressione di stare incedendo verso chi guarda. Il suo volto, nimbo, è imberbe ed è incorniciato da una corta capigliatura biondo-rossiccia raccolta dietro le orecchie. L'incarnato è tenue e con una lieve coloritura rosea sulle guance; nell'ovale modellato da trapassi chiaroscurali delicati, i lineamenti sono regolari e delineati con sottili pennellate rosse, verdi e bianche: la bocca piccola, il naso allungato dalla punta lievemente camusa, gli occhi – nonostante la loro fissità – profondi ed espressivi. Ai lati del nimbo si legge l'iscrizione «S(anctus) IV|STVS» dipinta in caratteri bianchi dal *ductus* goticeggiante.

Il retro (fig. 2), anch'esso dipinto, mostra una raffigurazione identica a quella della fronte in tutte le sue parti, salvo il fatto di esserle esattamente speculare. Torneremo più avanti su alcune differenze di varia natura che, ciononostante, si possono individuare.

Lo stato di conservazione del tessuto è alquanto precario, presentando numerose e ampie lacune su tutta la superficie (risarcite con una trama neutra puntinata), soprattutto nella metà inferiore; inoltre, si individua anche ad occhio nudo una fitta crettatura della pellicola pittorica, sia sul *recto* che sul *verso*.

Il velo è attualmente esposto sotto un doppio strato di *plexiglas* montato su un'intelaiatura in metallo, che ne consente la visione fronte/retro, predisposta *ad hoc* dopo il restauro che lo ha interessato nel 1978 (fig. 3). È proprio la sua storia conservativa ad averne

² Sul tema, per una sintesi: de' Maffei 1994 e, più in particolare, Muthesius 2004 e 2008; più recentemente: Carile 2019 e Vryzidis 2020.

³ Il tessuto ha un formato rettangolare e misura circa 1185x375 mm (Tavano 2000b).

indubbiamente condizionato la lettura nel corso del tempo. Il ritrovamento dell'opera viene fatto risalire al 1825, benché l'unica fonte a citare l'episodio non sia tanto un documento storico quanto piuttosto un testo letterario, i *Dialoghi piacevoli in dialetto vernacolo triestino* di Giuseppe Mainati⁴. In un momento successivo al rinvenimento, il tessuto venne applicato ad una tavola lignea, ma non per l'intera sua lunghezza, bensì con la metà inferiore ripiegata sul retro della tavola stessa, la quale fu poi posta entro una cornice e conservata visibile solo a metà, come se si trattasse di un'icona a mezzobusto.

In occasione della *Exposition internationale d'art byzantin* organizzata a Parigi nel 1931⁵, la cornice fu smontata e ci si accorse che il tessuto mostrava in realtà un'immagine a piena figura; il velo fu disteso, ma non sembra ci si sia resi conto che la pittura si ripeteva anche sul verso del tessuto, ed esso venne applicato ad una nuova tavola e il vetro che fino a quel momento lo proteggeva fu sostituito con un più resistente cristallo⁶ (fig. 4). Fu solo in occasione dell'intervento condotto dal Gabinetto di restauro dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste alla fine degli anni Settanta del secolo scorso che tale caratteristica venne alla luce e – con una nuova montatura trasparente che ne consentiva la doppia visione – fu esposto alla mostra *Tesori delle comunità religiose di Trieste*, allestita al Castello di San Giusto⁷.

Descritto brevemente nella *Storia di Trieste* di Attilio Tamaro⁸ e – in modo assai impreciso – nella *Guida dell'Incontrera*⁹, il velo giunse all'attenzione degli studiosi internazionali grazie alla sua esposizione alla già citata mostra parigina del 1931, in occasione della quale ricevette una generica datazione all'XI-XII secolo. Proprio in seguito a quell'evento, fu Volbach a contestualizzare questa proposta (pur in sole due righe) attribuendo l'opera a un artista dell'Italia settentrionale che lavorava «encore à cette époque dans le style byzantin»¹⁰. Lavoro senza dubbio («zweifellos») veneziano fu ritenuto poco dopo da Otto Demus, che, nella sua opera sui mosaici di San Marco, ravvisava strette somiglianze tra le cosiddette 'icone musive' duecentesche della basilica dogale raffiguranti Cristo e i profeti e il tessuto triestino¹¹ (fig. 5).

Ancora alla metà degli anni Trenta risale il primo contributo scientifico specificamente dedicato al velo dipinto, l'articolo di Annamaria Gabbrielli pubblicato su «La critica d'arte»¹². Qui ella esprime disaccordo con i precedenti studiosi circa l'origine occidentale del velo, dal momento che su base stilistica si può a suo avviso affermare che l'opera presenti stringenti somiglianze con ciò che conosciamo della produzione pittorica costantinopolitana della prima età comnena: le miniature del ms Coislin 79 della Bibliothèque nationale di Parigi (1078-1081) (fig. 6) sono, secondo la Gabbrielli, il riferimento più prossimo. Anche il velo di San Giusto, dunque, sarebbe da considerarsi il

⁴ Mainati 1828: 107. Nel dialogo si parla del ritrovamento di un «lenzuolo di tre teli, di seta, ed in quello di mezzo era dipinta l'immagine del Santo, così fresca che pareva fatta in quel tempo», evidentemente con riferimento al nostro velo; tuttavia, l'autore sta qui raccontando il rinvenimento delle reliquie di san Servolo, non di san Giusto. Sorge il sospetto che il racconto possa essere il risultato di una combinazione di notizie diverse collazionate dall'autore. Il Mainati fu peraltro accusato dai suoi contemporanei di essere un noto plagiatario, si veda Tomasin 1890.

⁵ *Exposition internationale d'art byzantin* (Parigi, Musée des Arts Décoratifs, Bibliothèque nationale, 28 maggio-9 luglio 1931); si vedano Diehl, Ebersolt, Tyler 1931 e Sticotti 1931.

⁶ Sticotti 1931.

⁷ *Tesori delle comunità religiose di Trieste* (Trieste, Castello di San Giusto, 1978); si veda Ruaro Loseri 1978. Breve relazione di restauro anche in Ruaro Loseri 1983.

⁸ Tamaro 1924: 187 e fig. a p. 153.

⁹ Incontrera 1928: 69-70.

¹⁰ Volbach 1933: 79.

¹¹ Demus 1935: 98, nota 43.

¹² Gabbrielli 1935-1936.

prodotto di un artista della capitale bizantina. La presenza dell'iscrizione in latino e in caratteri tardi non deve infatti trarre in inganno, poiché si tratta di un'aggiunta posteriore.

In seguito, Sergio Bettini elenca il velo tra le opere del primo periodo paleologo ancora legate alla tradizione stilistica precedente¹³, mentre di nuovo un inquadramento molto generico all'XI secolo e all'Italia settentrionale (ma ravvisandovi la conoscenza della coeva arte bizantina) viene proposto negli anni Cinquanta da David Talbot Rice¹⁴. Nonostante l'autorevole opinione di Demus, la datazione all'XI-XII secolo con qualche dubitativo sconfinamento nel successivo, pur senza una messa a fuoco più precisa, sembra aver prevalso¹⁵ fino all'intervento di Decio Gioseffi¹⁶, il quale, nel suo lavoro sui mosaici della cattedrale di San Giusto, chiama in causa il nostro tessuto individuando evidenti somiglianze tra questo e i mosaici del braccio ovest di San Marco a Venezia già presi in considerazione da Demus: egli sostiene pertanto con sicurezza una sua esecuzione alla metà del XIII secolo, escludendo categoricamente ogni datazione anteriore. Dopo l'intervento di Gioseffi, gli studiosi si sono prevalentemente uniformati a tale inquadramento cronologico, continuando a sostenere l'ipotesi di una produzione del pezzo in area veneta (così Laura Ruaro Loseri, Sergio Tavano, Enrica Cozzi e Giuseppe Cuscito)¹⁷, mentre da parte di altri specialisti si continuavano a proporre, senza sostanziale approfondimento critico, datazioni oscillanti tra il XII secolo¹⁸ e l'inoltrato Trecento¹⁹. La maggior parte di questi contributi risale alla compilazione di schede di catalogo in occasione di mostre in cui il pezzo è stato esposto o pubblicato²⁰.

A parte queste brevi schede, una sintetica relazione tecnica sul restauro del 1978, il paragrafo stilato dalla Bianco Fiorin e l'*excursus* di Enrica Cozzi nel 2005 (entrambi entro articoli più ampi dedicati alla tradizione iconografica del martire nelle arti visive), l'unico tentativo di inquadramento critico dell'opera condotto in uno studio espressamente ad essa dedicato rimane di fatto quello condotto negli anni Trenta dalla Gabbrielli²¹, che tuttavia – come si è detto poc'anzi – aveva ancora una percezione parziale dell'opera, di cui poteva vedere solo la parte frontale, giacché la posteriore sarebbe rimasta occultata ancora per un quarantennio.

Era necessario ripercorrere fin qui, pur sinteticamente, le principali tappe della storia critica e conservativa del velo, per identificarne punti fermi e aspetti che necessitano di una messa a fuoco²². L'opera infatti è problematica, e forse il modo in cui ci si è finora accostati ad essa è sempre stato fondato su un presupposto non del tutto adeguato a questo specifico manufatto: ovvero che esso sia il prodotto di un solo momento creativo,

¹³ Bettini 1938: 55, fig. a p. 53.

¹⁴ Talbot Rice 1958: 45, n. 112; Talbot Rice 1959: 68, tav. XVI, fig. 146.

¹⁵ Charalambous-Mouriki 1964: XII-XIII secolo, eseguito in Occidente; Lazarev 1967: 259, nota 112: XII secolo; Cuscito 1969-1970a e Cuscito 1969-1970b: 26 e fig. 4 a p. 19: XI secolo o inizio del successivo.

¹⁶ Gioseffi 1975: 297-298.

¹⁷ Ruaro Loseri 1978; Tavano 2000a; Tavano 2000b; Luca 2003: 82-83, 93; Luca 2005: 98-102; Cozzi 2005: 284-289; Krekic 2008; Cuscito 2014: 25, avendo in precedenza sostenuto una cronologia più alta (Cuscito 1969-1970a e 1969-1970b).

¹⁸ Lafontaine-Dosogne 1982; Zuliani 1999: 125.

¹⁹ Bianco Fiorin 1992: 254-259.

²⁰ Talbot Rice 1958: 45, n. 112; Charalambous-Mouriki 1964; Ruaro Loseri 1978; Lafontaine-Dosogne 1982; Tavano 2000b; Krekic 2008. Il velo non fu esposto alla grande mostra sul tessuto d'arte italiano del 1937 (Scanga, Serra 1937), presumibilmente per via del suo montaggio su tavola che ne deformava la percezione della tecnica esecutiva; anche a Parigi nel 1931 esso era stato mostrato al pubblico nella sezione dedicata ai dipinti e non in quella sui tessuti (Diehl, Ebersolt, Tyler 1931).

²¹ Gabbrielli 1935-1936.

²² Si rimanda ad altra sede l'analisi di documentazione d'archivio eventualmente esistente nell'Archivio di Stato di Trieste che, nelle attuali condizioni della ricerca, non è stato possibile per il momento scandagliare. Questo aspetto potrà essere oggetto di approfondimento nel prossimo futuro.

che abbia assolto a una sola funzione, che sia stato confezionato per intero in un solo luogo e che il personaggio che vi è raffigurato possa avere una sola identificazione. Questo approccio ha condotto a trovare di volta in volta una soluzione, corretta e coerente se assunta in modo isolato, ma parziale in una lettura più globale; il malinteso sta a mio avviso nel ritenere tali conclusioni valide in modo assoluto, senza tener conto che l'opera d'arte ha 'molte vite' che spesso (e ciò è particolarmente vero per gli oggetti mobili bizantini) travalicano il momento della sua produzione. Ogni autore ne ha individuato un segmento, ma forse, senza la pretesa di giungere ad una risposta definitiva alle domande poste da quest'enigmatico oggetto, vale la pena ricomporre tutti i frammenti di una storia sfaccettata e composita. Quelle che seguono sono alcune considerazioni basate su osservazioni tecniche, tipologiche e iconografiche che, nel prosieguo delle ricerche, necessiteranno di una verifica più approfondita.

Una rara pittura su tessuto

Il velo di San Giusto è senza dubbio un'opera unica, non solo nell'ambito dell'arte tessile bizantina, ma anche di quella medievale occidentale, soprattutto per la sua a tutt'oggi ottima condizione di leggibilità, nonostante le lacune osservate. Infatti, se il tessuto è di per sé un materiale facilmente deperibile e la sua sopravvivenza nel tempo assai rara, la maggior parte delle stoffe decorate che ci sono giunte sono lavorate a ricamo o a tessitura; il nostro velo è ancor più unico proprio in quanto 'dipinto' a tempera, utilizzando la stoffa di seta come supporto: un'opera di questo tipo è ancora più fragile, a causa delle sollecitazioni meccaniche cui la pellicola pittorica è continuamente sottoposta. Sappiamo però, grazie anche al contributo delle fonti scritte, che a Bisanzio (come pure in Occidente) la pittura su tessuto era una tecnica praticata e diffusa. Lo stesso *Mandylion* di Edessa, una delle reliquie più importanti del mondo cristiano-orientale, era costituito da un fazzoletto su cui l'immagine del volto di Cristo era 'impressa', dunque verosimilmente 'dipinta'. Sul versante occidentale, un'altra veneratissima immagine, l'Acheropita del Laterano, era originariamente una pittura su seta, sebbene della sua *facies* antica restino solo scarsi frammenti, entro un'opera stratificata e rimaneggiata nel corso dei secoli²³.

Altri esempi dell'impiego della tecnica della pittura su tessuto si rintracciano nel Medioevo più inoltrato, ma con diversa funzione (e quindi anche con caratteristiche differenti per materiali e dimensioni): in Occidente tra i più noti giunti fino a noi vi è lo stendardo fatto eseguire dal cardinal Stefaneschi per la chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma, oggi ai Musei Capitolini, che risale alla fine del XIII o all'inizio del XIV secolo, nel quale sono impiegati anche inserti in cuoio e dorature²⁴; proprio l'utilizzo del tessuto dipinto con funzione di vessillo o gonfalone si diffonde poi ampiamente, come è noto, in epoca moderna, e volendo menzionarne un esemplare in ambito post-bizantino si può ricordare uno stendardo di battaglia con Cristo in maestà del XVII secolo, realizzato in olio su seta nella regione della Valacchia, conservato a Bucarest²⁵.

Nelle fonti scritte, d'altra parte, è spesso difficile operare una distinzione tra tessuti ricamati o operati e tessuti dipinti, che dovevano avere, così nel lessico come nella funzione, un valore simile. Forse quelli decorati a pennello potevano avere il vantaggio di una maggiore 'economicità' in termini di tempo di realizzazione, rispetto a quelli lavorati ad ago. La loro diffusione è però indubbia, tanto in Oriente quanto in Occidente²⁶.

²³ Lafontaine-Dosogne 1991; sul *Mandylion* di Edessa: Wolf, Dufour Bozzo, Calderoni Masetti 2004.

²⁴ Volbach 1935.

²⁵ Manea 1999.

²⁶ Si veda, soprattutto per l'ambito occidentale, ma con considerazioni che è possibile applicare anche all'ambito del Mediterraneo orientale, Salvarani 2008.

Stendardo, telo funebre, o velario?

L'incertezza sulla funzione originaria del tessuto triestino si rispecchia anche nelle diverse denominazioni che l'opera ha ricevuto nel corso del tempo: accanto al generico 'velo', termine che richiama piuttosto l'aspetto materiale relativo al supporto serico, lo troviamo spesso definito 'stendardo' o 'fasciale', con riferimento alla sua possibile destinazione – rispettivamente – processionale/liturgica o di rivestimento per reliquie (quest'ultimo fu il suo destino alla fine del Medioevo). Ci si è però interrogati poco su questo punto. Il fatto che il tessuto sia stato dipinto sia sulla fronte sia sul retro ha fatto supporre un suo impiego come stendardo, spiegando la 'duplicazione' dell'immagine con la necessità che essa potesse essere osservata da entrambi i lati, nel corso di speciali liturgie o di processioni pubbliche, occasioni in cui esso doveva essere sospeso ad un'asta o a un supporto mobile. La 'fonte' che racconta il suo ritrovamento, nei termini esposti *supra*, riferisce che nella teca delle reliquie sarebbero state ritrovate non una ma tre pezze, cucite insieme in una sorta di lenzuolo, ma delle quali solo la centrale era dipinta. La poca chiarezza di questo racconto, unita al fatto che delle altre due pezze non vi è alcuna altra traccia, fa dubitare ancora una volta della sua attendibilità, eppure esso è stato addotto talvolta a conferma della funzione processionale del nostro tessuto²⁷.

Solo Maria Theocharis ha analizzato più a fondo il problema, sia attraverso il confronto con opere simili prodotte a Bisanzio, sia con il supporto delle fonti storiche bizantine²⁸: è vero infatti che non ci sono pervenuti tessuti che abbiano specifiche analogie con il nostro, ma ne conosciamo di simili iconograficamente (cioè recanti la figura intera del santo) eseguiti a ricamo. La Theocharis ne rintraccia un esempio significativo nel telo funebre di san Venceslao a Praga, ipotizzando quindi anche per il velo triestino una funzione 'funeraria', ovvero di copertura della tomba di un santo, un impiego liturgico assimilabile a quello degli *epitaphioi*, in uso nella liturgia tardo-bizantina, che raffigurano il corpo di Cristo deposto e che venivano esposti nel corso del rito eucaristico quale memoriale visivo del suo sacrificio. Un riscontro a quanto affermato dalla Theocharis è dato anche dal velo funebre destinato a coprire la tomba di san Cirillo nel monastero di Belozersk, ora a San Pietroburgo. Esso è ricamato con l'immagine iconica del santo, e dunque si tratta di un caso simile, anche se un po' più tardo poiché risale all'inizio del XVI secolo (è datato al 1514, fig. 7)²⁹, che dimostra come tale uso rimarrà a lungo nella tradizione ortodossa anche oltre la caduta dell'impero bizantino.

La studiosa greca sostiene che questi veli funebri erano diffusi anche in epoca bizantina. Ella rintraccia infatti un riferimento interessante in una fonte scritta, il sinassario di san Demetrio di Tessalonica. Redatto alla fine dell'XI secolo, questo testo ci informa che la tomba del santo era coperta da un velo 'dipinto' con l'immagine del martire a figura intera orante.

La Theocharis, però, scriveva nel 1962, quando del velo triestino non si conosceva ancora la decorazione del *verso*. La presenza di quest'ultima, dunque, sembrerebbe inconciliabile con la sua ipotesi, che infatti non è stata mai più presa in considerazione dopo il restauro del 1978³⁰. Ad avviso di chi scrive, tuttavia, la lettura della Theocharis rimane importante e conserva in buona parte la sua validità.

Vi è però anche una possibilità alternativa, ovvero che il tessuto fosse impiegato in origine nell'allestimento liturgico di un edificio sacro. Molti riferimenti nelle fonti scritte e documentarie ci fanno intuire come tali manufatti costituissero parte integrante dei

²⁷ Ruaro Loseri 1978.

²⁸ Theocharis 1962: 255.

²⁹ Klykanova 2004.

³⁰ Anche prima, l'ipotesi della Theocharis è esplicitamente considerata solo da Cuscito 1969-1970.

corredi di chiese e monasteri (tovaglie per gli altari, cuscini, vesti sacerdotali, da impiegarsi nelle diverse occasioni rituali), anche se è raro trovare chiara menzione scritta dei loro decori, che, nella maggior parte dei casi, dovevano limitarsi a motivi di carattere geometrico e aniconico³¹. Un tipo di arredo tessile in uso nel mondo bizantino ma di cui vi sono poche tracce materiali e letterarie è quello dei tendaggi e delle cortine appese agli architravi o alle pareti, che integravano la decorazione monumentale degli edifici, e che potevano essere facilmente sostituiti in base alle necessità liturgiche nel corso dell'anno. Se ne trovano testimonianze nelle arti figurative e – a mo' di riferimento – si possono citare le miniature del Menologio di Basilio II (p. 397) esempio in cui però la decorazione è costituita da un motivo a palmette entro orbicoli e non include raffigurazioni iconiche (fig. 8). Del resto queste ultime erano invece certamente presenti in un luogo d'eccezione, la Santa Sofia di Costantinopoli: nel 1265-1266, subito dopo la riconquista della città da parte di Michele VIII Paleologo, il patriarca Germano III fece confezionare in onore dell'imperatore un *peplos* che raffigurava Michele stesso nelle sembianze di 'nuovo Costantino', e che fu appeso tra due colonne di porfido nel settore occidentale della Grande Chiesa; in contraccambio, il sovrano fece realizzare i ritratti (verosimilmente anch'essi su stoffa) dei tre patriarchi di nome Germano, da disporre presso le *Horaii Pylai*, le porte della stessa chiesa³².

Quello della Santa Sofia è un caso che va ricondotto all'epoca paleologa, ma il fatto che, fin dall'epoca più antica, i tessuti si accompagnassero all'apparato figurativo delle chiese, al pari delle icone e della pittura monumentale, è dimostrato, ancora una volta, dalle fonti scritte. È nota, ad esempio, l'*ekphrasis* di Asterio di Amasea che descrive un tessuto recante scene del martirio di Sant'Eufemia ('έν σινδόνι χαράξας': se le immagini fossero ricamate o dipinte non è chiaro), esposto nei pressi della tomba della santa a Calcedonia³³. Episodi veterotestamentari sono riconoscibili sul frammentario drappo di lino proveniente dall'Egitto, dipinto a tempera alla fine del IV secolo, ora alla Abegg-Stiftung di Riggisberg³⁴ (fig. 9), il che dimostra che scene dell'Antico e del Nuovo Testamento erano anch'esse mostrate sui tessuti che abbellivano contesti religiosi. Sempre in epoca paleobizantina, altrettanto frequenti dovevano essere le immagini iconiche: ancora alla fine del IV secolo, Epifanio vescovo di Salamina, nella sua celebre lettera al vescovo di Gerusalemme Giovanni II, scrive di essere entrato in una chiesa nel villaggio palestinese di Anautha, e di avervi visto una tenda ('βήλον') che recava una figura umana, forse l'effigie di Cristo o quella di un santo; egli, che si opponeva all'uso delle immagini negli edifici sacri, riferisce di averla strappata, esclamando che avrebbe dovuto piuttosto essere usata per avvolgere le spoglie di qualche defunto³⁵. Lo stesso vescovo cipriota, scrivendo all'imperatore Teodosio, racconta che rappresentazioni di profeti, apostoli e patriarchi erano comunemente visibili sui tendaggi e tessuti ornamentali³⁶. Sebbene meno documentata, la tradizione di

³¹ Non prenderemo qui in considerazione il gran numero di vesti e paramenti liturgici, nonché la suppellettile tessile da altare di cui abbiamo ampio riscontro materiale. Si rimanda a studi specifici sul tema.

³² Macrides 1980: 22-25; Talbot 1993: 251-252.

³³ S. Asterius Amasenus Episcopus, *Homiliae*, PG 40, col. 336b; Dresken-Weiland 2018: 61-63, 70.

³⁴ Kötzsche 2004; <https://abegg-stiftung.ch/collection/der-spaetantike-mittelmeerraum/> (10 settembre 2021).

³⁵ Dresken-Weiland 2018: 70. Si veda Mango 1986: 42-43, di cui si riporta qui la traduzione inglese del passo di Epifanio: «Having entered [the church] to perform a prayer, we found at the door a dyed curtain upon which was depicted some idol in the form of a man. They alleged that it was the image of Christ or one of the saints, for I do not remember what it was I saw. Knowing that the presence of such things in a church is a defilement, I tore it down and advised that it should be used to wrap up a poor man who had died. But they complained, saying, "He should have changed the curtain at his own expense before tearing this one down". And although I did promise that I would send another one in its stead, I have been slow in sending it because I have had to search for a suitable [article]».

³⁶ Dresken-Weiland 2018: 70.

esporre drappi istoriati non si affievolì nei secoli successivi. Per l'epoca mediobizantina la presenza di manufatti tessili nell'arredo ecclesiastico è ancora attestata: ad esempio, il *typikon* di Giovanni II Comneno per il monastero del Pantokrator a Costantinopoli (datato al 1136), nell'istruire i monaci sulle modalità di illuminazione della chiesa nord del complesso, prescrive di disporre candele – oltre che di fronte alle icone – anche davanti al 'σύνων' con l'immagine della Vergine *Eleousa*: si tratta di un termine che gli editori del testo hanno tradotto con 'banner', telo di formato rettangolare³⁷, il quale era esposto anche durante la cerimonia di commemorazione del sovrano presso la tomba imperiale che si svolgeva nell'attigua chiesa di San Michele³⁸.

Recto e verso

Sembra a questo punto essenziale recuperare un aspetto del velo di San Giusto, cui finora abbiamo qui solo accennato, ovvero la presenza della pittura anche sul *verso* della seta. Una questione, apparentemente mai posta fino ad ora, appare necessaria per comprendere l'opera: quando è stata realizzata la pittura su questo lato del velo? È possibile che la faccia anteriore e quella posteriore siano state dipinte in due fasi diverse? Diciamo subito che la risposta non è facile, perché condizionata da diversi fattori: il retro infatti è stato a lungo a contatto con un supporto ligneo, circostanza che ha senz'altro determinato un diverso stato di conservazione e/o un'alterazione della superficie pittorica (specie nelle sue rifiniture più superficiali); eventuali differenze stilistiche sono quasi impercettibili, trattandosi di una riproduzione esatta in controluce; differenze nella tecnica esecutiva (ad esempio nella stesura del colore) sono difficilmente rilevabili nella situazione espositiva attuale e solo un'analisi diagnostica apposita potrebbe forse risolvere alcuni di questi problemi. Abbiamo a nostra disposizione solo alcuni indizi, basati sull'osservazione a occhio nudo.

Se accostiamo tra loro le immagini dipinte sulle due facce del velo, notiamo alcune differenze che potrebbero più facilmente sfuggire ad una visione d'insieme. Osserviamo i dettagli dei volti, ponendo quello dipinto sul retro in controparte, così da poterli esaminare entrambi nell'identica posizione, anche se nella realtà essi sono speculari (fig. 10-11). Le linee dei contorni sono chiaramente comuni, ma non si può far a meno di notare che molti dettagli sono tracciati in modo diverso: il padiglione auricolare sul *verso* è delimitato da un tratto a zig-zag più accentuato; le pupille e le iridi sono più grandi nel volto anteriore, dove il taglio dell'occhio sinistro si allunga più in profondità; la ciocca di capelli dietro le orecchie è un ricciolo che si increspa con una pennellata condotta dal basso verso l'alto sul volto frontale, mentre su quello posteriore sembra piuttosto tracciato dall'alto verso il basso; il naso è più rovinato al *verso*, ma la narice sinistra è più bassa e tondeggiante; la bocca è più increspata e carnosa sul davanti, mentre sul retro – anche se maggiormente danneggiata – appare più sottile e geometrica. Potremmo continuare notando le differenze tra altri dettagli sul resto della figura, come la forma del nodo del mantello, e le decorazioni che vedono i *cabochons* – in questo caso di certo deliberatamente – invertiti nei colori blu e rosso. Si tratta di differenze poco meno che 'morelliane', che mi sembra possano però suggerire che la parte posteriore del velo non sia stata realizzata dalla stessa mano che ha dipinto l'anteriore, bensì da un artista diverso, che, seguendo con grande precisione e accortezza i contorni, le linee e le stesure di colore ben visibili in controluce sulla seta, li ha riprodotti in modo sì fedele, ma inevitabilmente lasciando piccole tracce della sua diversa pratica pittorica.

Anche i colori dell'incarnato appaiono alquanto difforni tra le due facce del velo, ma non siamo in grado di stabilire se ciò sia dovuto ad una diversa tipologia di pigmento

³⁷ Thomas, *Constantinides Hero* 2000: 753.

³⁸ Congdon 1996.

usato oppure a un'alterazione provocata dal prolungato contatto con la superficie di supporto cui il tessuto era stato fatto aderire (anche per mezzo di colle) per più di un secolo e mezzo; la stessa difformità nella qualità cromatica si riscontra anche in altre parti della figura, ad esempio nella tunica (fig. 12-13), più giallognola sul retro, mentre l'aureola vi appare di un giallo più squillante rispetto al tono più caldo di quella sul *recto*³⁹.

Solo se si potesse dimostrare una differenza a livello chimico della composizione dei colori potremmo delineare con più precisione anche la cronologia assoluta della realizzazione delle due pitture. Per il momento dobbiamo limitarci ad affermare che la figura posteriore dev'essere stata eseguita 'dopo' quella anteriore e seguendone la traccia, ma a quale distanza di tempo non è dato sapere. Possiamo fare solo delle ipotesi.

L'intervento potrebbe corrispondere all'inserzione dell'epigrafe identificativa in lettere gotiche, ed è possibile che anche un dettaglio come la palma sia stato aggiunto in un momento diverso, come farebbe pensare la qualità all'apparenza più acquosa del pigmento che quasi non ha aderito alla stesura sottostante. Ma se così fosse, allora dovremmo compiere un percorso a ritroso e rimuovere idealmente tutto ciò che non pertiene all'opera originale (l'epigrafe, la palma, la figura sul *verso*), per contestualizzare quest'ultima nel modo più adeguato; solo dopo si potrebbero ricostruire tutte le fasi della sua storia successiva, e indagare la ricontestualizzazione (e la reinterpretazione) che il velo avrebbe subito dopo il suo arrivo in Occidente.

Questioni iconografiche: un santo martire

L'abbigliamento, costituito da *divitision* o *skaramangion*, cioè la tunica dai bordi riccamente ornati, e dalla clamide, con o senza *tablion*, identifica tanto gli imperatori (si vedano ad esempio i tondi marmorei di Campiello Angaran a Venezia e di Dumbarton Oaks a Washington, ai quali è stato anche avvicinato il nostro velo)⁴⁰ quanto gli alti dignitari di corte impegnati nelle cerimonie auliche⁴¹, e per traslato i componenti della corte celeste, alla quale appartengono i martiri. A Bisanzio, l'iconografia distintiva di questi ultimi prevede tradizionalmente la posa stante e frontale, le mani in gesto orante all'altezza del petto e, stretta nella destra, la croce simbolo del martirio, la quale è per così dire l'*alter ego* della palma nella tradizione iconografica occidentale: si tratta di uno schema che si ripete diffusissimo, dal centro alla periferia dell'impero, e quasi senza confini cronologici, dall'epoca paleobizantina in poi⁴² (fig. 14-15). Il santo raffigurato sul velo tergestino reca nella destra un ramo di palma: come si è accennato sopra, tuttavia, dal punto di vista tecnico-materico la palma del 'san Giusto' appare differente, nella pennellata e nella consistenza del pigmento, dal resto della pittura e – pur ribadendo la natura ipotetica di quest'osservazione – non saremmo sorpresi se anche questa, come l'epigrafe gotica, fosse stata collocata 'in mano' al nostro personaggio solo in un momento successivo e non fosse dunque pertinente alla stesura originale. Non sarebbe affatto difficile immaginare nella destra del nostro, al posto della palma, proprio una piccola croce. Ma ad occhio nudo e nelle condizioni di visibilità attuali del manufatto non è possibile stabilirlo: solo un'analisi diagnostica o un'osservazione approfondita della pellicola pittorica potrebbe venirci in aiuto, individuando eventuali ridipinture o rimaneggiamenti.

³⁹ Differenze di colore erano state già notate, e riferite al danno meccanico causato dall'aderenza al supporto, da Bianco Fiorin 1992: 257.

⁴⁰ Peirce, Tyler 1941: 7 e tav. 14, 16, lo datavano però con sicurezza al XIII secolo. Sui tondi di Venezia e Washington si veda ora Zorzi, Berger, Lazzarini 2019.

⁴¹ Fauro 1995; Piltz 1997.

⁴² Kazhdan, Ševčenko 1991b.

Rimossa virtualmente la palma e riportato il ritratto alla sua iconografia bizantina, lo abbiamo per così dire spogliato della sua identità tergestina, che andrebbe perciò considerata una reinterpretazione *a posteriori*, avvenuta dopo l'arrivo del velo a Trieste. A questo punto vorremmo poter identificare l'anonimo personaggio, ma non è possibile farlo con sicurezza. Tuttavia, alcuni indizi potrebbero condurci ad un'ipotesi: la giovane età con cui il martire è rappresentato, il suo abbigliamento, la sua capigliatura chiara caratterizzata da una frangetta e da corti riccioli che spuntano dietro le orecchie alla base della nuca sono caratteristiche che coincidono con i ritratti del patrono della città di Tessalonica, ovvero san Demetrio. Costui infatti si annovera sì tra i santi guerrieri, e dall'epoca mediobizantina in poi viene spesso ritratto a cavallo e in vesti militari (fig. 16-17), ma conserva sempre, lungo tutto il corso del Medioevo, anche la 'versione' più antica in abiti di corte, quella che si riconosce nei numerosi pannelli che lo ritraggono sulle pareti della basilica a lui intitolata a Tessalonica⁴³ (fig. 18-20). Ci sembra dunque che si possa prudentemente attribuire proprio tale identità a questo giovane che ci guarda da lontano.

Problemi di cronologia e il rapporto con i mosaici di San Giusto

L'accostamento stilistico con i mosaici della basilica veneziana di San Marco proposto da Demus e ribadito da Gioseffi rimane senz'altro un'interpretazione possibile per l'inquadramento del velo di San Giusto⁴⁴, e non si intende qui accantonare del tutto le osservazioni proposte dai più autorevoli studiosi dell'ultimo secolo, anche se in alcuni casi le somiglianze ci appaiono più di carattere iconografico che stilistico (e possono essere facilmente ricondotte a comuni modelli di riferimento). Tuttavia, ritengo che possa essere utile riaprire la discussione su questo aspetto, proponendo una lettura alternativa, anche se il pezzo rimane di contestualizzazione assai incerta a causa della mancanza di confronti di carattere tipologico. Nel nostro Giusto (o forse Demetrio) ci sembra di osservare una morbidezza 'arcaica', ma non siamo certamente più di fronte all'ellenismo spinto della piena 'Rinascenza macedone', semmai ad una reminiscenza dell'arte paleobizantina (l'antico di Bisanzio); non vi vediamo neppure l'accentuato espressionismo dell'arte tardo-comnena, né l'intensità espressiva, i grafismi e le proporzioni allungate tipiche della pittura successiva. La figura del santo è spirituale, distaccata, ma realizzata con grande attenzione ai dettagli, e con una pennellata fluida nelle cangianze, nei passaggi chiaroscurali e nella tridimensionalità ricercata con passaggi di piano resi con delicati trapassi di colore.

Per tutte queste caratteristiche mi sembra che la datazione del velo si possa – seppur con la dovuta prudenza – anticipare rispetto a quanto sostenuto dalla critica più recente, riconducendola proprio a quel periodo finale dell'XI secolo o all'inizio del successivo già suggerito dalla Gabbrielli. Qualche confronto da considerare orientativo si può trovare nell'ambito della pittura di icone, come quella sinaitica con i santi Procopio, Demetrio e Nestore, datata da Weitzmann alla seconda metà dell'XI secolo (fig. 19)⁴⁵; nelle miniature che illustrano i sinassari dell'XI secolo⁴⁶; ma anche in pittura monumentale come in alcuni dettagli dei murali del *katholikon* di Hosios Lukas, di qualche decennio anteriori ai manoscritti appena citati (fig. 21-22), o ancora nei mosaici della Santa Sofia di Kiev per l'uso di delineare le fattezze dei volti con sottili linee rosse. L'affresco che ritrae san Pantaleimone nella sua chiesa eponima di Nerezi, in Macedonia, offre un altro appiglio, benché di

⁴³ Kazhdan, Ševčenko 1991a.

⁴⁴ Demus 1935; Gioseffi 1975; Cozzi 2005.

⁴⁵ Weitzmann 1982: 17.

⁴⁶ Lazarev 1967: 188.

datazione un po' più bassa (1164): sono simili l'ovale regolare, le sopracciglia arcuate, la bocca piccola e il naso allungato, il modo di condurre il panneggio della tunica (fig. 23).

In favore di una produzione locale del manufatto, è stato asserito che la somiglianza con il ritratto del martire tergestino raffigurato a mosaico nel catino del sacello (oggi l'abside destra della cattedrale), alla destra della figura di Cristo (fig. 24), si deve al fatto che il ritratto dipinto sul velo sarebbe ispirato proprio a quello musivo⁴⁷. Tuttavia, non mi sembra che si possa essere d'accordo con questa ricostruzione, poiché vi sono differenze sostanziali tra le due immagini, che non si spiegherebbero qualora l'artista che realizzò il velo avesse voluto riprodurre l'immagine monumentale a sua disposizione. Non mi riferisco tanto allo stile, che al contrario – come visto – denuncia invece una certa prossimità cronologica, bensì all'iconografia. Ovviamente dobbiamo sempre tener presente la faccia principale del velo, cioè quella che abbiamo qui proposto essere l'originale: a parte le differenze nella foggia dell'abbigliamento, il nostro santo tiene il ramo nella mano destra, mentre rivolge il palmo della mano sinistra verso lo spettatore: come abbiamo visto si tratta della tipica posizione orante del martire nel mondo bizantino; nel mosaico absidale, invece, la palma svetta dalla mano sinistra di Giusto, non all'altezza del petto ma distesa accanto al suo corpo, ed è il braccio destro che si piega al busto, mostrando il palmo nel gesto – più ovvio per l'iconografia occidentale – di preghiera o di benedizione.

Perché dunque, nel copiare l'immagine musiva su un altro *medium*, invertire la sua posizione? Non essendo possibile pensare alla mancata inversione di un calco (la figura del mosaico e quella del velo hanno misure non coincidenti) credo che ci si possa spingere un po' più in là e – sia pure con cautela – supporre semmai che sia stato proprio il velo a ispirare la raffigurazione nell'abside, e non il contrario. Infatti, il santo compie un gesto tipico nell'iconografia bizantina, ma 'innaturale' per l'occhio occidentale, che preferisce la mano destra come orante o benedicente, collocando di conseguenza l'attributo nella sinistra, proprio nel modo in cui il santo è raffigurato nel mosaico absidale del sacello. Per di più, il ribaltamento era qui necessario per rispettare la simmetria imposta dalla composizione absidale, dove le figure laterali sono affiancate a quella centrale di Cristo, a cui si rivolgono. La riprova ne è l'immagine di san Servolo nello stesso mosaico, che – specularmente a quella di san Giusto, alla sinistra di Cristo – tiene nella mano destra una piccola croce, 'alla bizantina', mentre chiude la sinistra al petto, 'normalizzandone' il gesto.

A ciò si aggiunga anche la posizione generale del corpo dei santi realizzati a mosaico, più rigida nel loro poggiare i piedi sul medesimo ideale piano d'appoggio, laddove il personaggio dipinto sul velo porta leggermente in avanti la gamba destra, il cui movimento si percepisce anche sotto la tunica indossata. I mosaici del sacello, che seguono molto da vicino i modi bizantini, sono probabilmente da ascrivere all'inizio del XII secolo, quando peraltro non era ancora consolidata l'iconografia del martire tergestino con il modellino della città in mano, affermatasi a partire dall'inizio del Trecento⁴⁸.

La formulazione di questa ipotesi 'rovesciata' porta con sé due domande: quando il velo è giunto a Trieste? Perché gli si diede una tale importanza da volerne fare uno stendardo e (forse) riprodurlo sul mosaico? La scelta non dovette essere casuale, perché le fattezze del nostro santo coincidono nell'insieme con quelle del giovinetto san Giusto⁴⁹. Vien fatto di domandarsi se «lo gonfalon de missier san Zusto» che Giovanni Morosini, reggente (veneziano) della diocesi triestina, avrebbe fatto confezionare a Venezia

⁴⁷ Luca 2005. Ma sui mosaici della cattedrale di San Giusto: Mirabella Roberti 1970; Gioseffi 1975; Mason 2010; sui vari restauri moderni che hanno interessato la superficie musiva: Bernardi 1996.

⁴⁸ Cozzi 2005.

⁴⁹ Cozzi 2005.

all'inizio del XIV secolo non possa essere in qualche modo riconducibile alla trasformazione del velo in stendardo⁵⁰, e mi sembra che tale questione meriti di essere in futuro approfondita.

Non è però dato, allo stato attuale degli studi, stabilire quando il velo sia pervenuto nella città adriatica. Per i suoi rapporti stretti con i mosaici, è possibile che il suo arrivo si debba collocare poco dopo la sua stessa realizzazione, all'inizio del XII secolo, e che dunque ciò sia avvenuto attraverso gli scambi, le donazioni e comunque tramite quella circolazione delle opere d'arte che caratterizza il Mediterraneo medievale⁵¹. Una volta assunta la sua nuova residenza nella cattedrale tergestina, iniziò la sua seconda vita come effigie del patrono della città, forse nel clima di rivendicazioni politiche che intercorse nei rapporti tra Trieste e Venezia nel basso Medioevo⁵²: trasformato in stendardo processionale, fu suggellato dall'iscrizione che definitivamente ne faceva un emblema per la comunità di Trieste.

Conclusioni

Ad un esame che pone il velo di San Giusto al centro dell'attenzione, basato anche sull'osservazione autoptica del tessuto (per quanto possibile nelle attuali condizioni espositive) si è potuta qui operare una sorta di decostruzione dell'aspetto odierno del prezioso manufatto, ricostruendo poi – se pur come ipotesi di lavoro – la storia di un'opera d'arte davvero eccezionale. Essa potrebbe essere stata confezionata a Costantinopoli o in un'altra metropoli dell'impero bizantino come Tessalonica, in un'epoca da collocarsi tra la fine dell'XI e il XII secolo per le sue tangenze con la produzione artistica della prima età comnena. Nella chiesa a cui fu originariamente destinato, se non fu impiegato quale copertura di una tomba venerata (come proposto dalla Theocharis), esso poteva avere la funzione di *velum* o tenda sospesa a decorare l'edificio durante la liturgia, come un'icona esposta alla venerazione dei fedeli. Questi ultimi potevano riconoscervi un personaggio a loro familiare, forse Demetrio o un altro giovane martire che con costui condivideva attributi e caratteristiche fisionomiche. Non siamo in grado di ritracciare il suo viaggio dall'Oriente a Trieste, dove verosimilmente giunse – forse passando attraverso Venezia? – per le vie dei traffici commerciali, degli scambi artistici e dei doni che da sempre caratterizzavano i rapporti tra Bisanzio e l'Adriatico. Ciò di cui possiamo però essere sicuri è che vi fu un momento in cui il prezioso velo godette di una seconda vita: ricevendo (forse, solo allora) la sua pittura sul retro e l'epigrafe identificativa, divenne un vessillo per l'episcopato triestino che – per scopi politici e forse per rivendicare la propria autonomia nell'Adriatico – riscopriva i suoi martiri e tornava a mostrarli con orgoglio all'interno dei suoi luoghi più simbolici.

Le tracce di questa vita sospesa tra due mondi, però, si perdono alla fine del Medioevo. Il velo ricompare solo nell'Ottocento, ancora una volta in corrispondenza di un frangente storico che avrebbe imposto a Trieste una riflessione sulle proprie radici identitarie: ma si tratta qui di un'ulteriore tappa di questa intricata storia, che dovrà a suo tempo essere raccontata.

⁵⁰ Bianco Fiorin 1992; Cozzi 2005 rifiuta questa possibilità, ritenendo l'opera realizzata unitariamente in una fase anteriore.

⁵¹ Il tema è abbastanza ampio ma si vedano, come riferimento: Arbel 1996; più recentemente (per quanto concerne soprattutto il tardo Medioevo) Hilsdale 2014; Lymberopoulou 2018.

⁵² Tamaro 1924.

Bibliografia

Fonti

Mango C., *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents*, Toronto – Buffalo – London 1986 (Englewood Cliffs 1972).

Sanctus Asterius Amasenus Episcopus, *Homiliae*, PG 40, col. 163-478.

Thomas J., Constantinides Hero A. (eds), *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, Washington D.C. 2000.

Studi

Alto Bauer F., *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.

Arbel B. (ed.), *Intercultural Contacts in the Medieval Mediterranean. Studies in Honour of David Jacoby*, London – Portland 1996.

Bernardi G., *I mosaici di S. Giusto a Trieste. Documenti per la storia dei restauri (1850-1950)*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria» 96 (1996): 19-132.

Bettini S., *La pittura bizantina*, I, Firenze 1938.

Bianco Fiorin M., *I martiri triestini nell'arte*, in *La tradizione martiriale tergestina*, Trieste 1992: 249-291.

Carile M.C., *La seta bizantina nel Mediterraneo (IV-XII secolo) e le sete di San Giuliano*, in E. Fiori (ed.), *Le stoffe di San Giuliano dal ritrovamento alla valorizzazione*, Ravenna 2019: 45-65.

Charalambous-Mouriki D., *St. Just*, in M. Chatzidakis (ed.), *Byzantine Art, a European Art*, Exhibition catalogue (Athens 1964), Athens 1964: 277, n. 251.

Chatzidakis N., *Hosios Loukas*, Athens 1997.

Congdon E.A., *Imperial commemoration and ritual in the typikon of the monastery of Christ Pantokrator*, «Revue des études byzantines» 54 (1996): 161-199.

Cozzi E., *La fortuna iconografica di San Giusto nella produzione artistica medievale*, in G. Cuscito (ed.), *San Giusto e la tradizione martiriale tergestina nel XVII centenario del martirio di San Giusto e per il Giubileo d'oro sacerdotale di mons. Eugenio Ravignani Vescovo di Trieste*, Trieste 2005: 269-308.

Cuscito G. (a), *Il Tesoro di San Giusto*, «Atti dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste» 6 (1969-1970): 177-196.

Cuscito G. (b), *S. Giusto e le origini cristiane a Trieste*, «L'Archeografo Triestino» ser. IV, 31-32 (1969-1970): 3-36.

Cuscito G., *Alle origini dell'iconografia di San Giusto*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria» 114 (2014): 21-34.

de' Maffei F., *La seta a Bisanzio*, in M.T. Lucidi (ed.), *La seta e la sua via*, Catalogo della mostra (Roma, 23 gennaio-10 aprile 1994), Roma 1994: 89-98 [riedito in Eadem, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*, Napoli 2011: 349-371].

Demus O., *Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100-1300*, Baden bei Wien 1935.

Diehl C., Ebersolt J., Tyler R. (eds), *Exposition internationale d'art byzantin*, Catalogue de l'exposition (Paris, Musée des Arts Décoratifs, Bibliothèque nationale, 28 mai-9 juillet 1931), Paris 1931 : 180, n. 690, tav. XXI.

Dresken-Weiland J., *Visual Art and Iconography*, in A. Dupont, S. Boodts, G. Partoens, J. Leemans (eds), *Preaching in the Patristic Era. Sermons, Preachers, and Audiences in the Latin West*, Leiden – Boston 2018 (New History of the Sermon 6): 59-85.

Fauro G., *Le vesti nel «De cerimoniis aulae byzantinae» di Costantino VII Porfirogenito*, in A. Iacobini, E. Zanini (eds), *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Roma 1995: 485-523.

Gabbrielli A., *Un'opera bizantina nella chiesa di San Giusto a Trieste*, «La critica d'arte» 1 (1935-1936): 136-138, tav. 94-95.

Gioseffi D., *I mosaici parietali di S. Giusto a Trieste*, in *Mosaici in Aquileia e nell'alto Adriatico*, Udine 1975 (Antichità Altoadriatiche 8): 287-300.

Hilsdale C.J., *Byzantine Art and Diplomacy in an Age of Decline*, Cambridge 2014.

Incontrera O., *Guida storico-artistica della Basilica di S. Giusto in Trieste*, Trieste 1928.

Kazhdan A., Ševčenko N.P. (a), *Demetrios of Thessalonike*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York – Oxford 1991: 605-606.

Kazhdan A., Ševčenko N.P. (b), *Martyr*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York – Oxford 1991: 1308.

Klykanova O., *Tomb Cover of Saint Cyril of Belozersk*, in H.C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Exhibition catalogue (New York, 23 March-4 July 2004), New York 2004: 332-333, n. 200.

Kötzsche L., *Der bemalte Behang in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Eine alttestamentliche Bildfolge des 4. Jahrhunderts*, Riggisberg 2004 (Riggisberger Berichte 11).

Krekić A., *Velum di San Giusto*, in P. Cammarosano, M. Messina (eds), *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Catalogo della mostra (Trieste 2008-2009), Cinisello Balsamo 2008: 162-163, n. 21.1.

Lafontaine-Dosogne J., *Saint Just*, in Eadem (ed.), *Splendeur de Byzance*, Catalogue de l'exposition (Bruxelles 1982), Gent 1982 : 219, n. Tx. 15.

Lafontaine-Dosogne J., *Acheropita*, in EAM, I, Roma 1991, online, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/acheropita_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ – ultimo accesso 10.09.2021.

Lazarev V.N., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

Luca G., *Aspetti storico-artistici di S. Maria Assunta a Muggia Vecchia*, Trieste 2003.

Luca G., *Le aule di San Giusto a Trieste dall'Alto Medioevo al Romanico*, Trieste 2005.

Lymberopoulou A. (ed.), *Cross-Cultural Interaction between Byzantium and the West, 1204-1669. Whose Mediterranean Is It Anyway?*, Papers from the Forty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies (Milton Keynes, 28-30 March 2015), London – New York 2018.

Macrides R., *The New Constantine and the New Constantinople – 1261?*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 6 (1980): 13-41.

Mainati G., *Dialoghi piacevoli in dialetto vernacolo triestino colla versione italiana*, Trieste 1828.

Manea C.A., *Stendardo di battaglia con Cristo in maestà*, in G.A. Popescu (ed.), *Cristiani d'Oriente. Spiritualità, arte e potere nell'Europa post bizantina*, Catalogo della mostra (Trieste, 27 luglio 1999-9 gennaio 2000), Milano 1999: 337, n. 47.

Mason M., *Le maestranze bizantine dei mosaici absidali di San Giusto a Trieste: materiali e contesti*, in C. Angelelli, C. Salvetti (eds), *Atti del XV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Tivoli 2010: 269-278.

(II) *Menologio di Basilio II: Cod. Vaticano Greco 1613, II*, Torino 1907 (Codices e Vaticanis selecti 8.2).

Mirabella Roberti M., *San Giusto*, Trieste 1970.

Muthesius A., *Studies in Silk in Byzantium*, London 2004.

Muthesius A., *Studies in Byzantine, Islamic and Near Eastern Silk Weaving*, London 2008.

Peirce H., Tyler R., *A Marble Emperor-Roundel of the XIIth Century*, «Dumbarton Oaks Papers» 2 (1941): 1-9.

Piatnitsky Y., Baddeley O., Brunner E., Mundell Mango M. (eds), *Sinai Byzantium Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, Exhibition Catalogue (St. Petersburg – London, June 2000-February 2001), St. Petersburg – London 2000.

Piltz E., *Middle Byzantine Court Costume*, in H. Maguire (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington D.C. 1997: 39-51.

Ruaro Loseri L., *Stendardo, meglio noto come «Fasciale» o «Velo» di San Giusto*, in Eadem (ed.), *Tesori delle comunità religiose di Trieste*, Catalogo della mostra (Trieste, luglio-settembre 1978), Udine 1978: 103, n. 91.

Ruaro Loseri L., *Il Gabinetto di restauro dei civici musei di storia ed arte di Trieste*, Trieste 1983: 75-76.

Salvarani R., *La pittura su tessuto nelle fonti scritte anteriori al XIII secolo*, «Arte Lombarda» 153 (2008): 5-14.

Scanga G., Serra L., *L'antico tessuto d'arte italiana nella Mostra del Tessile Nazionale*, Roma 1937.

Sticotti P., *Trieste alla mostra bizantina di Parigi*, «Rivista mensile della città di Trieste» 9 (maggio 1931): 9-11.

Talbot A.-M., *The Restoration of Constantinople under Michael VIII*, «Dumbarton Oaks Papers» 47 (1993): 243-261.

Talbot Rice D. (ed.), *Masterpieces of Byzantine Art*, Exhibition catalogue (Edinburgh, 23 August-13 September 1958 – London, 1 October-9 November 1958), London 1958.

Talbot Rice D., *The Art of Byzantium*, London 1959.

Tamaro A., *Storia di Trieste*, I, Roma 1924.

Tavano S. (a), *Trieste*, in EAM, IX, Roma 2000, online, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/trieste_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ – ultimo accesso 10.09.2021.

Tavano S. (b), *Velo di san Giusto*, in S. Tavano, G. Bergamini (eds), *Patriarchi. Quindici secoli di civiltà fra l'Adriatico e l'Europa Centrale*, Catalogo della mostra (Aquileia, 3 luglio-10 dicembre 2000), Milano 2000: 63, n. IV.21.

Theocharis M.S., *Ἡ βυζαντινὴ εἰκὼν τοῦ ἐν Τεργέστη καθεδρικοῦ ναοῦ*, «Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν» 37 (1962): 254-260.

Tomasin P., *Biografia del sacerdote triestino don Giuseppe Mainati plagiaro delle opere di fra Ireneo della Croce*, «L'Archeografo Triestino» ser. II, 16 (1890): 224-230.

Volbach W.F., *Peinture sur soie. St. Just*, in W.F. Volbach, G. Duthuit, G. Salles (eds), *Art byzantin. Cent planches reproduisant un grand nombre de pièces choisies parmi les plus représentatives des diverses tendances*, Paris 1933 : 79, tav. 100.

Volbach W.F., *La bandiera di San Giorgio*, «Archivio della Regia deputazione romana di storia patria» 58 (1935): 153-170.

Vryzidis N. (ed.), *The Hidden Life of Textiles in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, Tournhout 2020.

Weitzmann K., *Die Ikonen Konstantinopels*, in *Idem et alii* (eds), *Die Ikonen*, Freiburg – Basel – Wien 1982: 11-24.

Wolf G., Dufour Bozzo C., Calderoni Masetti A.R. (eds), *Mandylion. Intorno al Sacro Volto, da Bisanzio a Genova*, Catalogo della mostra (Genova, 18 aprile-18 luglio 2004), Milano 2004.

Zorzi N., Berger A., Lazzarini L. (eds), *I tondi di Venezia e Dumbarton Oaks. Arte e ideologia imperiale tra Bisanzio e Venezia*, Roma 2019 (Venetiana 21).

Zuliani F., *Il Romanico*, in G. Fiaccadori (ed.), *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1999: 104-129.



1-2 Trieste, cattedrale, velo di San Giusto: fronte (da Tavano 2000b) e retro (da Bianco Fiorin 1992)



3-4 Trieste, cattedrale, il velo di San Giusto nella sua struttura espositiva (foto dell'Autore) e prima del restauro (da Mirabella Roberti 1970)



Dall'alto a sinistra, in senso orario:

5 Venezia, Basilica di San Marco, mosaico con Cristo Emanuele, metà XIII secolo (da Cozzi 2005);

6 Parigi, BnF, ms Coislin 79, *Omèlie di Giovanni Crisostomo*, f. 2v, 1078-1081 (© BnF, Département des Manuscrits);

7 San Pietroburgo, Museo Statale Russo, velo funebre di san Cirillo di Belozersk, 1514 (da Klykanova 2004).



8 Città del Vaticano, BAV, ms Vat. gr. 1613, Menologio di Basilio II, fine X secolo, p. 397 (da *Menologio* 1907)



9 Riggisberg, Abegg-Stiftung, lino dipinto con scene dell'Antico Testamento, fine IV secolo (da Kötzsche 2004)



10 Trieste, cattedrale, velo di San Giusto (fronte): dettaglio del volto (foto dell'Autore)



11 Trieste, cattedrale, velo di San Giusto (retro): dettaglio del volto, in controparte (foto dell'Autore)



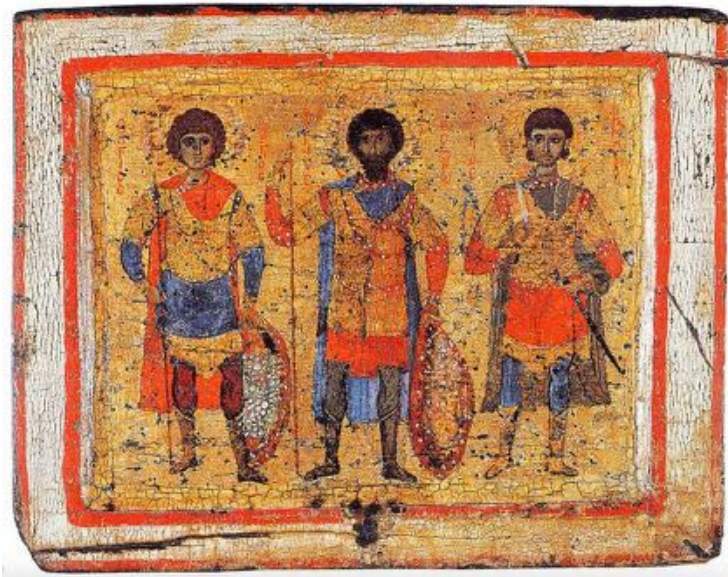
Trieste, cattedrale, velo di San Giusto:
12 fronte, dettaglio del braccio destro;
13 retro, dettaglio del braccio sinistro,
in controparte.
(foto dell'Autore)



Dall'alto a sinistra, in senso orario:

14 Chiesa di Garda (Gotland), affresco con ritratto di martire, 1150 circa (foto di Bengt A. Lundberg / Riksantikvarieämbetet, CC BY 2.5);

15-16 Sinai, Monastero di Santa Caterina: icona con santo martire, XV secolo; icona con san Demetrio a cavallo, XV secolo (By permission of Saint Catherine's Monastery, Sinai, Egypt. Photograph courtesy of Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai).

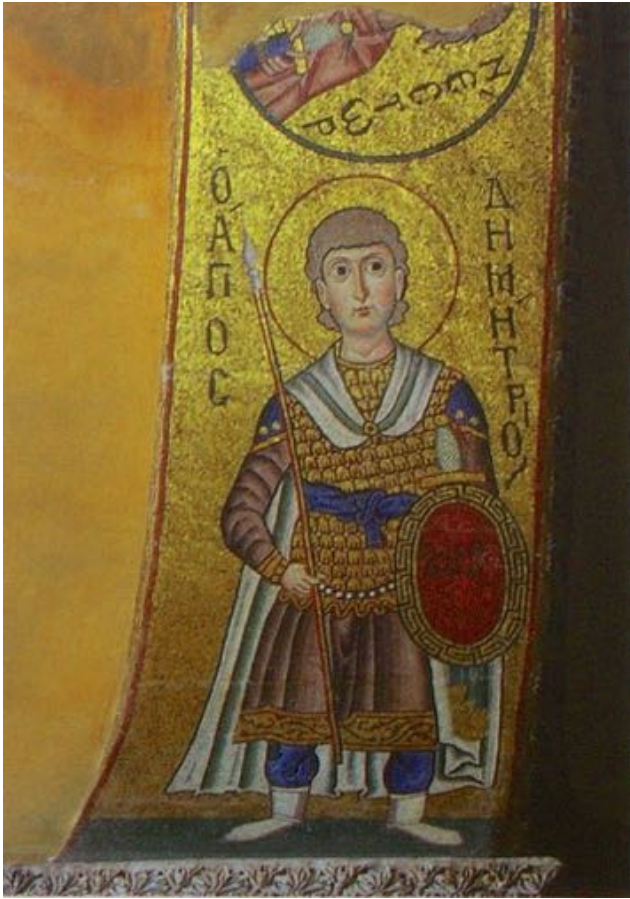


Dall'alto a sinistra, in senso orario:

17 San Pietroburgo, State Hermitage Museum, icona con i santi Giorgio, Teodoro e Demetrio, fine XI-inizio XII secolo (da Piatnitsky *et alii* 2000);

18 Salonico, basilica di San Demetrio, pilastro sud-ovest, mosaico con san Demetrio e un donatore (particolare), VII secolo (da Alto Bauer 2013);

19-20 Sinai, Monastero di Santa Caterina: icona con i santi Procopio, Demetrio e Nestore, seconda metà XI secolo; icona con i santi Giorgio, Teodoro Stratelate e Demetrio, XIII secolo (By permission of Saint Catherine's Monastery, Sinai, Egypt. Photograph courtesy of Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai).



21 Hosios Lukas, Katholikon, arco sud del naos, san Demetrio, XI secolo (da Chatzidakis 1997)



22 Hosios Lukas, Katholikon, arco della cappella nord-ovest, arcangelo, XI secolo (da Chatzidakis 1997)

23 Nerezi, chiesa di San Panteleimon,
affresco con san Pantaleimone, 1164
(foto dell'Autore)



24 Trieste, cattedrale, abside di San Giusto (foto di Sailko, CC BY 3.0)

Architravi scolpiti del XII secolo a Piacenza

Jessica Ferrari

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali

jessica.ferrari@unimi.it

Abstract

Twelfth Century Sculpted Lintels in Piacenza

The paper is dedicated to the stylistic and iconographic analysis of some sculpted lintels decorating the portals of the churches of Piacenza, one of the liveliest places in the northern Italian artistic scene of the twelfth century. The legacy of the works created for the city's cathedral by Nicholas' workshop is echoed in the reliefs of the churches of San Matteo, Sant'Ilario and the previously unseen portal of Santo Stefano.

Through the study of the surviving historical evidence, the comparison with works from the same period and context and a renewed focus on iconographic content, the aim of the paper is to demonstrate the symbolic significance of the representations on the architraves. Particular attention is paid to the unusual iconography of the Incredulity of Saint Thomas on the portal of the church of Sant'Ilario. The attempt to reread the inscriptions and the framing of this work in the socio-cultural context of Piacenza in the late twelfth century allows us to formulate new hypotheses on the connection between iconographic choices, instances of spiritual renewal of society and liturgical rituals. Moreover, it is possible to underly the creation of sculptures that significantly decorate the doors of access to sacred places, ways of salvation for the faithful penitents.

Keywords: Piacenza; Romanesque sculpture; Iconography; Lintel

Come citare / How to cite: Jessica Ferrari, *Architravi scolpiti del XII secolo a Piacenza*, «Fenestella» II (2021): 67-92.

DOI: 10.54103/fenestella/16463

Varcare la soglia del sacro: gli architravi come elemento narrante

Scrivere di Piacenza nel medioevo dal punto di vista artistico vuol dire confrontarsi con una delle realtà più ricche e vivaci del contesto nord-italiano del XII secolo. Ampio e ancora aperto è il dibattito critico attorno al nodo dell'esistenza o meno, delle cronologie e delle caratteristiche della cosiddetta «scuola di Piacenza», secondo la formulazione originaria di Trude Krautheimer-Hess¹. Se non è necessario ripercorrere tutte le innumerevoli tappe critiche che hanno scandito oltre un secolo di discussioni sulla questione², occorre tuttavia qui ricordare come sin dalle origini sia stato posto in evidenza il ruolo di 'modello' svolto dalle realizzazioni scultoree del principale cantiere della città emiliana, quello della cattedrale di Santa Maria Assunta. Ci si riferisce in particolare dall'apparato scultoreo dei portali laterali di facciata³, che vede impegnate due tra le maestranze maggiori del periodo romanico, non solo in territorio italico⁴.

Partendo dalla considerazione che agli occhi dei fedeli medievali i portali indicavano la soglia di separazione del mondo secolare dal 'recinto sacro', del luogo delle tentazioni e dei peccati dallo spazio di redenzione e promessa di salvezza⁵, è interessante notare come gli architravi istoriati della cattedrale piacentina siano il fulcro dell'intera composizione dal punto di vista narrativo⁶; in ciò differenziandosi, ad esempio, dal portale dell'abbazia di Nonantola⁷, in cui le rappresentazioni scolpite interessano gli estradossi degli stipiti e la lunetta, riservando all'architrave la sola epigrafe a ricordo del ripristino dell'edificio dopo i danni del terremoto del 1117. Anche a Modena gli

¹ Krautheimer-Hess 1928: in particolare 284-302.

² Per sintetizzare le principali posizioni assunte dagli studiosi, si pone sostanzialmente su di una linea di accettazione delle formulazioni della studiosa tedesca, pur con lievi scostamenti interpretativi, larga parte della critica successiva (Jullian 1945: 179-185; De Francovich 1952: 17-45; Cochetti Pratesi 1973 e 1984). A tale linea si oppongono, invece, nettamente le riflessioni condotte in numerosissimi contributi diluiti tra la seconda metà del secolo scorso e i decenni più recenti da parte di Arturo Carlo Quintavalle e ancora, più di recente, Eleonora Sinigaglia, che negano l'esistenza di una «scuola di Piacenza», anticipando (soprattutto Quintavalle) larga parte delle cronologie delle sculture in questione entro la prima metà del XII secolo. Per una revisione critica più approfondita del dibattito storiografico fino agli anni Settanta: Cochetti Pratesi 1973: 11-21; per una sintesi delle posizioni più recenti e alcune nuove riflessioni: Ferrari 2020: 59-63.

³ Krautheimer Hess 1928 fa discendere dai due architravi le opere inquadrare nella «scuola di Piacenza» (sintesi in Cochetti Pratesi 1973: 11-12).

⁴ Unanimemente la critica attribuisce l'architrave del portale settentrionale alle maestranze wiligelmiche, attive non solo a Modena ma anche a Nonantola, mentre il portale sud è assegnato a Niccolò (Lomartire 1991: 201 e 204-206; Gandolfo 2001: 19-20; Calzona 2015: in particolare 38-39 e 44-46). L'ipotesi oggi più accreditata, inoltre, riconosce l'attività contemporanea delle due botteghe: Lomartire 1991: 209-213, ripreso in Lomartire 2013; Calzona 2015, con una riflessione in particolare sui rapporti tra i due maestri, giungendo a ritenere Niccolò già presente in città (attivo nel nartece di Sant'Eufemia) e non giunto da Modena con la maestranza wiligelmica, conosciuta solo qui a Piacenza (in particolare 43-49). Più in generale sul ruolo delle maestranze nel cantiere: Calzona 2017: 347-349.

⁵ Sulla questione: Sauerländer 1992.

⁶ Gigli 1982: 142-143, ha portato all'attenzione questa differente valenza decorativa degli architravi piacentini.

⁷ Sulla presenza della maestranza wiligelmica a Nonantola: Robb 1930; Salvini 1956: 139-162, in particolare 142-143; Quintavalle 1973; Cochetti Pratesi 1973: 23-37; Cochetti Pratesi 1975: 57-70; Gandolfo 2001: 9-10; Calzona 2017: 347-348.

architravi svolgono un ruolo di primo piano (portale maggiore, porta dei Principi e della Pescheria), sebbene il racconto figurato si espanda sulle diverse componenti costruttive degli accessi. Ancora, si pensi alle più tarde realizzazioni nicoliane a Ferrara e Verona, dove il complesso figurativo invade anche le superfici delle lunette. Come ha scritto Willibald Sauerländer, «carved images, found on the exterior of churches in the twelfth and thirteenth centuries, have to be read as symbols or narratives which were to prepare the Faithful for the Holy Places within the sanctuaries»⁸. Gli architravi dei portali laterali della facciata piacentina sembrano dunque accentrare su di sé il ruolo di supporto alla narrazione e quindi alla veicolazione di un determinato messaggio simbolico, in dialogo naturalmente con il ricco apparato plastico dei protiri⁹.

Una semplificazione, o se si vuole una ulteriore concentrazione, dei contenuti iconografici esposti sugli architravi si riscontra in alcune chiese cittadine, che dopo i difficili decenni di dominio imperiale con emissari del Barbarossa segnano la nuova organizzazione dei quartieri cittadini (le *viciniae*), con la presa di potere e il peso sempre maggiore del nuovo ceto mercantile nel governo cittadino¹⁰. Nelle chiese di San Matteo, Sant'Ilario e Santo Stefano, infatti, le uniche decorazioni scultoree figurate (o almeno quelle sopraggiunte fino a noi)¹¹ sembrano essere proprio i rilievi degli architravi dei portali d'ingresso, i cui soggetti forniscono spunti di riflessione dal punto di vista non solo stilistico ma anche iconografico, aiutando a collocare tali realizzazioni nel contesto storico della Piacenza di tardo XII secolo.

Si tratta di un primo approccio a un argomento che occorrerà approfondire ampliando la casistica di studio: se i citati architravi di facciata della cattedrale piacentina possono essere al momento lasciati in disparte per la grande mole di studi ad essi dedicati, ci si concentrerà sui tre esempi cittadini che, seppur in due casi già noti alla critica, possono indicare una nuova via interpretativa alle figurazioni scolpite nei portali e al loro possibile doppio significato (liturgico e «civico») nel contesto della prima età comunale della città emiliana. Per questa interpretazione saranno fondamentali le iscrizioni che accompagnano i rilievi, di cui si fornirà una lettura e una prima analisi paleografica utile ai fini della datazione¹².

⁸ Sauerländer 1992: 17.

⁹ Sui protiri piacentini: Gandolfo 1985.

¹⁰ La complessa storia piacentina del periodo, che non è possibile qui approfondire, è stata oggetto di numerosi contributi, fra cui: Castignoli 1984: 125-186; Opll 1986; Haverkamp 1987; Bavagnoli 2020.

¹¹ Se per Sant'Ilario la situazione sembra più sicura, per la chiesa di San Matteo, stravolta negli interni dai numerosi e invasivi interventi di rifacimento (non da ultimo la trasformazione in teatro privato), si potrebbe ipotizzare l'esistenza in origine di un apparato scultoreo più ricco, costituito almeno dalle fasce capitellari dei pilastri circolari attualmente non visibili poiché rivestiti in cemento armato.

¹² Si ringrazia Marco Petoletti per la collaborazione e per l'accurata analisi delle epigrafi. Si rimanda inoltre per l'analisi paleografica delle iscrizioni delle chiese di San Matteo e Sant'Ilario al corpus di epigrafi di Piacenza e provincia a cura di Eleonora Destefanis, di futura pubblicazione.

La chiesa di San Matteo: i due portali

La tradizione storiografica locale colloca la fondazione della chiesa di San Matteo, affiancata da un ospedale per *peregrini pauperes et debiles*, nel primo decennio del XII secolo¹³. Solo nella seconda metà del secolo, tuttavia, l'istituzione conosce grande vigore con l'ingresso nella congregazione canonica di Santa Croce di Mortara, probabilmente da collocare entro gli anni di episcopato del vescovo Tedaldo (1167-1192), già arcidiacono della cattedrale cittadina ma soprattutto con tutta probabilità canonico mortariense prima della sua chiamata e nomina a vescovo¹⁴. A questa nuova presenza ecclesiastica si deve ricollegare anche l'aspetto ancora oggi visibile, seppur solo parzialmente, della chiesa. Alcuni ritrovamenti documentari, in particolare l'atto di commemorazione di un deposito di reliquie nel 1185¹⁵ e il regesto di un documento del 10 gennaio 1198¹⁶, permettono di collocare nel periodo fra la pace di Costanza (1183) e il primo decennio del XIII secolo la riforma e il rinnovamento dell'intero complesso: con tutta probabilità si mise mano anche alla chiesa già esistente, sebbene di tale intervento rimangano a vista solo alcune parti. Soppressa e chiusa al pubblico nel 1895, la struttura sconosciuta è stata rimaneggiata pesantemente lungo tutto il XX secolo, divenendo un teatro aperto al pubblico dal 1987.

Rimane comunque ancora ben riconoscibile l'impianto basilicale a tre navate con copertura voltata in sistema alternato, la testata orientale con un'abside semicircolare scalata in profondità e preceduta da una campata rettangolare oblunga. L'accesso al corpo longitudinale è garantito da due portali (fig. 1-2), entrambi dotati di architravi scolpiti: il primo (fig. 2) si apre in corrispondenza della facciata occidentale, affacciata su uno stretto vicolo e oggi alterata dai rifacimenti di epoca moderna e intonacata; il secondo (fig. 1) si colloca sul lato settentrionale e si connette, seppur in posizione più rientrata, ad una delle arterie maggiori del sistema viario piacentino medievale, erede dell'antico tracciato della *Via Postumia* in direzione di Genova¹⁷. Entrambi gli architravi presentano forti analogie materiali, dimensionali e di impostazione, essendo ricavati da blocchi monolitici la cui fronte è articolata da una bordatura lungo la quale corrono alcune iscrizioni (oggi solo in parte leggibili) che inquadrano i rilievi scolpiti.

L'abrasione di larga parte delle iscrizioni (sostanzialmente scomparse nel lato destro, parzialmente leggibili nel sinistro) complica ma non impedisce la valutazione dell'esemplare murato nella facciata occidentale (fig. 3). Il rilievo raffigura al centro una

¹³ L'erudito piacentino Pier Maria Campi nella sua *Historia Ecclesiastica Placentina* (Campi, I: 376) tramanda il testo di due iscrizioni (presumibilmente cinquecentesche ma già dal tardo Ottocento nascoste dagli intonaci) che commemorano la costruzione dell'edificio nel 1106 ad opera di tale *Paganus Mulganus*. A conferma soccorre un atto datato 1° agosto 1106, con cui la moglie di *Paganus*, Imelda, dona parte dei suoi beni dotali posti in Pontenure al neofondato *Ospitale S. Mathei ap.* (trascrizione in Campi, I: 526, doc. CIX). Ancora oggi è esistente una copia autentica del luglio 1342 eseguita su richiesta dell'allora rettore dell'ospedale Rogerio (Parma, Archivio di Stato, Fondo Diplomatico, Documenti privati, cass. 3, doc. 109); ulteriore edizione in Drei 1950: 24-25, doc. 25).

¹⁴ Sulla questione: Andenna 2007: 325-329.

¹⁵ La memoria è registrata in un atto del XIV secolo tramandato dal Campi, II: 367, doc. XXXIII.

¹⁶ L'atto è regestato nel 1760 nel «Repertorio dei Canonici regolari lateranensi di Sant'Agostino in Piacenza» rinvenuto presso l'Archivio dell'Opera Pia Alberoni (dove è conservato l'intero archivio ancora non inventariato, giunto dopo la soppressione dei Canonici Lateranensi del 1798 e a seguito dell'acquisto delle proprietà del priorato di Cadeo), e così descritto: «Conferma fatta da Innocenzo Papa III della nuova erezione del Monistero ed Ospedale di S. Matteo (con costituzioni date dal prevosto di Mortara)».

¹⁷ Sulla viabilità antica: Pagliani 1991: 64.

mano benedicente entro clipeo, affiancata da semplici campi modanati con risalti centrali iscritti. Possibile riferimento iconografico potrebbe riconoscersi nella *Dextera Dei* scolpita in chiave d'arco sul protiro centrale della Cattedrale, opera della bottega nicoliana e riproposta anche sul protiro di San Zeno a Verona¹⁸. Il medesimo elemento è presente anche in chiave dell'arco dello strombo del portale settentrionale della Collegiata di Castell'Arquato, senza dimenticare la lastra facente parte di uno smembrato arredo liturgico oggi collocata presso l'altare laterale sud.

Il Campi ha tramandato la trascrizione delle iscrizioni presenti in San Matteo¹⁹, che l'analisi autoptica indica contemporanee alle sculture. Attorno al clipeo centrale, con alcune variazioni rispetto a quanto riportato dal Campi²⁰, si legge il verso leonino DEXTRA DEI CELVM TOTVM BENEDICAT ET EVVM, identico a quello che accompagna la già ricordata lastra arquatese. Nelle fasce centrali, l'esametro leonino recita IANVA SVM VITE, BENEDICTI || QVIQVE VENITE, richiamante nella prima parte il versetto del Vangelo di Giovanni «Io sono la porta» (Gv 10, 9) e il concetto della 'porta della vita'²¹ che ritorna più volte nei portali di Nicolò. Più complessa la questione riguardante le iscrizioni delle fasce più esterne, sempre in versi leonini: quella superiore è oggi completamente occultata, per cui ci si affida a quanto letto dall'erudito secentesco, ovvero PAX INTRANTI || SIT GRATIA DIGNA PRECANTI. Si tratta di una «espressione letteraria [...] usata di frequente e con molte varianti nel Cristianesimo antico e [che] si trovava di solito scolpita sugli architravi dei portali e dei portici»²². L'iscrizione del bordo inferiore risulta nella parte iniziale nascosta dalle moderne superfetazioni e in quella terminale completamente abrasa, ma unendo quanto visibile alla lettura antica si completa il verso [EI]A²³ VOS ITE, SET PER ME||QVAESO REDITE. Epigraficamente, tali iscrizioni sono da collocare nella seconda metà o ultimo quarto del XII secolo, e dunque indicano l'appartenenza dell'architrave a una campagna di lavori che, come accennato, dovette coinvolgere in quei decenni l'intera struttura, compreso l'architrave del portale laterale nord, il pezzo sicuramente più interessante e con tutta probabilità opera della stessa bottega.

L'appena citato esemplare scolpito (fig. 4) è oggi conservato presso i Musei Civici di Piacenza, dopo la rimozione negli anni Venti del Novecento e la sostituzione in loco con

¹⁸ Gandolfo 1985: 544.

¹⁹ Campi, I: 377. Curioso è che l'Autore ricordi due architravi del tutto simili per soggetto (mano benedicente) e iscrizioni (in particolare i versi del clipeo e del bordo superiore) nella scomparsa chiesa di San Giacomo, a pochi isolati da San Matteo. L'Anguissola (1812: 24) ne riporta una descrizione: «in amendue le pietre vedesi nel mezzo scolpita una mano in atto di benedire, ed in quella verso sera alcuni pampini, festoni, e fogliami posti da un lato in tre cassettoni».

²⁰ Occorrerebbe correggere la trascrizione antica, nei dittonghi *caelum* per *celum*, *aevum* per *evum* e, per problemi metrici, *dextera* per *dextra*.

²¹ È interessante il fatto che un verso leonino del tutto simile si trovi lungo i bordi della mandorla del timpano detto 'di laxa' a Wrocław, proveniente dalla chiesa di St. Michel di Ofbin e databile attorno al 1175 (Plóciennik 1997), e ritorni in diversi portali di chiese di XII secolo dell'Europa centro-meridionale (Sant Pau del Camp a Barcellona, San Giorgio al Palazzo a Milano, l'abbaziale di Payerne in Svizzera etc. – Plóciennik 1997: 110-113).

²² Creti 2009: 41. Gli stessi versi ornano anche un architrave erratico del Sacro Speco di Subiaco, opera cosmatesca da attribuire a Lorenzo e Jacopo di Tebaldo tra l'ottavo e il nono decennio del XII secolo: Creti 2009: 40-44.

²³ La lettera incipitaria, essendo ora occultata, prosodicamente sarà da computare *Ēīā* come trisillabo.

un calco²⁴. Vi è raffigurato al centro l'*Agnus Dei* (fig. 5) in atto di reggere la croce entro una sorta di ciborio sostenuto da colonnine con capitelli sottostanti un archivolto modanato; un possibile modello iconografico si ritrova ancora in Cattedrale, in chiave d'arco del protiro settentrionale²⁵. Ai lati, in atto di adorazione, vi sono sei figure di oranti, tre donne sulla destra e tre uomini a sinistra; tranne la prima figura a sinistra, molto rovinata, seduta su uno sgabello quadrato, tutte le restanti sono inginocchiate e vestite con lunghi indumenti drappeggiati. Le donne hanno il capo coperto dal velo e indossano mantelli, mentre gli uomini non hanno copricapo né mantello. Tutte le figure si presentano di tre quarti, ognuna con atteggiamento diverso ma tutte rivolte verso l'edicola centrale, ad eccezione della figura femminile mediana (fig. 6) che si rivolge verso la donna a destra tenendola per mano. L'architrave presenta lungo i bordi superiore e inferiore versi leonini legati alla raffigurazione dell'Agnello crocifero, oggi solo parzialmente leggibili ma trascritti ancora una volta dal Campi²⁶: in alto QVEM DRACO FRAVDE DEDIT || MORTEM PIVS AGNVS ADEMIT; sotto, VNDE PROPAGO FVIT PRIOR || AGNVS AD ASTRA DVXIT. Il *ductus* è del tutto simile a quanto ancora visibile sul bordo inferiore del portale di facciata e di conseguenza anche la datazione di questo portale è da collocare nel tardo XII secolo.

L'architrave appena citato costituisce sostanzialmente l'elemento di spicco dell'edificio, entrando di diritto nel vivo della discussione sulla questione dell'eredità nicoliana e sullo sviluppo della cosiddetta «scuola di Piacenza». È la stessa Trude Krautheimer-Hess²⁷ a includere l'opera nel gruppo di sculture assegnabili al cosiddetto *Reduktionsstil*: il rilievo sarebbe infatti da legare alla realizzazione delle eleganti sculture del portale di Sant'Antonino, che stando agli *Annales Guelfi Placentini* sarebbe stato scolpito nel 1172²⁸. La datazione alla seconda metà del secolo è proposta anche da René Jullian²⁹, che tuttavia assegna il rilievo a un *atelier* attivo anche a Cremona nella lunetta del portale di San Vito (oggi nel Museo Ala Ponzzone) e vicino alle sculture del duomo di Lodi. Negli anni Cinquanta il dibattito attorno ai rilievi si rianima con la presa di posizione di Géza de Francovich, il quale sulla scia della Krautheimer-Hess ritiene l'architrave contemporaneo o di poco posteriore al portale di Sant'Antonino (1170-1180), opera di un lapicida attivo anche in Duomo nel portale del transetto meridionale. Peculiarità del rilievo sarebbero i ventri rigonfi delle figure, assenti nei precedenti piacentini, la tendenza ad espandere la figura nello spazio e le somiglianze con la lunetta di Castell'Arquato³⁰. Su queste posizioni si sarebbero allineati anche Angiola Maria Romanini³¹, Lorenza Cochetti Pratesi³² e

²⁴ La documentazione relativa si trova presso Parma, Archivio della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza, cart. PC/M 54, Chiesa di San Matteo, lettera di consegna 12 marzo 1927. L'architrave è schedato nel catalogo del Museo Civico di Palazzo Farnese a Piacenza. Pronti 1988: 139-140.

²⁵ Si ricordi anche la lastra di provenienza sconosciuta e con il medesimo soggetto oggi conservata presso il Museo Civico di Piacenza: Quintavalle 1991: 485-486, scheda 63.

²⁶ Campi, I: 377.

²⁷ Krautheimer-Hess 1928: 290.

²⁸ *Annales Placentini Guelfi*: 413: 1172 [...] *Eodem anno primo die quadragesime hostium ecclesie beati Antonini inceptum est.*

²⁹ Jullian 1945: 136, lo indica erroneamente come proveniente dalla chiesa di San Giorgio.

³⁰ De Francovich 1952: 28-29 e 31, lo attribuisce erroneamente a Sant'Andrea in Borgo.

³¹ Romanini 1975: 31. In precedenti studi (1951: 85-87; 1956: 46, nota 74) la studiosa aveva ipotizzato per l'architrave, in rapporto con l'esemplare di Sant'Ilario, una datazione alla metà del XII secolo.

³² Cochetti Pratesi 1973: *passim*.

Anna Maria Segagni Malacart³³. L'unica voce fuori dal coro sembra essere Arturo Carlo Quintavalle, il quale nel 1991 si stacca nettamente dalle ipotesi critiche fino ad allora formulate riconoscendo il rilievo quale opera «di artefici che hanno scolpito i capitelli della controfacciata della cattedrale piacentina» e assegnandolo di conseguenza a una data non troppo lontana da quella di avvio del cantiere dell'*ecclesia mater* cittadina (1122)³⁴.

Lo stato estremamente consunto dell'architrave rende ardua l'analisi stilistica del rilievo, caratterizzato dall'aggetto delle teste, sovradimensionate rispetto al resto del corpo. Sicuramente opera di un maestro fortemente legato alla cultura nicoliana della cattedrale piacentina, l'accostamento proposto in passato dalla Romanini con l'architrave del Sant'Ilario, di cui si dirà a breve, risulta a mio avviso poco convincente, al netto della evidente comune matrice culturale. Si notino nel rilievo di Sant'Ilario una diversa impostazione delle figure, la dinamicità conferita alla scena dalla variazione delle pose, la maggiore cura dei dettagli (ad esempio nella ricchezza dei panneggi): difficilmente si potrebbe ricondurre alla stessa mano l'esemplare presente nel San Matteo. Più convincenti invece sono i confronti con la lunetta di Castell'Arquato, anche se con un *ductus* più essenziale nel rilievo cittadino, e ancora con la Madonna con Bambino oggi conservata a Boston, con la lunetta della chiesa dei Santi Vito e Modesto di Cremona. Tuttavia, le maggiori analogie si riscontrano nella lunetta del portale del transetto meridionale della Cattedrale piacentina (fig. 12) e, come già sostenuto dalla Cochetti Pratesi³⁵, nella formella con San Bassiano tra due oranti murata in un pilone della cattedrale di Lodi (fig. 7). Qui i punti di contatto si fanno più stringenti (la terminazione ad omega dei drappeggi, i volti delle donne oranti, i loro veli, i ventri rigonfi), tanto da indurre a pensare all'opera di un medesimo *magister*. Tutte le opere citate suggeriscono una datazione almeno alla seconda metà del XII secolo. In particolare, il rilievo di Lodi deve essere ritenuto con sicurezza posteriore al 1160, considerando l'avvio del cantiere del Duomo lodigiano successivo alla (ri)fondazione della città nel 1158³⁶, e plausibilmente assegnabile all'ottavo o più probabilmente al nono decennio del secolo, considerata l'affinità con le raffinate sculture del portale lodigiano, in particolare con quelle della lunetta, tradizionalmente legata alla cronologia del portale di Sant'Antonino di Piacenza (1172)³⁷.

Si ha dunque una riconferma della realizzazione del rilievo con l'*Agnus Dei* entro gli ultimi due decenni del secolo XII, in coincidenza con il rinnovamento della chiesa suggerito dai ritrovamenti documentari brevemente citati. È interessante notare come il tema iconografico della adorazione dell'Agnello, tradizionale simbolo del sacrificio di Cristo, si connetta al tema eucaristico che sembra sotteso all'altro architrave figurato presente in città, quello di Sant'Ilario, e come tale iconografia sembri assumere un preciso significato a Piacenza, città in cui si erano venute diffondendo idee ereticali proprio nell'ultimo quarto del XII secolo³⁸.

³³ Segagni Malacart 1984: 531-535; Segagni Malacart 2009: 242-243.

³⁴ Quintavalle 1991: 481-485, scheda 62; la parte descrittiva e l'analisi del dibattito critico della scheda sono a firma di A. Calzona (481-483).

³⁵ Cochetti Pratesi 1973: 83.

³⁶ Sulla questione: Schiavi 2016, anche per la bibliografia precedente.

³⁷ Schiavi 2016: 156-159, oltre a Gandolfo 1992: 247-248 (più indirizzato all'ottavo decennio del XII secolo) e Peroni 2005: 184-185 (che riconosce gli anni 1175-1180 come termine *post quem*). Sul portale di Sant'Antonino, per aggiornamenti e bibliografia: Ferrari 2020: 135-155.

³⁸ Quintavalle 1982; Glass 2004.

L'architrave di Sant'Ilario: un'iconografia rara

Un secondo importante esemplare di architrave scolpito orna il portale di accesso della chiesa di Sant'Ilario (fig. 8), oggi situata in pieno centro cittadino alle spalle del Palazzo Comunale tardo duecentesco, in un sito collocato in epoca altomedievale ai margini meridionali dell'antico *castrum* lungo il percorso suburbano della via Romea³⁹. Della piccola chiesa di Sant'Ilario rimangono poche e sporadiche menzioni documentarie, che non aiutano la ricostruzione puntuale delle vicende storiche di cui sono state protagoniste le strutture. È ad oggi sconosciuta la data di fondazione dell'edificio⁴⁰, attestato a partire dall'XI secolo⁴¹. È noto che la chiesa fu scelta dalla corporazione degli orefici per realizzarvi una cappella in onore del proprio patrono, sant'Eligio, in un momento non meglio precisato ma sicuramente anteriore al XV secolo⁴². In seguito alle soppressioni del 1810 e all'elevazione a parrocchiale della non lontana San Francesco nel 1818, che assume la cura d'anime di diverse parrocchie del centro cittadino tra le quali appunto anche la stessa Sant'Ilario⁴³, il piccolo edificio fu chiuso al pubblico e ceduto nel 1820 al Comune⁴⁴. La chiesa subì nei decenni successivi pesanti manomissioni e demolizioni per la realizzazione prima di locali di servizio per le adiacenti carceri, cui la chiesa fu annessa dal 1830⁴⁵, poi per la destinazione alle più svariate funzioni (magazzino, alloggi, centro polifunzionale e archivio) fino ai restauri del 1995-1997 e alla trasformazione in auditorium comunale, tuttora attivo⁴⁶.

Si tratta della sola chiesa ad aula unica absidata della Piacenza medievale a noi nota, iconografia che trova riscontro solo in una serie di piccole chiese che costellano le campagne del territorio diocesano. Per caratteristiche materiali (graffiature dei mattoni) e decorative (ornamento della monofora presbiteriale, galleria di coronamento della facciata, inserimento di bacini ceramici)⁴⁷, le strutture sarebbero da ricondurre ad un cantiere attivo tra gli ultimissimi decenni del XII secolo e gli inizi del successivo. Spicca dunque, in uno degli edifici più modesti della città per dimensioni e apparato decorativo interno, la presenza

³⁹ Spigaroli 1999: 34.

⁴⁰ Campi, I: 236-237 e 475, doc. XXXIII, ricorda l'esistenza di una *contrada di S. Hilario* già nell'895, ma al momento non sussistono ulteriori indizi documentari per supporre una fondazione dell'edificio almeno di IX secolo.

⁴¹ È oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Parma (Fondo Diplomatico, Documenti privati, trascritto in Drei 1924, II, doc. XCIV, pp. 152-154) un lascito testamentario di terre da parte di *Iohannes presbiter [...] de ecclesia Sancti Ilarii*, datato 29 giugno 1053. Registri vari datati tra il XIII e il primo XIX secolo sono conservati presso l'Archivio Parrocchiale di San Francesco di Piacenza, cui la chiesa di Sant'Ilario verrà aggregata nell'Ottocento, e attendono uno studio approfondito per ricostruire la rete sociale che ruotava attorno alla parrocchia.

⁴² A questo periodo risalirebbe una stesura degli statuti della corporazione in cui l'altare è menzionato, stando a Pancotti 1929. L'Autore trascrive e traduce i capitoli relativi alle offerte e alle festività da rispettare presso l'altare, senza offrire esatte indicazioni sul manoscritto, che si dice conservato presso la Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza.

⁴³ Notizia della soppressione è data nell'anonimo manoscritto del 1894 con le *Piante interne delle chiese soppresse* (Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Fondo Antico, ms COM 352, f. 38).

⁴⁴ Cerri 1908: 174.

⁴⁵ Cerri 1908: 174.

⁴⁶ Per la documentazione relativa ai restauri: Parma, Archivio della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza, Cart. PC/M 72, ex Chiesa di Sant'Ilario.

⁴⁷ Dello studio dei bacini ceramici ancora in parte visibili in facciata si è occupato Pizzo 1996.

in facciata del profondo strombo articolato in salienti piatti alternati a semicolonne tortili finemente decorate che convergono verso il raffinato architrave scolpito (fig. 9).

Occorre in primo luogo espungere dal contesto più antico il coronamento attuale, evidente aggiunta poco armonica contestuale alla realizzazione di un finto pronao cinquecentesco addossato alla parte inferiore della facciata. Osservando nel dettaglio l'articolazione del portale strombato sembra incontestabile l'individuazione del suo modello nel sontuoso accesso settentrionale di Sant'Antonino. Si notino la soluzione in aggetto rispetto alla linea di facciata, i puntuali riferimenti nel fogliame delle fasce capitellari degli strombi, la presenza nelle colonnine di elementi vegetali, che peraltro ricorrono in città anche nel portale della scomparsa Sant'Andrea in Borgo (oggi murato nel lato settentrionale della chiesa di San Francesco) e in quello laterale della sconosciuta Santi Nazario e Celso. In fase sembrano anche i semicapitelli degli stipiti lisci: sebbene leggermente diversi nell'esecuzione, con l'esemplare di destra già proiettato verso la tipologia duecentesca del capitello a *crochet*, non si discostano nelle scanalature e nell'uso del trapano dalle fasce capitellari fogliate degli strombi⁴⁸.

Strana invece appare la connessione con l'architrave (fig. 10), non in linea con il profilo esterno degli stipiti – forse semplicemente una maldestra ripresa dal modello antoniniano secondo quel ricordato processo di riduzione e contrazione del modello tipico del cosiddetto *Reduktionsstil*. Esso è decorato con rilievi scultorei entro un riquadro incassato, una impostazione del tutto simile a quella già vista nei due architravi del San Matteo. Lungo il bordo inferiore si conserva parzialmente un'iscrizione in lettere capitali che recita: PAX VOBIS CVNCTIS EGO SVM NOLITE TIMERE [...] VVLNERA SED LATERI MANIBVS [...]. Non è facile valutare dal punto di vista epigrafico il distico, che si ispira evidentemente all'apparizione di Cristo agli apostoli dopo la Risurrezione. Il primo esametro riprende pressoché testualmente Lc 24, 36 (con l'inserzione del *cunctis* per questioni metriche), mentre il secondo verso (da *vulnera*) sembra legato all'episodio dell'incredulità di Tommaso che si legge in Gv 20, 19-29. I caratteri epigrafici sembrano potersi assegnare alla seconda metà se non all'ultimo quarto del XII secolo. Il campo centrale ospita una teoria di figure maschili variamente atteggiate con al centro una figura stante, con aureola crucifera in atto di mostrare un libro aperto sulle cui pagine sono incise le seguenti parole, già trascritte dal Porter⁴⁹: PAL/PATE ET VI/DETE Q[VI]A E/GO IP/SE S/VM. In esse è ripresa, seppur invertita, la formula riportata in Lc 24, 39. Sul fianco destro del personaggio centrale, un uomo inginocchiato indica e quasi sfiora il costato di Cristo: è da riconoscerlo dunque senza incertezze l'episodio evangelico dell'Incredulità di San Tommaso, un tema raro in generale nelle figurazioni medievali ma come si vedrà dal forte valore simbolico.

Spicca in primo luogo la raffinata esecuzione del rilievo: le vivaci figure degli apostoli e quella centrale del Cristo si impongono per la plasticità, ed è manifesto il tentativo di suggerire un loro movimento nello spazio, secondo tratti caratteristici della ricerca nicoliana. La qualità del rilievo ha destato dunque grande interesse da parte della critica: se Arthur Kingsley Porter lo menziona solo per l'originalità del soggetto rappresentato⁵⁰, Trude Krautheimer-Hess lo prende come degno esempio del *Reduktionsstil*, dove la fusione di elementi wiligelmicici con caratteristiche nicoliane è frutto di una linea

⁴⁸ Sorgono quindi dubbi sull'ipotesi formulata da Romanini (1951: 84-85) circa l'appartenenza degli stipiti a un portale precedente la struttura strombata ad esso addossata alcuni decenni dopo, sebbene come si vedrà la strana connessione dell'architrave non la possa escludere del tutto.

⁴⁹ Porter 1915-1917, I: 423.

⁵⁰ Porter 1915-1917, I: 423.

evolutiva che fa capo ai profeti del portale maggiore di Cremona⁵¹. Mentre René Jullian assegna l'opera alla «scuola di Niccolò» quale diretta derivazione dal *magister*⁵², torna sulle posizioni della Krautheimer-Hess Géza de Francovich⁵³: egli ritiene la scultura dell'architrave di Sant'Ilario posteriore al portale di Sant'Antonino (1170-1180) e vicina in particolare alla lunetta del portale nel transetto sud del Duomo. L'assegnazione alla cosiddetta «scuola di Piacenza» è accettata anche dai contributi della Cochetti Pratesi⁵⁴, che avvicina in particolare l'opera alle sculture dei portali di San Matteo, del Duomo di Lodi e della lunetta di Castell'Arquato. Come anche per l'architrave di San Matteo, negli anni Settanta Angiola Maria Romanini rivede la cronologia di metà secolo proposta in precedenza⁵⁵, allineandosi alle ipotesi di datazione intorno al 1170, e segnalando la precocità della raffigurazione dell'Incredulità di san Tommaso⁵⁶. Concorda con la datazione tarda anche Segagni Malacart, che avvicina le figure scolpite a una maestranza di stampo nicoliano cui sarebbero da ascrivere anche i profeti conservati presso il Museo Civico di Piacenza e il rilievo con san Giuseppe e pastori oggi a Francoforte⁵⁷.

Se dunque l'architrave di Sant'Ilario è stato avvicinato a più riprese a quello già visto con l'Adorazione dell'Agnello della chiesa di San Matteo (fig. 4)⁵⁸, rimangono tuttavia alcune perplessità in riferimento al confronto stilistico delle sculture. Se la matrice comune è innegabile – conformazione dei volti, posa di alcune figure, ventri rigonfi, panneggi arrotolati – appare tuttavia diversa la resa esecutiva, come mostrano ad esempio la ricaduta delle vesti e una maggior dinamicità dei personaggi, atteggiati tutti in modo diverso. Maggiori punti di contatto sono riscontrabili nella plissettatura del pannello nei rilievi con san Giuseppe e i pastori oggi a Francoforte⁵⁹, così come con i due profeti del Museo Civico di Palazzo Farnese di Piacenza⁶⁰. Rimane tuttavia al momento difficile accertarne l'esecuzione da parte di uno stesso *magister*, in ogni caso formatosi sui modelli della bottega nicoliana attiva in Cattedrale.

Incerta rimane anche la cronologia: se il linguaggio implica come detto la conoscenza dell'opera di Niccolò e dei suoi aiuti in Cattedrale, la vicinanza con le ricordate opere generalmente attribuite alla «scuola di Piacenza» rende gli anni successivi al 1172 (sempre con riferimento al portale antoniniano) il periodo di esecuzione più verosimile. Se anche il monumentale accesso in oggetto può ritenersi contestuale al cantiere di fine secolo, permane qualche dubbio sull'appartenenza a tale fase dell'architrave, che non coincide perfettamente con la profondità degli stipiti: rimane aperta, anche se non dimostrabile, la possibilità di una sua realizzazione di poco precedente l'avvio del cantiere negli ultimissimi decenni del secolo, e di un suo adattamento al nuovo portale, riprendendo dunque l'idea della Romanini di un portale antecedente la struttura

⁵¹ Krautheimer-Hess 1928: 295.

⁵² Jullian 1945: 130.

⁵³ De Francovich 1952: 28-29.

⁵⁴ Cochetti Pratesi 1973: 65-67; Cochetti Pratesi 1984: 639-640.

⁵⁵ Romanini 1951: 84-85; Romanini 1956: 12, 20 (nota 40) e 46 (nota 74).

⁵⁶ Romanini 1975: 30.

⁵⁷ Segagni Malacart 2009: 242.

⁵⁸ Romanini 1956: 46, nota 74; Gigli 1982: *passim*.

⁵⁹ I due pezzi furono acquistati a Roma nel 1911, ma rimane ignota la provenienza: Zinke 1981: cat. VII-VIII, 18-21. Sinigaglia 2003: 222, ne propone una datazione entro la prima metà del XII secolo, rivedendo le cronologie più condivise dalla critica per quelle opere attribuibili alle maestranze piacentine eredi del *magister Nicholaus*, compreso il portale di Sant'Antonino.

⁶⁰ Sui due rilievi: A. Gigli nelle schede di catalogo edite in Pronti 1988: 137-139.

strombata in aggetto⁶¹. In alternativa, come già suggerito, si potrebbe pensare semplicemente a un maldestro rimontaggio delle strutture nel prolungarsi dei lavori o nelle manomissioni dei secoli successivi, ma al momento non vi sono sufficienti elementi per averne conferma.

Interessante è invece soffermarsi sul soggetto. Come anticipato, l'episodio del dubbio di san Tommaso è un tema non molto diffuso nei secoli medievali: gli studi di Van der Osten⁶² e, più recentemente, di Sabine Schunk-Heller⁶³, Alexander Murray⁶⁴ ed Erin Benay⁶⁵ hanno sondato un terreno poco esplorato cercando di individuare le più antiche testimonianze del soggetto e la portata simbolica dello stesso nel periodo medievale⁶⁶. Le più antiche raffigurazioni dell'apostolo e dell'episodio tratto dal Vangelo di Giovanni risalgono al IV secolo (dittico eburneo oggi al British Museum di produzione nord-italiana⁶⁷; sarcofago conservato presso San Celso a Milano⁶⁸). L'apostolo solitamente compare a figura intera, di fianco al Cristo di cui indica o tocca il costato ferito, e la scena costituisce quasi sempre un episodio che accompagna altri eventi della Passione e Resurrezione di Cristo⁶⁹. La scena appare isolata solo più tardi in alcuni rilievi, come il capitello proveniente dalla chiesa dell'Annunciazione di Nazareth o il pilastro istoriato nel chiostro del monastero spagnolo di Santo Domingo de Silos presso Burgos, entrambi riconducibili al XII secolo⁷⁰. Da questo periodo la figura dell'apostolo assumerà inoltre una posizione di genuflessione piena, nell'atto di *proscenesis* a simboleggiare la fede ritrovata del dubbioso Tommaso nel riconoscere in Cristo il suo Dio⁷¹. Non si dimentichino poi gli esempi forniti dall'arte sontuaria e dal ruolo che oggetti come gli avori potrebbero aver avuto nella diffusione di iconografie e temi: basti pensare alla placchetta con l'episodio dell'incredulità del Maestro di Echternach oggi a Berlino (fine X secolo) o alla raffinata tavoletta del gruppo degli avori di Salerno (XI-XII secolo).

Colpisce in particolare la vicinanza, per collocazione e svolgimento della scena, con l'unico altro architrave noto dal medesimo soggetto ascrivibile al tardo XII secolo, quello della abbaziale di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (fig. 11), opera della maestranza di Gruamonte e databile 1167⁷². Il tema è stato riconosciuto da Dorothy Glass⁷³ più precisamente come l'unione tra l'Incredulità di Tommaso e l'*Ostentatio Vulnerum*.

⁶¹ Romanini 1951: 84-85.

⁶² Von Der Osten 1965.

⁶³ Schunk-Heller 1995.

⁶⁴ Murray 2006.

⁶⁵ Benay 2009.

⁶⁶ Più in generale, sulla figura dell'apostolo e le sue raffigurazioni nell'arte dal periodo medievale alla Controriforma: Most 2009: in particolare 141-196.

⁶⁷ Murray 2006: 36-41.

⁶⁸ Benay 2009: 20 sg.

⁶⁹ Most 2009: 152-153; Murray 2006: 36; Benay 2009: 1-3.

⁷⁰ Sui capitelli provenienti dalla chiesa dell'Annunciazione di Nazareth: Folda 1986; sul complesso scultoreo del chiostro spagnolo: Senra 2009: 220 sg.

⁷¹ Murray 2006: 40. Schiller 1971, III: 111, anticipa il cambio di posizione con la piena genuflessione dell'apostolo alla metà dell'XI secolo.

⁷² L'abbaziale, una fondazione altomedievale dipendente per lungo tempo dal San Giovanni Evangelista di Parma, è frutto di una ricostruzione databile agli anni 1159-1167 sotto l'abate Buono, come dimostra l'iscrizione sull'architrave che riporta la data (1167) e il nome dell'operaio Rodolfo. Sulle sculture della chiesa e per ulteriori riferimenti bibliografici: Sgarrella 2015.

⁷³ Glass 1997: 19-24.

Sebbene le due città di Piacenza e Pistoia distino oltre 200 km (circa una decina di giorni di cammino tra i passi appenninici), si deve ricordare che Pistoia costituisce una tappa alternativa degli itinerari francigeni verso Roma⁷⁴. Occorre quindi ricordare come la collocazione del piccolo edificio piacentino sul tratto urbano della via Romea potrebbe aver influito non solo sull'intitolazione a sant'Ilario, da identificare con tutta probabilità nel santo vescovo di Poitiers – la cui ricorrenza del *dies natalis* al 13 gennaio è celebrata a Piacenza, come testimoniato dalla menzione nei più antichi calendari liturgici della cattedrale cittadina⁷⁵ – ma anche sulla scelta del soggetto stesso dell'architrave. Come scrive la Glass, «the *Incredulity of Thomas* is a subject closely associated with the Holy Land»⁷⁶, presente oltre che sul ricordato capitello nazareno anche su diverse *ampullae* dei pellegrini conservate a Monza e Bobbio⁷⁷.

La stessa Glass ha riconosciuto poi nell'iscrizione del bordo inferiore (con l'eccezione del termine CVNCTIS), oltre alla ricordata ripresa del testo del vangelo di Luca nella versione della Vulgata, una parziale riproduzione di un verso del *Peregrinus*, un dramma liturgico medievale solitamente messo in scena il Lunedì di Pasqua e ispirato all'episodio dell'apparizione di Cristo in Emmaus. Il *Peregrinus* è conservato in pochi manoscritti, che per la provenienza variegata sembrano suggerire una certa diffusione in diverse realtà europee⁷⁸; nella versione tramandata dal *Livre de Jeux de Fleury*⁷⁹, esso comprende anche la scena del dubbio di Tommaso riportando tali versi. Non è noto se anche a Piacenza fosse conosciuto tale dramma proprio nella versione registrata nel manoscritto di Fleury, e se questo facesse parte delle rappresentazioni liturgiche legate alle celebrazioni pasquali della città, ove si ricordi essere testimoniata l'esecuzione del tropo *Quem queritis* tramandato dal Libro del Maestro della Cattedrale⁸⁰: rimane comunque affascinante al momento l'intreccio di connessioni che sembrano rintracciabili tra la raffigurazione dell'architrave e le rappresentazioni liturgiche, l'intitolazione e la collocazione dell'edificio.

Non si deve certo dimenticare a riguardo la natura di crocevia di strade della città emiliana e i rapporti con svariate realtà non solo italiche e non solo legate al pellegrinaggio – basti pensare alla nota presenza dei mercanti piacentini in Champagne. L'intitolazione al santo francese peraltro porta alla mente come l'episodio dell'Incredulità di san Tommaso sia presente in un testo dello stesso Ilario, il *De Trinitate*, scritto tra 357 e 360 in risposta alle contestazioni eretiche, in particolare ariane, del suo tempo⁸¹. Non è difficile pensare alla conoscenza in ambito piacentino del testo del santo francese, data la presenza nella biblioteca capitolare della Cattedrale del commento dello stesso santo al vangelo di

⁷⁴ Sulla natura di tappa del pellegrinaggio romeo della città toscana, lungo l'itinerario proveniente da Bologna: D'Apruzzo 2017.

⁷⁵ Si tratta dei calendari contenuti nei manoscritti dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Piacenza, Biblioteca Capitolare, ms 42, 44, 51 e 65 (ringrazio Tiziano Fermi per la preziosa indicazione). Il culto di Ilario giungerà al culmine in terra emiliana con la sua scelta quale patrono di Parma nel XIII secolo.

⁷⁶ Glass 1997: 21.

⁷⁷ Glass 1997: nota 16.

⁷⁸ Schulz 1969: in particolare 1-4. Si segnala la conoscenza di tale opera anche in ambito italiano, ad esempio in un manoscritto padovano di XIII secolo: Young 1933, I: 481.

⁷⁹ Sul manoscritto: Flanigan 1985.

⁸⁰ Piacenza, Archivio Capitolare della Cattedrale, Biblioteca Capitolare, ms 65, f. 234v, XII secolo. Si veda a riguardo Petersen 1999. Sui riti stazionali della liturgia piacentina: Møller Jensen 2002; Ponzini 2008 (in particolare 180-181), anche per la bibliografia precedente.

⁸¹ Ilario di Poitiers, *De Trinitate*, G. Tezzo (ed.), III, 20 (p. 161).

Matteo⁸², in cui sebbene non sia citato direttamente l'episodio di Tommaso si ricorda la missione affidata da Cristo agli apostoli definiti «dubbiosi»⁸³.

Tommaso ha rappresentato una figura 'ambigua' di apostolo proprio per la sua incredulità, incarnando dunque soprattutto nei primi secoli del Cristianesimo il miscredente per eccellenza⁸⁴. Nei secoli centrali del medioevo il suo dubbio diventerà diversamente l'episodio chiave per la conferma della duplice natura divina e umana del Cristo, e un tema visivo di facile comprensione per la rappresentazione di tale dualismo, tanto da diventare un'evocazione del sacramento stesso dell'Eucarestia quale via principale verso la salvezza dell'anima⁸⁵: Tommaso è colui che può toccare il corpo del Dio, emblema del fedele che riceve materialmente una parte del corpo di Cristo nell'Eucarestia⁸⁶. Non è dunque un caso se le «representations of [Thomas] become commoner in the late twelfth century, just when emphasis on the Eucharist is rising»⁸⁷.

La presenza di questa scena sull'architrave della chiesa di Sant'Ilario deve essere frutto di una scelta precisa della committenza. È dunque affascinante pensare che proprio tra terzo e ultimo quarto del XII secolo a Piacenza, dove si erano diffuse, seppur limitatamente a pochi seguaci⁸⁸, le idee codificate da Ugo Speroni nel suo *Adversus Antichristum* del 1177⁸⁹, si sia fatto ricorso a determinate immagini proposte negli architravi. Le teorie speroniste si fondavano infatti sulla predestinazione dell'anima e sull'idea che il Peccato Originale non fosse stato trasmesso da Adamo ed Eva alle generazioni successive, predicando l'impossibilità da parte della Chiesa di redimere tale Peccato e mettendone di conseguenza in discussione l'autorità, giungendo così a negare la validità dei sacramenti stessi⁹⁰. Si potrebbe quindi pensare a una presa di posizione visivamente forte da parte del clero cittadino e dei fedeli ad esso legati negli ultimi decenni del XII secolo, scegliendo un soggetto che sottolineava simbolicamente la validità e la veridicità dell'Eucarestia, il sacrificio di Cristo, uomo e Dio, come 'porta' per la salvezza. Al tema eucaristico ricondurrebbe anche l'ipotizzato richiamo al dramma *Peregrinus*, che narra l'episodio della cena in Emmaus con la riproposizione del gesto di spezzare il pane in memoria dell'Ultima Cena. Il posizionamento dell'Incredulità di Tommaso sull'accesso principale di Sant'Ilario non deve dunque essere sottovalutato.

⁸² Riva 2001: 354. Il testo è citato nell'inventario del 1266.

⁸³ Mt 28, 16-17.

⁸⁴ Murray 2006: 27-41.

⁸⁵ Oltre a Murray 2006, che analizza l'evoluzione della figura dell'apostolo, si veda Benay 2009: 17-49 (in particolare 28-29).

⁸⁶ Murray 2006: 50-52.

⁸⁷ Murray 2006: 51. Anche Van Der Osten 1965: 367.

⁸⁸ Merlo 1989: 63-67 (in particolare 67) sottolinea la «limitatezza dell'incidenza storica» della realtà speronista, già sostanzialmente in declino entro la metà del Duecento e in circolazione nella sola pianura padana senza seguiti significativi.

⁸⁹ Per un approfondimento riguardo allo sviluppo in città e alle caratteristiche della corrente eretica basata sulle teorie formulate dal piacentino Ugo Speroni, peraltro console del Comune nel terzo quarto del XII secolo: Merlo 1989: 63-67; Racine 1977: 407-409; Glass 2004: 361 e 364; Racine 2009: 126-129. Per la bibliografia sugli speronisti: Glass 2004: 366, nota 7.

⁹⁰ Glass 2004: 361.

Un'aggiunta al catalogo delle sculture piacentine: l'architrave di Santo Stefano

Prima di tirare le fila del discorso, occorre segnalare un nuovo architrave scolpito sorprendentemente sfuggito a tutti i critici che si sono occupati di scultura piacentina. Pur non presentando alcuna figurazione di tipo 'narrativo', ci sembra questa un'ottima occasione per presentare l'inedito esemplare posto a coronamento dell'unico portale di accesso aperto nella facciata della chiesa di Santo Stefano (fig. 13), un piccolo edificio collocato poco a sud della Cattedrale e da essa dipendente, insieme all'omonimo ospedale, almeno dal settimo-ottavo decennio del XII secolo⁹¹. Se la chiesa oggi si presenta con un aspetto decisamente moderno e poco lascia trasparire a prima vista delle antiche forme medievali (l'impianto a tre navate concluse da tre absidi e parte del campanile), l'architrave lapideo rappresenta un sicuro resto dell'edificio romanico (fig. 14).

Il riquadro centrale ospita tre rose con foglie desinenti. Sono ancora leggibili delle iscrizioni paleograficamente databili alla seconda metà del XII secolo. Lungo il bordo superiore l'abrasione della pietra ha risparmiato la sola parola finale DETVR. Nella parte inferiore, quella più conservata, si legge: + CRIMINA CONDONAT D(EV)S + [?]EQVOS MORTE CORONAT + FLECTE VIATOR [IT(ER)] BREVIS EST VIA MAXIMA MERCES, e quest'ultima parola supera la linea del riquadro centrale. La scrittura capitale presenta una forte apicatura superiore della lettera A non in nesso, con alternanza di traverse lineari e acute. La composizione dei versi è peraltro molto dotta: *brevis est via* è preziosa reminiscenza virgiliana dalla I bucolica⁹² e tutti versi presentano *leoninitas*. Tra le rose poi si riconoscono le parole + PVLChER – GERVASIVS – DECVPeRe (?) – MAR||MORA [?]LP(S)I [...], in lettere capitali con incisione leggera e intrusioni di minuscole (come si verifica nella prima parola nella lettera *h*); si segnala anche la presenza di lettere di modulo ridotto, in particolare nella parola DECVPeRe, dove la «e» presenta inoltre una forma onciale. Oltre all'oscuro significato della parola centrale, destano problemi di lettura le ultime lettere, molto rovinate: affascinante quanto azzardato è pensare a un completamento dell'ultimo termine come SC(V)LP(S)I(T), poiché trasformerebbe l'iscrizione in una firma del *magister* esecutore.

L'invito al viandante a farsi umile per ottenere la grazia della liberazione dai peccati – di cui al momento non si sono trovati riscontri testuali precisi ma che merita ulteriori indagini – sembra connettersi ancora una volta al tema del fedele-pellegrino e della porta della salvezza, già visti negli architravi precedenti. Il tema del pentimento inoltre riporta alla mente la questione di un altro portale piacentino, quello del Sant'Antonino: Yoshie Kojima ha recentemente ipotizzato una connessione fra i Progenitori raffigurati sugli stipiti e i riti penitenziali, compiuti pubblicamente secondo una ben determinata liturgia processionale⁹³. In particolare, a Piacenza è tramandato dal ms 4 della Biblioteca capitolare (un Pontificale) un penitenziale celebrato ancora nel XII secolo durante la Quaresima, più precisamente il Mercoledì delle Ceneri. Almeno per metà tale cerimoniale è ricavato dall'Ordo L romano di X secolo, incorporato nel Pontificale romano-germanico

⁹¹ Nel 1177 l'ospedale *iuxta cappella vestra Sancti Stephani* compare tra i beni canonici elencati nel privilegio di conferma alla Cattedrale di papa Alessandro III (Campi, II: 41). Sulla storia dell'*hospitale*: Musajo Somma 2003.

⁹² Virgilio, *Bucoliche*, ecloga IX, v. 23: *Tityre, dum redeo (brevis est via) pasce capellas*.

⁹³ La ricerca di Yoshie Kojima (cda) è stata presentata in anteprima nel corso dell'intervento *Carved «Adam and Eve» and the Liturgy of public penance in Northern Italy: Sant'Antonino at Piacenza and the Cathedral of Lodi*, in occasione del 27th Annual International Scientific Symposium of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages (IRCLAMA) – University of Zagreb (4 ottobre 2020).

in uso presso la chiesa piacentina⁹⁴; inoltre nella parte che prevedeva l'espulsione dei penitenti dalla chiesa si riscontrano similitudini con il dramma liturgico *Le jeu d'Adam*⁹⁵.

La cronologia alla seconda metà del secolo dei caratteri epigrafici concorda con lo stile e l'esecuzione delle rose scolpite: sia per impostazione che per l'evidente uso del trapano, i rilievi richiamano raffinati esemplari nicoliani presenti sia nella facciata della cattedrale piacentina sia sulle lastre del San Zeno di Verona, seppur ridotti a un linguaggio meno classicheggiante rispetto a quello del *magister*, perfettamente riconducibile a quelle caratteristiche del ricordato *Reduktionsstil*. Occorre certo tenere anche in considerazione lo stato di consunzione dell'esemplare di Santo Stefano. Rimandi a Niccolò si trovano anche sull'intradosso dell'architrave (fig. 15) dove è scolpito un riquadro di dimensioni più piccole con tralcio vegetale che nasce agli estremi da due mascheroni/esseri mostruosi, similmente a quanto si vede negli stipiti del Portale dello Zodiaco alla Sacra di San Michele e nell'intradosso dell'architrave del portale meridionale della cattedrale piacentina⁹⁶. Sebbene la qualità delle sculture sia decisamente inferiore rispetto alle opere di mano di Niccolò (basti il confronto tra le teste mostruose), è indiscutibile la vicinanza dei rilievi di Santo Stefano ai modelli della bottega del *magister*. Come più volte ricordato, tali modelli furono ripresi attorno all'ottavo decennio del XII secolo in numerose opere in diversi cantieri cittadini, come dimostra anche la tipologia delle foglie accostabili a quelle delle fasce capitellari del portale di San Matteo, a loro volta in relazione con i rilievi del portale di Sant'Antonino. Per l'architrave di Santo Stefano non sembra dunque azzardata una datazione tra il terzo e l'ultimo quarto del XII secolo.

L'importanza del contesto

Gli esemplari qui presentati sottolineano, se ancora necessario, l'importanza e la ricchezza culturale dell'area piacentina in età romanica e ancora la necessità di un riesame di contesti che, seppur con ampia bibliografia critica, rappresentano ancora un terreno fertile per verifiche e nuovi ritrovamenti, come dimostra il caso dell'architrave di Santo Stefano. L'eredità nicoliana è per i lapicidi piacentini una sicura via da seguire, imitare e riadattare alle nuove esigenze di monumentalizzazione e rappresentazione del tardo XII secolo, quando nuove istanze laiche e religiose si affacciano sulla scena della città e del territorio. E sono proprio gli ingressi degli edifici religiosi di cui la città è costellata a divenire luogo manifesto di tali novità. È interessante in particolare notare come gli architravi figurati e/o iscritti esaminati, da unire poi a quelli ben noti della cattedrale cittadina, concentrino su di sé un messaggio spiritualmente forte: è emerso come gli esemplari della chiesa di Sant'Ilario e del portale settentrionale di quella di

⁹⁴ Il mantenimento del rito nelle città nord-italiane ancora nel XII secolo è ricordato in numerosi studi di Cyrille Vogel tra gli anni Sessanta e Novanta del secolo scorso. Anche per motivi di economia del testo, si fornisce qui una preliminare interpretazione della questione: occorrerà attendere gli esiti di ricerche in corso per approfondire adeguatamente la questione liturgica e darne una corretta lettura. Per ulteriori dettagli sul ms 4, datato al XII secolo e di provenienza «nordica»: Ponzini 1975: 227.

⁹⁵ Kojima cds (cfr. nota 93) si fonda sulla valenza degli atti di penitenza pubblica ancora tra XII e XIII secolo in area nord-italiana e centro-europea (come analizzato in dettaglio da Mansfield 1995), sulla loro liturgia e sul possibile legame con la rappresentazione dei Progenitori sui portali di Piacenza e Lodi.

⁹⁶ Calzona 2015: 52. Anche nel duomo di Cremona l'intradosso dell'architrave, attribuito a Niccolò stesso (Calzona 2009: 194) e reimpiegato nel portale della facciata duecentesca del transetto nord, reca un tralcio abitato, ma mancano le teste mostruose agli estremi.

San Matteo sembrano dialogare sul tema eucaristico del sacrificio di Cristo e della sua natura di 'porta della vita', come potrebbe riecheggiare anche l'architrave aniconico del Santo Stefano.

La possibile connessione con le processioni penitenziali e i drammi liturgici dei riti pasquali piacentini, seppur suggestiva e al momento solo ipotetica ma certo degna di ulteriori approfondimenti, potrebbe chiamare in causa il clima di tensione riformatrice che serpeggia nel periodo e che a Piacenza si manifesta nelle tendenze eretiche degli speronisti (seppur sia ancora poco chiara la effettiva diffusione delle teorie di Speroni tra i fedeli). Il richiamo al tema dell'Eucaristia come via della salvezza tramite il Cristo che si fa porta, al pari dell'invito al pentimento del fedele che entra nello spazio sacro, non può non tenere conto di tale contesto socio-religioso. Occorre tenere presente, inoltre, la sempre più schiacciante presa di potere dei laici, committenti essi stessi di numerose ricostruzioni di edifici cittadini, e la imperante componente borghese e mercantile della società piacentina: la necessità di pentirsi dei peccati terreni, in una città estremamente ricca dove gli interessi materiali possono prevalere facilmente su quelli spirituali, e al contempo di accogliere i peccatori pronti alla redenzione, quale figura migliore poteva trovare allora se non quella del dubbioso e 'miscredente' apostolo Tommaso che necessita di una prova tangibile per credere, toccando il corpo di Cristo, agnello che si sacrifica?

Oltre alla portata iconografica, che occorrerà studiare ancora e più approfonditamente, non è possibile non ricordare come i tre architravi citati, collocati in tre chiese significativamente poste lungo arterie viarie maggiori di accesso al perimetro murato della città, parlino un medesimo linguaggio artistico: le datazioni di epigrafi e sculture concordano nel collocarle negli ultimi decenni del XII secolo, nell'ambito di quella «scuola di Piacenza» che vede maestranze attive dentro e fuori la città, in cantieri chiave per collocazione e importanza (Cattedrale e Sant'Antonino in città; Cadeo e Castell'Arquato in diocesi, solo a titolo di esempio), che marciano strade e aree interessate dalle conquiste territoriali dell'autorità comunale, potere laico che soverchia ormai il 'vecchio ordine' del governo episcopale.

In questo contributo si è voluto proporre una parte di un lavoro più ampio di revisione dei monumenti di Piacenza città e diocesi. La pratica di rileggere le sculture per iconografia e collocazione nel loro contesto storico-culturale fa emergere, già solo con l'analisi di pochi e selezionati esemplari, come sia necessario un ritorno al territorio con un rinnovato sguardo storiografico, attento alle dinamiche storico-politiche e sociali, oltre che allo studio formale e iconografico delle opere nel loro contesto. Il passo successivo sarà rialzare lo sguardo a livello sovra-locale e ricostruire la fitta rete di relazioni extra-territoriali in un mondo, come quello medievale, caratterizzato da mobilità, ibridazione e continua riconfigurazione di confini e idee.

Bibliografia

Fonti

Annales Placentini Guelfi a. 1012-1235, G.H. Pertz (ed.), Hannover 1863 (MGH SS, XVIII): 411-457.

Campi P.M., *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza di Pietro Maria Campi canonico piacentino*, 3 vol., Piacenza 1651-1662.

Drei G., *Le carte degli archivi parmensi dei sec. X-XI*, I-II, Parma 1924.

Drei G., *Le carte degli archivi parmensi del sec. XII*, III, Parma 1950.

Ilario di Poitiers, *De Trinitate*, G. Tezzo (ed.), Torino 2013 (1971).

Studi

Andenna C., *Mortariensis Ecclesia. Una congregazione di canonici regolari in Italia Settentrionale tra XI e XII secolo*, Berlin – Münster 2007.

Anguissola G.B., *Argomenti relativi alle Iscrizioni ed alti bassi rilievi che si trovano sulle quattro porte delle due Chiese Parrocchiali di S. Giacomo Maggiore, e di S. Matteo in Piacenza*, «Ephemerides Sacrae» (1812): 21-42.

Bavagnoli E., *Piacenza e il Barbarossa*, Piacenza 2020.

Benay E., *The Pursuit of Truth and the Doubting Thomas in the Art of Early Modern Italy*, PhD Diss., The State University of New Jersey, New Brunswick 2009.

Calzona A., *Il cantiere medievale della cattedrale di Cremona*, Cinisello Balsamo, 2009.

Calzona A., *La Cattedrale di Piacenza tra mito e realtà*, in T. Fermi (ed.), *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, Atti del seminario di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 25 ottobre 2013), Piacenza 2015: 35-72.

Calzona A., *Ancora sulla Cattedrale di Piacenza: la questione del transetto e i tempi del cantiere*, in L.C. Schiavi, S. Caldano, F. Gemelli (eds), *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, Milano 2017: 345-356.

Castignoli P., *Piacenza di fronte al Barbarossa*, in *Storia di Piacenza*, II, *Dal vescovo conte alla Signoria*, Piacenza 1984: 125-186.

Cerri L., *Piacenza ne' suoi monumenti*, Piacenza 1908.

Cochetti Pratesi L., *La scuola di Piacenza: problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma 1973.

Cochetti Pratesi L., *La decorazione plastica della Cattedrale di Piacenza*, in *Il duomo di Piacenza (1122-1972). Atti del convegno di studi storici in occasione dell'850° anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza*, Piacenza 1975: 52-71.

Cochetti Pratesi L., *La scultura*, in *Storia di Piacenza*, II, *Dal vescovo conte alla Signoria*, Piacenza 1984: 603-668.

Creti L., *In marmoris arte periti: la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Roma 2009.

D'Apruzzo A., *The Influence of Pilgrimage Routes on Local Culture and Imagination: the «Italian Compostela» as a Case Study*, «Almatourism – Journal of Tourism, Culture and Territorial Development» 16 (2017): 59-79.

De Francovich G., *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano 1952.

Ferrari J., *Gli edifici religiosi della prima età comunale a Piacenza e nel territorio*, PhD Diss. (XXXIII ciclo), Università degli studi di Parma 2019-2020 (2020).

Flanigan C., *The Fleury «Playbook» and the Traditions of Medieval Latin Drama*, «Comparative Drama» 18/4 (1984-1985) [1985]: 348-372.

Folda J., *The Nazareth capitals and the Crusader Shrine of the Annunciation*, PA University Park 1986.

Gandolfo F., *I programmi decorativi nei protiri di Niccolò*, in A.M. Romanini (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo. In memoria di Cesare Gnudi*, Atti del seminario di studi (Ferrara, 21-24 settembre 1981), II, Ferrara 1985: 515-559.

Gandolfo F., *La Toscana, l'Antelami e i Campionesi: la scultura nell'Italia centro-settentrionale al tempo del Pórtico de la Gloria*, in *O Pórtico da Gloria e a arte de seu tempo*, Atti del convegno (Santiago de Compostela, 3-8 ottobre 1988), Santiago de Compostela 1992: 243-267.

Gandolfo F., *La cattedrale nel Medioevo: i cicli scultorei*, in A. Tomei (ed.), *La cattedrale di Cremona: affreschi e sculture*, Cinisello Balsamo 2001: 16-65.

Gigli A., *Per una tipologia dei portali romanici piacentini*, «Bollettino Storico Piacentino» 77 (1982): 139-169.

Glass D., *Portals, Pilgrimage, and Crusade in Western Tuscany*, Princeton (NJ) 1997.

Glass D., *Against Heresy: Adam and Eve at Piacenza and Lodi*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, Atti del convegno (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: 361-366.

Haverkamp A., *I rapporti di Piacenza con l'autorità imperiale nell'epoca sveva*, in *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*, Atti del convegno (Piacenza, 29-31 marzo 1985), Piacenza 1987: 79-115.

Jullian R., *L'éveil de la sculpture italienne, I, La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris 1945.

Kojima Y., *Carved «Adam and Eve» and the Liturgy of public penance in Northern Italy: Sant'Antonino at Piacenza and the Cathedral of Lodi*, «Hortus Artium Medievalium», 27 (2021), cds.

Krautheimer-Hess T., *Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» 4 (1928): 231-307.

Lomartire S., *Appunti su alcune componenti nicoliane dell'apparato plastico del Duomo di Piacenza*, «Bollettino Storico Piacentino» 96 (1991): 197-222.

Lomartire S., *Nicolò (Niccolò, Nicolao, Nicholaus)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma 2013. URL (18.09.2021): [http://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo_(Dizionario-Biografico))

Mansfield M.C., *The humiliation of sinners: public penance in thirteenth-century France*, Ithaca (NY) 1995.

Merlo G.G., *Eretici ed eresie medievali*, Bologna 1989.

- Møller Jensen B., *Tropes and Sequences in the Liturgy of the Church in Piacenza in the Twelfth Century. An Analysis and an Edition of the Texts*, Lewiston (NY) 2002.
- Most G.W., *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'Incredulo*, Torino 2009.
- Murray A., *Doubting Thomas in Medieval Exegesis and Art*, Roma 2006.
- Musajo Somma I., *La carità dei canonici. L'ospedale piacentino di Santo Stefano (sec. XIII)*, in M.P. Alberzoni, G. De Sandre Gasparini (eds), *Canonici delle cattedrali nel Medioevo*, Verona 2003 (Quaderni di storia religiosa 10): 129-164.
- Opll F., «Potestates Placentie». *Un contributo alla storia del dominio svevo in Lombardia*, «Bollettino Storico Piacentino» 81 (1986): 231-241.
- Pagliani M.L., *Piacenza: forma e urbanistica*, Roma 1991 (Città antiche in Italia 3).
- Pancotti V., *Storia ed arte nella chiesa di Sant'Ilario*, «La scure. Quotidiano fascista» 20 gennaio 1929.
- Peroni A., *Ideologia nella produzione artistica medievale e ideologia degli interpreti (con palinodia)*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo. Immagini e ideologie*, Atti del convegno (Parma, 23-27 settembre 2002), Milano 2005: 178-190.
- Petersen N.H., «*Quem quaeritis in sepulchro?*» *The Visit to the Sepulchre and Easter Processions in Piacenza 65*, in *Il Libro del Maestro. Codice 65 dell'archivio Capitolare della cattedrale di Piacenza (sec. XII)*, Piacenza 1999: 109-122.
- Pizzo M., *Bacini islamici a Piacenza*, «Bollettino Storico Piacentino» 91 (1996): 227-232.
- Plóciennik T., *L'épigraphie du tympan de Iaxa à Wrocław*, «Cahiers de civilisation médiévale» 40 (1997): 103-118.
- Ponzini D., *I codici manoscritti dell'archivio capitolare*, in *Il duomo di Piacenza (1122-1972). Atti del convegno di studi storici in occasione dell'850° anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza*, Piacenza 1975: 219-229.
- Ponzini D., *La liturgia della chiesa piacentina*, in P. Racine (ed.), *Storia della Diocesi di Piacenza*, II/1, *Il medioevo. Dalle origini all'anno Mille*, Brescia 2008: 175-198.
- Porter A.K., *Lombard Architecture*, New Haven – London 1915-1917.
- Pronti S. (ed.), *Il museo civico di Piacenza in Palazzo Farnese. Catalogo delle opere esposte*, Piacenza 1988.
- Quintavalle A.C., *Piacenza Cathedral, Lanfranco, and the School of Wiligelmo*, «The Art Bulletin» 55 (1973): 40-57.
- Quintavalle A.C., *L'immagine e l'eresia*, in *Romanico padano, romanico Europeo*, Atti del convegno (Modena – Parma, 26 ottobre-1° novembre 1977), Parma 1982: I-XII.
- Quintavalle A.C. (ed.), *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, Milano 1991.
- Racine P., *Plaisance du X^{ème} siècle à la fin du XIII^{ème} siècle. Essai d'histoire urbaine*, PhD Diss., Université de Paris 1, 1977.
- Racine P., *La diocesi di Piacenza, nido di eretici*, in P. Racine, G. Filoramo (eds), *Storia della Diocesi di Piacenza*, II/2, *Il medioevo. Dalla Riforma gregoriana alla vigilia della riforma protestante*, Brescia 2009: 125-154.
- Riva A., *Libri, cultura e scuola nella Piacenza medioevale (secoli XII-XIII)*, in R. Greci (ed.), *Studi sull'Emilia occidentale nel Medioevo: società e istituzioni*, Bologna 2001: 323-357.

- Robb D.M. (recensione a / review of), T. Krautheimer-Hess, *Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178* (1928), «The Art Bulletin» 12/2 (1930): 196-200.
- Romanini A.M., *Contributo alla conoscenza del romanico piacentino: un gruppo di chiese inedite dall'XI al XII secolo*, «Palladio», n.s., 1 (1951): 78-93.
- Romanini A.M., *La Cattedrale di Piacenza dal XII al XII secolo*, «Bollettino Storico Piacentino» 51 (1956): 1-45.
- Romanini A.M., *Per una «interpretazione» della Cattedrale di Piacenza*, in *Il duomo di Piacenza (1122-1972). Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850° anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza*, Piacenza 1975: 21-51.
- Salvini R., *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, 1956.
- Sauerländer W., *Romanesque Sculpture in its Architectural Context*, in D. Kahn (ed.), *The Romanesque Frieze and its Spectator. The Lincoln symposium papers*, London 1992: 17-44.
- Schiavi L.C., *Lodi, 1158: la costruzione di una città e di una cattedrale*, in A. Calzona, G.M. Cantarella (eds), *Dalla RES PUBBLICA al Comune. Uomini, istituzioni pietre dal XII al XIII secolo*, Verona 2016 (Bonae Artes 3): 143-166.
- Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 vol., Güthersloh 1969-1990 (III, 1971).
- Schulz J.G., *Peregrinus: a Performing Edition of the Twelfth Century Liturgical Drama from the Fleury Playbook*, PhD Diss., The American University, Washington D.C. 1969.
- Schunk-Heller S., *Die Darstellung des ungläubigen Thomas in der italienischen Kunst bis um 1500 unter Berücksichtigung der lukanischen Ostentatio Vulnerum*, München 1995.
- Segagni Malacart A.M., *L'architettura*, in *Storia di Piacenza, II, Dal vescovo conte alla Signoria*, Piacenza 1984: 433-601.
- Segagni Malacart A.M., *Arte, fede, società. Romanico e gotico nella diocesi di Piacenza, 1, L'arte romanica*, in P. Racine, G. Filoramo (eds), *Storia della Diocesi di Piacenza, II/2, Il medioevo. Dalla Riforma gregoriana alla vigilia della riforma protestante*, Brescia 2009: 225-246.
- Senra J.L., *El monasterio de Santo Domingo de Silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada*, in *Siete maravillas del románico español*, Santander 2009: 193-225.
- Sgarrella A., *Un ciclo scultoreo poco noto a Pistoia*, «Commentari d'arte», 21/61-62 (2015): 5-17.
- Sinigaglia E., *Osservazioni in merito alla cosiddetta «Scuola di Piacenza»*, «Bollettino Storico Piacentino» 98/2 (2003): 195-223.
- Spigaroli M., *La struttura urbana nell'alto medioevo*, in M. Spigaroli, A. Zaninoni (eds), *Piacenza. La città e le piazze*, Piacenza 1999: 24-37.
- Von der Osten G., *Zur Ikonographie des ungläubigen Thomas. Angesichts eines Gemäldes von Delacroix*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch» 27 (1965): 371-388.
- Young K., *Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933.
- Zinke D., *Nachantike Grossplastische Bildwerke, I, Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland, 800-1380*, Melsungen 1981.



1-2 Piacenza, ex chiesa di San Matteo, da sinistra: portale nord e portale ovest (foto dell'Autore, come le seguenti)



3 Piacenza, ex chiesa di San Matteo, architrave del portale ovest



4 Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, architrave con l'Adorazione dell'Agnello, dal portale nord dell'ex chiesa di San Matteo



5-6 Piacenza, Musei Civici di Palazzo Farnese, architrave con l'Adorazione dell'Agnello, dal portale nord dell'ex chiesa di San Matteo, dettagli



7 Lodi, Cattedrale di Santa Maria Assunta, rilievo con san Bassiano e due oranti



8 Piacenza, chiesa di Sant'Ilario



9-10 Piacenza, chiesa di Sant'Ilario, portale e dettaglio dell'architrave scolpito con l'Incredulità di Tommaso



11 Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, architrave del portale ovest



12 Piacenza, cattedrale di Santa Maria Assunta, lunetta del portale sud del transetto



13-15 Piacenza, Santo Stefano, facciata e architrave del portale con dettagli del prospetto e dell'intradosso



The Symbol of Door as Mary in Images of the Annunciation of the 14th-15th Centuries

José María Salvador-González

Complutense University of Madrid

Department of Art History

jmsalvad@ucm.es

Abstract

The current article addresses the topic of the symbolic identification of the Virgin Mary as a door according to a double possibility, namely, as an open door and as a shut door. This implies designating Mary simultaneously as *ianua coeli* and as *porta clausa*. These two possibilities suggest very different, though complementary, doctrinal meanings. Through the textual analysis of various quotes from the Church Fathers and theologians and medieval liturgical hymns referring to one or other of these two metaphorical expressions, the Author will determine the doctrinal meanings inherent in each one.

In the second instance, the iconographic analysis of seven images of the Annunciation from the 14th and 15th centuries that include some door in special conditions will allow us to validate the hypothesis that the intellectual authors of these seven paintings introduced that door into them as a visual metaphor capable of illustrating both textual metaphors of *porta clausa* and *ianua coeli*.

Keywords: Virgin Mary; Divine motherhood; Perpetual virginity; Co-redemption; Patristics

How to cite: José María Salvador-González, *The Symbol of Door as Mary in Images of the Annunciation of the 14th-15th Centuries*, «Fenestella» II (2021): 93-110.

DOI: 10.54103/fenestella/16687

1. Introduction

Among the many and imaginative metaphors or symbolic figures with which the Virgin Mary has been identified, there are two that the Author will briefly address in this article: that of Mary as a closed-door (*porta clausa*)¹ and that of Mary as an open door (referring to the *ianua coeli*)². Each of these two moods refers to some doctrinal meanings that are quite different. However, despite their intrinsic mutual difference, both metaphors can coexist and complement mutually in the same textual or pictorial narrative.

This paper, focused on the iconographic analysis of some images of the Annunciation from the 14th and 15th centuries³ that include a semi-open door or a door in an indistinguishable and ambiguous situation, seeks to shed light on the possibility of such coexistence and, ultimately, bivalence of that Mariological symbol.

To proceed in order, the Author will follow two complementary steps. Firstly, by analyzing a few brief quotes from some Church Fathers and medieval theologians who interpret the very different doctrinal meanings inherent in the symbols of *porta clausa* and *ianua coeli*. Secondly, in the light of these patristic and theological interpretations, by iconographically analyzing seven paintings of the Annunciation from the 14th and 15th centuries that include some door in a bivalent situation (semi-open/semi-closed) or an imprecise situation, in the sense that the door is represented in a neutral way, which does not allow to determine with certainty if it is open or closed. Thus, the analyzes of the patristic and theological texts will allow to adequately justify the iconographic analyzes of these seven Annunciations.

2. Checking the Christian doctrinal tradition

2.1 Mary as *porta clausa* according to some Fathers of the Church and theologians

The Mariological symbol of the *porta clausa* derives from the shut gate facing East that the prophet Ezekiel pointed out as an essential element of the temple that had to be rebuilt in Jerusalem. Ezekiel refers to that Eastern gate or portico this way:

- 1 Then he brought me back to the outer gate of the sanctuary, which faces east. And it was shut.
- 2 And the Lord said to me, «This gate shall remain shut; it shall not be opened, and no one shall enter by it, for the Lord, the God of Israel, has entered by it. Therefore, it shall remain shut.
- 3 Only the prince may sit in it to eat bread before the Lord. He shall enter by way of the vestibule of the gate and shall go out by the same way⁴.

¹ The Author of the current article has analyzed the symbolism of the *porta clausa* in images of the Annunciation in Salvador-González 2021a and Salvador-González 2021b.

² The Mariological theme of the open door (*ianua coeli*) is now brought out briefly, seeking to develop it more broadly and in-depth in a later study.

³ On this generic iconography of the Annunciation along the Christian era: Réau 1957; Schiller 1971; all along these two centuries above: Robb 1936.

⁴ Ezek. 44,1-3 (*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*: 847): *Et convertit me ad viam portae sanctuarii exterioris, quae respiciebat ad orientem; et erat clausa. Et dixit Dominus ad me: Porta haec clausa erit; non aperietur, et vir non transibit per eam, quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam; eritque clausa principi. Princeps ipse sedebit in ea, ut comedat panem coram Domino; per viam portae vestibuli ingredietur, et per viam eius egredietur.* English Standard Version: <https://www.biblestudytools.com/esv/ezekiel/44.html> – Last access: 01.11.2021.

This prediction of Ezekiel was from relatively early dates interpreted by numerous Fathers of the Eastern and Western Churches with a double Mariological and Christological projection. In the first instance, in effect, they interpreted it as a clear foreshadowing of the virginal conception and birth of the Son of God incarnated as a man in Mary's womb, as well as her perpetual virginity. In the second instance, as a necessary correlate of the previous Mariological interpretations, the Fathers interpreted this Ezekiel's shut door also with a Christological projection, in the sense that God the Son became man without opening the shut door (without destroying the virginity) of his mother Mary when he was conceived or when he was born. Those multiple dogmatic meanings deciphered by medieval Fathers and theologians about Ezekiel's *porta clausa* have been explained by the Author of this article in a 2020 paper and two other articles currently in press⁵.

As we have already specified in two of the three articles cited in footnote 6, many Greek-Eastern Church Fathers substantially coincide in these Mariological and Christological interpretations of Ezekiel's *porta clausa*. Faced with the impossibility of re-exposing now the proposals of each Greek-Eastern thinker, we will present here only a couple of quotes from two authors as an illustration of this Eastern exegetical tradition.

Proclus (*ante* 390-446), patriarch of Constantinople, is one of those who repeatedly comment on Ezekiel's passage with the double doctrinal approach already mentioned. Thus, in the first sermon in Mary's honor, he is astonished by the fact that God dwelt without any limitation in a human womb and that Mary's womb contained Whom the heavens cannot encompass⁶. Then he points out that God was not ashamed to be born of a woman because that is how life was generated, without staining her in any way, since only with the mother remaining a virgin the man (Jesus) could be born pure in admirable childbirth⁷. And, as Mary remained a virgin after giving birth, it shows that her son is God, delivered in an unspeakable mystery: in fact, the one who entered his virgin mother's closed womb was born as a man without producing any corruption in his mother, proving so that he had two natures, the divine and the human, indissolubly united, just as the apostle Thomas recognized it when the resurrected Jesus entered the disciples' cenacle without being prevented by its closed doors⁸.

Towards the end of the 7th century or the beginning of the 8th Andrew of Crete (c. 660-c. 740), bishop of Gortyn (Crete), states in his fourth sermon on the Nativity of the Virgin that, among the innumerable ways in which the Sacred Scripture prefigures Mary is the «door», according to Ezekiel's prophecy about the temple's shut Eastern door⁹. This Father then says that Mary, the Mother of God, is the common refuge of all Christians and the gate of heaven, through which only the Lord of heaven passed, not allowing anyone else to enter through it either

⁵ Salvador-González 2020, 2021a, 2021b.

⁶ *Quis vidit, quis audivit, inhabitasse Deum in utero incircumscripte; ac eum quem coeli capere non poterant, nullis arctatum angustiis, ventrem Virginis comprehendisse?* (Proclus Constantinopolitanus, *Oratio I*, PG 65: col. 682).

⁷ *Unde peccati ille principatum tenens Cain emerserat, inde Redemptor generis Christus sine semine prodiit. Non erubuit Clemens Deus nasci ex muliere. Nam vita erat quod ita moliebatur: nullam contraxit labem vulvae hospitio quam nullo ipse condiderat suo dedecore. Nisi enim mater virgo perseveravit, utique purus homo est qui est natus, nec est partus mirabilis* (Proclus Constantinopolitanus, *Oratio I*, PG 65: col. 682-683).

⁸ *At si etiam post partum virgo permansit, quomodo non etiam erit Deus, ac mysterium quale nemo effari potest? Nulla is corruptione natus est, qui nullo prohibente clausis januis ingressus est; cujus Thomas coniunctas naturas videns, exclamavit dixitque: Dominus meus et Deus meus* (Proclus Constantinopolitanus, *Oratio I*, PG 65: col. 682-683).

⁹ *Vide itaque multimodis eam honestatam nominibus, multisque Scriptura; [...] Porta: Et dixit Dominus ad me: Porta haec clausa erit; non aperietur, et vir non transibit per eam; quoniam Dominus Deus Israel ingredietur et egredietur per eam: Et erit clausa porta* (Andreas Cretensis, *Oratio IV*, PG 97: col. 867-870).

before or after¹⁰. And in his Sermon V on the Annunciation, Andrew of Crete confirms that the Virgin is blessed because Ezekiel foreshadowed her as the East and as the shut door through which only God passes and that will remain shut again¹¹.

Like the Greek-Eastern Fathers, the Latin Church's Fathers and theologians also interpret Ezekiel's *porta clausa* with the Mariological and Christological meanings explained above¹². Also, in this Latin area, the Author will restrict to a few quotes from a couple of Christian doctrine teachers. Saint Ambrose of Milan, in his famous treatise *De institutione virginis*, begins by asserting that Ezekiel's shut door, as well as the closed garden and the sealed fountain of the *Song of Songs*, are synonymous with Mary's virginity¹³. In this sense, he rhetorically challenges the Virgin, telling her that she is the closed door prophesied by Ezekiel and that no one opens it, since the Holy and True (Jesus) closed it once and for all, who opened it (in the sense of «went through it») and nobody closed it, and he closed it, and nobody opens it¹⁴. In another paragraph of that treatise, after pointing out that this closed door is precisely Mary in her condition as a virgin – with a similar rhetorical question: «What is this door but Mary, and therefore closed precisely because she is a virgin?»¹⁵ – the bishop of Milan maintains that this identification is justified because «Mary is the door through which Christ entered this world when he was begotten in a virginal birth, without breaking the genital closures of virginity»¹⁶. Saint Ambrose further specifies that «When He whose immensity the world cannot contain came out of the Virgin's womb, the barrier of her mother's modesty remained untouched, and her virginity's seals remained inviolate»¹⁷.

Towards the middle of the 11th century, the Benedictine reformer and cardinal Saint Peter Damian (1007-1072), bishop of Ostia, states that, just as the ray is born from the star leaving it intact, so the son Jesus is born of the Virgin Mary, making her virginity intact, just as Ezekiel announced when he prophesied that the door facing the East would permanently be shut and no one will pass through it¹⁸. In another sermon on Virgin's Birth, the Ostia's prelate assures that Mary is this temple's Eastern door, permanently closed, previewed by Ezekiel, since Mary is always closed because she remains uncorrupted

¹⁰ *Haec Maria Dei Genitrix est, commune Christianorum omnium perfugium [...]. Coelorum porta, per quam solus transiit coelorum Dominus, nemini ante postve pervium concedens ingressum. Haec Maria Dei Genitrix est, commune Christianorum omnium perfugium* (Andreas Cretensis, *Oratio IV*, PG 97: col. 879).

¹¹ *Vere benedicta tu, quam Ezechiel Orientem praenuntiavit, «et portam clausam, per quam Deus solus transeat, et quae iterum clausa maneat»* (Andreas Cretensis, *Oratio V*, PG 97: col. 899).

¹² The Author has studied in depth this issue in Salvador-González 2021b.

¹³ *Porta ergo clausa virginitas est: et hortus clausus virginitas: et fons signatus virginitas* (Ambrosius Mediolanensis, *De Institutione Virginis*, PL 16: col. 321).

¹⁴ *Porta clausa es, virgo, nemo aperiat januam tuam, quam semel clausit Sanctus et Verus, qui habet clavim David, qui aperit, et nemo claudit: claudit et nemo aperit* (Apoc. 3,7) (Ambrosius Mediolanensis, *De Institutione Virginis*, PL 16: col. 321).

¹⁵ *Quae est haec porta, nisi Maria; ideo clausa quia virgo?* (Ambrosius Mediolanensis, *De Institutione Virginis*, PL 16: col. 319-320).

¹⁶ *Porta igitur Maria, per quam Christus intravit in hunc mundum, quando virginali fusus est partu, et genitalia virginitatis claustra non solvit* (Ambrosius Mediolanensis, *De Institutione Virginis*, PL 16: col. 319-320).

¹⁷ *Mansit intemeratum septum pudoris, et inviolata integritatis duravere signacula; cum exiret ex Virgine, cujus altitudinem mundus sustinere non posset* (Ambrosius Mediolanensis, *De Institutione Virginis*, PL 16: col. 319-320).

¹⁸ *Et sicut radius processit a stella, stella integra permanente; sic filius ex Virgine, virginitate inviolabili perdurante, secundum quod et propheta Ezechiel inquit: «Porta, quam vides, semper erit clausa, et nullus transibit per eam (Ezek. 44)»* (Petrus Damianus, *Sermones*, PL 144: col. 508).

before and after childbirth when conceiving a man without having intercourse with any male¹⁹. A few lines later, Peter Damian says that, as Mary remained a virgin when conceiving when she gave birth, she could not experience pain because whoever was born from her so ineffably did not corrupt her virginity's closure. In short, Christ, coming to a virgin, entered her at being conceived and left her a virgin when he left her at birth²⁰.

Complementing – and being inspired by – the Fathers' and theologians' statements on this subject, many medieval liturgical hymns²¹ also proclaim the Virgin Mary as *porta clausa*. Among the many cases that the Author has documented in this regard, which constitute the documentary nucleus of new work in process, he now presents just a couple of examples.

Hymn 260, *De sancta Maria*, from the 13th century, states:

Blooming garden insuflated by the South Wind,
the door shut after and before,
unviable path for males²².

Hymn 326, *De conceptione beatae Mariae virginis* proclaims:

O Mary, the shut door
that nobody opened,
that prince, who passed [through it],
was God and man,
and neither when entering nor leaving
he violated the closure [hymen],
but he assumed the fibula of the flesh
that he before did not have²³.

2.2. *Mary as ianua coeli according to some Fathers and theologians*

On the other hand, according to Greek-Eastern and Latin Fathers and theologians, the expressions *ianua coeli* and *porta paradisi* imply the idea of the Virgin Mary's exclusive privilege as mediator and co-redeemer of Humanity. In this sense, Mary cooperates with Christ in his redemptive work to ensure that the faithful enter heaven and obtain eternal salvation: it is as much as saying that the Virgin has, together with her son Jesus, the keys of the heavenly kingdom, thus constituting herself, together with Christ, as the «gate of Heaven». Many Eastern and Western Fathers and theologians defend this thesis. The Author selects now only a few, with a brief quote that illustrates the idea under study.

In the Greek-Byzantine sphere, the monk and poet Saint Joseph the Hymnographer (c. 816-886), in writing in honor of Mary, praises her as the door of those who achieve salvation

¹⁹ *Haec est denique porta illa, de qua Ezechiel testatur, dicens: «[...] Et dixit Dominus ad me: Porta haec, quam vides, clausa erit, et non aperietur, et vir non transibit per eam, et semper erit clausa (Ezek. 44)». Vere semper clausa, quia semper incorrupta. Incorrupta ante partum, incorrupta post partum, concipiens virum, nesciens virum (Petrus Damianus, Sermo XLVI, PL 144: col. 753).*

²⁰ *Quae enim Virgo permansit concipiendo, dolorem sentire non potuit patiando. Ille quippe, qui ex ea ineffabiliter prodiit, claustrum virginalis pudicitiae non corrumpit. Virginem denique veniens, introivit, Virginem nihilominus exiens, dereliquit (Petrus Damianus, Sermo XLVI, PL 144, col. 760-761).*

²¹ The Author will keep as reference the excellent anthology Mone 1854.

²² *Florens hortus austro flante, / porta clausa post et ante, / via viris invia (Hymnus 260. De sancta Maria. In Mone 1854: 53).*

²³ *O Maria, clausa porta, / quam nemo aperuit, / princeps ille, qui transivit, / deus et homo fuit, / nec ingressus nec egressus /violavit clausulam, /sed quam prius non habebat, / sumpsit carnis fibulam (Hymnus 326. De conceptione b. Mariae virg. In Mone 1854: 11).*

by faith, because she is the door through which only the one who incarnated for us passed. That is why this writer asks Our Lady to open the doors of justice (that is, eternal life) to all those who praise her²⁴.

Similarly, in the Western Latin context, the Benedictine monk and Cardinal Saint Peter Damian (1007-1072) affirms in a sermon for Mary's Nativity:

Today the queen of the world was born, the window of heaven, the door of paradise [...], the celestial scale, by which the super-excelled God descended humiliated [as a man] to the depths [to the earthly world], and by which man, who lay prostrate, ascended exalted to the highest. Today the star appeared in the world, through which the Sun of Justice illuminated the world²⁵.

About thirty years later, the Benedictine Saint Anselm of Aosta, Archbishop of Canterbury (1033-1109), proclaimed in a hymn in honor of the Virgin Mary:

Hail, heavenly gate,
through which healthy joy
from God, the Father proceeded
uniquely delivered to us²⁶.

In perfect concordance with the Mariological interpretations that the Fathers and theologians offer in this regard, many medieval liturgical hymns also extol Mary as the door of heaven. By way of illustration, the Author presents here some examples.

Hymn 504, *Psalterium Mariae*, from the 12th century, greets the Virgin in these poetic terms:

Hail, Virgin, the gate of Heaven,
From which the true light was born,
By which the fallen are repaired,
and the upright in heart are glorified²⁷.

Hymn 590, *Ad beatam virginem Mariam*, from the 15th century, proclaims in reference to Mary:

The gate of heaven,
The light of the angels,
The joy of the righteous,
The hope of sinners²⁸.

²⁴ *O janua eorum, qui per fidem salutem consequuntur: o porta per quam solus ille pertransivit, qui propter nos incarnatus est; aperi nobis portas justitiae, qui te fideliter collaudamus* (Josephus Hymnographus, *Mariale. Theotocia Ex Paracletica Graecorum*. PG 105: col. 1299).

²⁵ *Hodie nata est regina mundi, fenestra coeli, janua paradisi, tabernaculum Dei, stella maris, scala coelestis, per quam supernus Rex humiliatus ad ima descendit; et homo, qui prostratus jacebat, ad superna exaltatus ascendit. Hodie apparuit stella mundo, per quam Sol justitiae illuxit mundo* (Petrus Damianus, *Sermo XLVI. Homilia In Nativitate Beatissimae Virginis Mariae (VIII Sept.)*, PL 144: col. 753-754).

²⁶ *Ave coelestis janua. / Qua Dei Patris unica / processit nobis reddita / Salutaris laetitia* (Anselmus Cantuariensis, *Hymni et Psalterium De Sancta Virgine Maria*, PL 158: col. 1040).

²⁷ *Ave, virgo, coeli porta / De qua vera lux est orta, / Per quam lapsi reparantur, / recti corde gloriantur* (Hymn 504, *Psalterium Mariae*. In Mone 1854: 238).

²⁸ *Janua coelorum, / Lux angelorum, / Gaudium justorum, / Spes peccatorum* (Hymn 590, *Ad b. v. Mariam*. Mone 1854: 405).

3. The double metaphor of the door as Mary in images of the Annunciation

The Author will now analyze seven paintings of the Annunciation from the 14th and 15th centuries that include a door in the scene in a more or less bivalent way, in the sense that it can be interpreted indistinctly as a closed door or an open door. Three clarifications are necessary in this case. First, the Author has considered only European paintings because the images of the Annunciation in the Byzantine East do not have such a complex scenography as those of the European West. Secondly, he has chosen some images from the 14th and 15th centuries because, in the preceding centuries, European representations of the Annunciation usually lacked any developed scenery, reduced only to a brief architectural element or furniture.

The third clarifying point – the most important undoubtedly – refers to the relationship between the patristic, theological, and liturgical texts explained above (many of them expressed several centuries before) and the artistic images of the 14th and 15th centuries that will be analyzed below. In that order of ideas, four possible explanations – which are not mutually exclusive but complement each other – allow us to understand and justify such a relationship. In the first place, the teachings of the great masters of Christian doctrine, such as Saint Ambrose, Saint Anselm, Saint Peter Damian, who are *auctoritates* of thought within the Church, were widely known, used, and reformulated by ecclesiastics, and the intellectuals of subsequent centuries, who often quoted and paraphrased them in their writings and sermons. Furthermore, those same dogmatic teachings of the Fathers and theologians are reflected in the poetic verses of medieval liturgical hymns, such as those mentioned above, which were recited or sung in public religious services and private prayers.

Third, there is no reason to think that painters – except for some cultured friar painters, such as Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, or Fra Bartolomeo – knew theology in-depth and, even less, the subtle epistemological complexities of some theological issues, such as that of God the Son's human conception/incarnation in Mary's virginal womb: to adequately illustrate with suitable symbols (such as the «closed door» or the «open door») the doctrinal depth of the Christian episodes to be represented, artists used to have – especially in important commissions – the guidance of an intellectual mentor (generally a friar or ecclesiastic) who, as the true intellectual author of the artistic work, instructed them on the characters, attributes, objects, attitudes and situations with which the episode should be performed. Fourth, it is well known that many artists did not need to have an intellectual mentor by their side, since it was enough for them to «copy» reformulating it to their liking, the conventional compositional-narrative model or scheme of the episode to be represented: in the specific case of the Annunciation, the traditional model called for a respectful angel before a demure Virgin, the flying dove of the Holy Spirit, a ray of light descending from on high towards Mary, a lily stem, and other common elements in this Marian representation.

On this multiple argumentative basis, it will now be legitimate to interpret these seven paintings of the Annunciation in the light of the patristic, theological, and liturgical texts explained.



1 Duccio di Buoninsegna, the Annunciation, panel of the front predella of *La Maestà*, from Siena Cathedral, c. 1308-1311. National Gallery of Art, London.

Duccio di Buoninsegna²⁹ (c. 1255-1318/1319), in the Annunciation, former first panel of the front predella of the *Maestà* in Siena Cathedral, structures the composition inspired by Byzantine models. Carrying a long flowery staff in his left hand, the Archangel Gabriel strode through the door of the Virgin's residence while blessing her with his right hand. Surprised standing

with an open book – in which the prophecy of Isaiah *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur*³⁰ is read—, Mary retreats on the porch of her house with modest shyness, throwing her body back, tilting her head and covering her chest with the right arm. At the upper edge of the painting, just suggested by a brief arc of a blue circle, the Most High sends, together with the dove of the Holy Spirit, the fertile beam of rays, which penetrates the ear of the Nazarene maiden to signify Jesus' virginal *conceptio per aurem*³¹. In the center of the floor, forming an axis with the suggested God the Father and serving as a nexus between both interlocutors, a bundle of lilies emerging from a vase symbolizes the unspoiled divine motherhood of Mary.

Ultimately, Duccio includes in this small panel a significant element for the subject studied here: the shady semi-open door, which, since it has one leaf open and the other closed, could be interpreted bivalently as a closed door, and as an open heavenly door. Located behind and almost above the figure of the Virgin, this door included in the painting establishes a virtual compositional continuity with Mary, as if subtly wanting to suggest their mutual symbolic identification: Mary as *porta clausa*, and Mary as *ianua coeli*.

²⁹ On the work of Duccio di Buoninsegna, see Baccheschi, Cattaneo 1972; Stubblebine 1979; Deuchler 1984; Ragionieri 1992; Carli 1999; Bellosi 1999; Bagnoli et alii 2003.

³⁰ Is 7,14.

³¹ The Author has studied the thesis of the *conceptio per aurem* in Salvador-González 2016.



2 Master of the Madonna Strauss, the Annunciation, c. 1390-1395, tempera on panel, 212x219 cm. Gallerie dell'Accademia, Firenze.

The Master of the Madonna Strauss presents the scene in a relatively conventional way. Holding a giant stalk of lilies in his left hand, the kneeling angel raises his right hand as a sign of blessing the Virgin and pointing upward to the origin of the message he is communicating to her. Sitting timidly inside the house, Mary places the right hand on her chest, as if surprised that she is the one chosen to be the Mother of God while holding open on the lap a book in which the

prophecy of Isaiah: *Ecce virgo concipiet et pariet filium* is read. From the upper left angle, God the Father emits the luminous fertilizing ray that, after passing through a symbolic *oculus* in the lateral frieze and bearing the dove of the Holy Spirit in its wake, falls on the body of Mary, whose bulging belly shows signs of her already effective impregnation by work and grace of divinity.

Remarkable here is the door that, on the back wall, interconnects the Virgin with the archangel, compositionally and conceptually. Also, in this painting, as in Duccio's just analyzed, that slightly ajar door conveys the sense of bivalence, as a partially open and partially closed door. In such a circumstance, this door of the Annunciation of the Master of the Madonna Strauss constitutes a powerful double *visual metaphor* that illustrates the two *textual metaphors* under study: that of Ezekiel's *porta clausa*, and that of *ianua coeli*, whose respective Christological and Mariological scopes so many Fathers and theologians put in evidence.



3 Fra Filippo Lippi (1406-1469), the Annunciation, c. 1437-1439, tempera on wood, 64x23 cm (each panel). Frick Collection, New York.

The Carmelite friar and painter Fra Filippo Lippi³² structures the Annunciation with a serene and simple composition. This quiet simplicity is perceived above all in the bare architectural scenography, in the sparse expressiveness of the characters, and even in the absence of the typical accessories usual in this Marian episode: kneeler, prayer book, presence of God the Father, the beam of rays of light are absent here.

The artist captures the scene in a stripped

portico, in which the elegant archangel with colorful wings bows respectfully before the Virgin, lifting her cloak with the left hand, while with his right hand, he holds a long stem of lilies. With evident modesty, bowing her head and eyes, placing her right hand on her breast, and opening her left arm as a sign of acceptance, Mary manifests her humble submission as *ancilla Domini*. With these means, the painter illustrates the Virgin's unconditional agreement before the will of the Most High to make her the virginal mother of his divine Son, as evidenced by the flight of the Holy Spirit shaped like a dove, which is almost touching her right ear.

Now, following the theme dealt with here, Fra Filippo Lippi, analogously to that represented by Duccio in the panel just analyzed, also paints behind Mary a dark door – supposedly accessing to her bedroom's privacy – in such a way that the physical continuity between both, the door and Mary, suggests once again the symbolic identification of the door with the Virgin. It should be noted that, by painting it in a dark and uniform color, Lippi leaves in ambiguity the verification of whether that door is open or closed: as it is painted, one can interpret it as open or as closed. Perhaps this has been a subtle trick arranged by the cult Carmelite priest Fra Filippo Lippi to illustrate the double Mariological metaphor of the Virgin as simultaneous *porta clausa* and *ianua coeli*.

³² On Fra Filippo Lippi, see, among others: Marchini1979; Ruda 1993; Holmes 1999.



4 Fra Angelico,
the Annunciation,
c. 1438-1440, fresco
187×157 cm, Cell 3,
Museo di San Marco, Firenze.

The Dominican painter Fra Angelico (1395-1455)³³ sets the Annunciation with a straightforward and weighted composition, and with a palette restricted to the maximum, almost monochrome, with a preponderance of soft creamy ochre. The painter stages the Marian event in a bare portico – similar to an austere monastic cell – open to the left towards another similar room, in front of which the Dominican Saint Peter Martyr appears looking at the angel's announcement.

Complementing the rigorous nakedness of the scenography, Fra Angelico also simplifies the figures, infusing them with a hieratic solemnity. A motionless Gabriel stands before Mary, who, kneeling on a footrest holding an open book in the hand – a symbol of the ancient prophecies that come true at that moment with her decision to accept the divine plan, crosses the arms over her chest as a sign of humble submission as *ancilla Domini*.

Fra Angelico introduces in this fresco an element very significant for the analyzed topic. Next to the back wall and at the end of the right wall, he painted a door whose monochrome and narrowing (because of perspective) allow it to be interpreted as both an open door and a shut door. Furthermore, by shaping the door just above the Virgin, the artist establishes a perfect physical continuity and a symbolic identification of that door with Mary. That is why the hypothesis that the Dominican scholar Fra Angelico wanted to illustrate here the double metaphor of Mary as *porta clausa* and Mary as *ianua coeli*, with all the doctrinal meanings contained by both metaphors, cannot be ruled out.

³³ On the work of Fra Angelico, see Pope-Hennessy 1952; Argan 1965; Baldini 1970; Guillaud 1986; Hood 1993; Bartz 2000; Zuccari *et alii* 2009; Scudieri 2010.



5 Dirk Bouts, the Annunciation, left panel of the *Triptych of the Virgin's Life*, c. 1445. Prado Museum, Madrid.

Dirk Bouts (c. 1415-1475)³⁴ stages the Annunciation, left panel of the *Triptych of the Life of the Virgin*³⁵, inside a small enclosure that looks like a chapel, with an unusual mix of styles³⁶. Several standard conventions in this Marian theme were foreseeable in this work, such as the respectful attitude of the angel, the posture in the prayer of the demure Virgin, kneeling before an open book, and even – as in many other images of the subject framed by Flemish painters from the 15th century – some everyday objects, such as the water jug or the lamp, loaded with religious symbolisms referring to the virginity of Mary and the Redemption of Humanity.

In addition, in line with the link that the unanimous doctrinal tradition established between the Annunciation and the Redemption of Original Sin, Dirk Bouts – imitating Rogier van der Weyden in his *Triptych of Miraflores* in the Gemäldegalerie in

Berlin – embodies in the arch of the portal framing this Annunciation, together with two prophets who pre-announced the Messiah, six scenes from Genesis related to our first parents' original guilt: they are, from left to right, the creation of Eve, the prohibition of eating the fruit of the Tree of the Good and Evil, Original Sin, the expulsion from the Earthly Paradise, the labors of Adam and Eve on earth, and Cain killing Abel.

Apart from these relatively predictable elements, two unusual details distinguish this Annunciation by Dirk Bouts. Firstly, despite the gesture of the luxuriously attired archangel pointing with his right index upward, there is no trace here of the traditional ways of representing the intervention of divinity in this Marian episode. The artist, in fact, completely omits the figure of God the Father, the dove of the Holy Spirit, and even the beam of luminous rays descending from heaven on the Virgin. More important for the current article is the door that, on the back wall, appears ajar (partially open and partially closed) and located in perfect physical continuity/symbolic identification with the figure of the Virgin. With such partial opening and partial closing of the door, the intellectual author of this painting has perhaps wanted to suggest the two metaphors of Mary as *porta clausa* and Mary as *ianua coeli*, with their enclosed doctrinal meanings³⁷.

³⁴ On the work of this Flemish painter, see, for example, *Dirk Bouts en Zijn Tijd* 1975; Smeyers 1998.

³⁵ This triptych consists of four Marian episodes framed by a «gothic» portico decorated with sculptural scenes from the Old Testament, painted in grisaille. The central panel is composed of two similar scenes separated by a painted red column: the Visitation and the Nativity with the adoration of angels. The left wing represents the Annunciation, and the right represents the Adoration of the Magi.

³⁶ The semicircular shapes of the vault and the arch of the portico in the foreground, clearly Romanesque, do not agree with the door and the stained-glass window on the back wall, nor with the sculptures with a base and canopy of said portico, clearly Gothic.

³⁷ In his large analysis on this Dirk Bouts' Annunciation, Sarabia 1998: 67-87, states on this door (p. 79): «La puerta entreabierta del fondo nos sugiere el paso al *hortus conclusus* de María, el complemento de la recoleta habitación en que trabaja y ora».



6 Benozzo Gozzoli, the Annunciation, panel of the predella of *La Madonna della Cintola*, c. 1450-1452. Pinacoteca Vaticana.

Benozzo Gozzoli (1420-1295) represents the Annunciation in the scenic setting of a classical portico open to a garden enclosed by a high wall, about the metaphor of the *hortus conclusus* from the *Song of Songs*. The artist here arranges the Marian event in a relatively conventional way, with the angel Gabriel, who, bearing a lily stalk in his left hand, kneels reverently before the Virgin, while

the luminous ray of divinity descends on Mary's body. However, Benozzo Gozzoli introduces in this painting a surprising novelty: on both sides of Mary, the painter places two doors, one bright (that is, open) and the other dark (that is, closed). Thus, by «framing» Mary between both doors – almost in continuity/identification with them, the intellectual author of this painting seems to suggest the double metaphor that identifies Mary at the same time with the enclosed *porta clausa* and with the open *ianua coeli*, with all the doctrinal meanings that both metaphors contain respectively.



7 Piero della Francesca, the Annunciation, c. 1469-1470, mixed media on wood, 122x194 cm. Top of the *Polittico di Sant'Antonio*, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Piero della Francesca (c. 1416 /1417-1492)³⁸ painted the Annunciation as the apex of the *Polittico di Sant'Antonio*, made for the Franciscan tertiary sisters of the Sant'Antonio alle Monache convent in Perugia. In this

Annunciation, the archangel Gabriel appears on the left kneeling before the Virgin Mary, who, carrying the usual prayer/prophecy book in her right hand, is framed by a miniaturized portico with a square base³⁹ lowered on four pedestals with four columns each.

For our purposes in this article, it is important to highlight two elements in this Annunciation. First of all, the two open «doors» that frame Mary: a clear and transparent one in the foreground, like the arch of the portico in which Mary stands; the second, of a dark hue (as if to indicate that it is open), located behind the Virgin, as a proper entrance door to an interior room. In this sense, through the compositional relationship between these two open «doors» that frame the Virgin, the intellectual author of this painting seems to suggest a symbolic continuity/identification between them and the Virgin, to illustrate the metaphor of Mary as *ianua coeli*.

In addition, perhaps the most striking component in this Annunciation is the long and narrow porticoed gallery, which stands as the true physical center and compositional axis of the painting. It should be emphasized here that this long and narrow corridor (suggestive metaphor of the vagina) concludes and is hermetically closed with a compact marble plate, which symptomatically assumes the shape of a shut door (poetic simile of the hymen). Thus, Piero della Francesca would probably also be hinting at the other metaphor of Mary as *porta clausa*, with the well-known dogmatic meanings of the virginal divine motherhood of Mary and her perpetual virginity.

³⁸ On the work of Piero della Francesca, see Clark 1951; Venturi 1990 (1954); Busignani 1967; Clark 1969; Hendy 1968; de Vecchi 1970; Longhi 1989 (1927); Centauro 1990; Angelini 1991; Battisti 1992; Lightbown 1992; Lavin 2002; Bertelli, Paolucci 2007.

³⁹ The monumental scale that the artist has deliberately given to both characters affects the miniaturization of the architecture, which is thus seen *ex professo* as a mere scenography.

3. Conclusion

A first remark is evident, namely, the substantial agreement between the sentences of many medieval Fathers, theologians, and hymnographers when metaphorically identifying the Virgin Mary with Ezekiel's enclosed *porta clausa* and with the open *ianua coeli*.

The first of these symbolic identifications, Mary as *porta clausa*, refers to the dogmatic meanings of Mary's virginal divine motherhood – with the immaculate begetting and the supernatural birth of the Son of God from the Virgin's womb, and Mary's perpetual virginity. The second symbolic identification, Mary as *ianua coeli*, refers to Mary's universal mediation and co-redemption in favor of Humankind.

From the comparative analysis of these patristic, theological, and liturgical texts, a conclusion can be inferred by analyzing iconographically some images of the Annunciation that include a door in a bivalent situation: the intellectual authors of the seven paintings analyzed here have included in them, as a *visual metaphor*, a door alternatively appreciable as open or closed, with the probable purpose of illustrating the double *textual metaphor* of Mary as *porta clausa*, and Mary as *ianua coeli*, with the respective Mariological meanings revealed by the Church Fathers and medieval theologians.

List of Illustrations

1 Duccio di Buoninsegna, the Annunciation, panel from the frontal predella of the *La Maestà* of the Siena Cathedral, c. 1308-1311. The National Gallery of Art, London.

Wikimedia Commons:

https://it.wikipedia.org/wiki/Maest%C3%A0_del_Duomo_di_Siena#/media/File:Duccio_di_Buoninsegna_068.jpg – Last access: 1.11.2021.

2 Master of the Madonna Strauss, the Annunciation, c. 1390-1395, tempera on panel, 212x219 cm. Gallerie dell'Accademia, Firenze. Web Gallery of Art:

https://www.wga.hu/html_m/m/master/straus/annuncia.html – Last access: 01.11.2021.

3 Fra Filippo Lippi (1406-1469), the Annunciation, c. 1437-1439, tempera on wood, 64x23 cm (each panel). Frick Collection, New York. Wikimedia Commons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Filippo_Lippi_-_Annunciation_-_WGA13184.jpg?uselang=it – Last access: 01.11.2021.

4 Fra Angelico, the Annunciation, c. 1438-1440, fresco 187×157 cm, Cell 3, Museo di San Marco, Firenze. Wikimedia Commons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_049.jpg?uselang=it – Last access: 01.11.2021.

5 Dirk Bouts, the Annunciation, left panel of the *Triptych of the Virgin's Life*, c.1445., oil on wood, 80x217 cm (the triptych in all); 80x50 cm (the Annunciation). Prado Museum, Madrid. [Nº. Inv, P1461]. Wikipedia Commons:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Virgin%27s_Life_\(Bouts\)#/media/File:Tr%C3%ADptico_de_la_vida_de_la_Virgen_\(Bouts\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Triptych_of_the_Virgin%27s_Life_(Bouts)#/media/File:Tr%C3%ADptico_de_la_vida_de_la_Virgen_(Bouts).jpg) – Last access: 01.11.2021.

6 Benozzo Gozzoli, the Annunciation, panel of the predella of *La Madonna della Cintola*, c. 1450-1452. Pinacoteca Vaticana. Wikipedia Commons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madonna_della_Cintola_by_Benozzo_Gozzoli#/media/File:Benozzo_gozzoli,_madonna_della_cintola,_06.JPG – Last access: 01.11.2021.

7 Piero della Francesca, the Annunciation, c. 1469-1470, mixed media on wood, 122x194 cm. Top of the *Polittico di Sant'Antonio*, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. Wikipedia Commons:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Piero%2C_Polittico_di_Sant%27Antonio_05.jpg – Last access: 01.11.2021.

Bibliographical References

Primary Sources

Ambrosius Mediolanensis, *De Institutione Virginis et Sanctae Mariae virginitate perpetua. Liber Unus*, PL 16: col. 319-321.

Andreas Cretensis, *Oratio IV. In sanctam Nativitatem praesanctae Dominae nostrae Dei Genitricis, semperque virginis Mariae*, PG 97: col. 867-879.

Andreas Cretensis, *Oratio V. In sanctissimae Deiparae Dominae nostrae Annuntiationem*, PG 97: col. 899.

Anselmus Cantuariensis, *Hymni et Psalterium de Sancta Virgine Maria*, PL 158: col. 1040.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio (logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado), Madrid, 12^a edición, 2005.

Josephus Hymnographus, *Mariale. Theotocia ex Paracletica Graecorum*, PG 105: col. 1299.

Mone F.J. (ed.), *Hymni Latini Medii Aevi. E Codd. Mss. edidit et adnotationibus illustravit Franc. Jos. Mone. Tomus Secundus. Hymni ad. B.V. Mariam*, Friburgi Brisgoviae 1854.

Petrus Damianus, *Sermones. Sermo Primus. In epiphania Domini (VI Jan.)*, PL 144: col. 508.

Petrus Damianus, *Sermo XLVI. Homilia in Nativitate Beatissimae Virginis Mariae (VIII Sept.)*, PL 144: col. 748-761.

Proclus Constantinopolitanus, *Oratio I. Laudatio in sanctissimam Dei genitricem Mariam*, PG 65: col. 682-683.

Secondary Literature

Argan G.C., *Fra Angelico. Étude biographique et critique*, Genève 1965.

Angelini A., *Piero della Francesca*, Firenze 1991.

Baccheschi E., Cattaneo G., *L'Opera completa di Duccio*, Milano 1972.

Bagnoli A., Bartolini R., Bellosi L., Laclotte M. (eds), *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Exhibition catalogue, Cinisello Balsamo 2003.

Baldini O., *L'opera completa dell'Angelico*, Milano 1970.

Bartz G., *Guido di Piero, llamado Fra Angelico. Hacia 1395-1455*, Köln 2000.

Battisti E., *Piero della Francesca*, Milano 1992.

Bellosi L., *Duccio, La Maestà* [traduit de l'italien par Louis Bonalumi], Paris 1999.

Bertelli C., Paolucci A., *Piero della Francesca e le corti italiane*, Milano 2007.

Busignani A., *Piero della Francesca*, Firenze 1967.

Carli E., *Duccio*, Milano 1999.

Clark K., *Piero della Francesca*, London 1951.

Clark K., *Piero della Francesca. Complete Edition*, London – New York 1969.

Centauro G., *Dipinti murali di Piero della Francesca. La basilica di San Francesco ad Arezzo. Indagini su sette secoli*, Milano 1990.

- Deuchler F., *Duccio*, Milano 1984.
- de Vecchi P., *The Complete Paintings of Piero della Francesca*, London 1970.
- Dirk Bouts en Zijn Tijd, Leuven 1975.
- Guillaud J., Guillaud M., *Fra Angelico. Lumière de l'âme. Peintures sur bois et fresques du Couvent San Marco de Florence*, Paris 1986.
- Hendy P., *Piero della Francesca and the Early Renaissance*, London 1968.
- Holmes M., *Fra Filippo Lippi. The Carmelite painter*, New Haven 1999.
- Hood W., *Fra Angelico at San Marco*, New Haven 1993.
- Lavin M.A., *Piero della Francesca*, New York 2002.
- Lightbown R.W., *Piero della Francesca*, New York – London – Paris 1992.
- Longhi R., *Piero della Francesca*, Paris 1989 (1927).
- Marchini G., *Filippo Lippi*, Milano 1979.
- Pope-Hennessy J., *Fra Angelico*, London 1952.
- Ragionieri G., *Duccio. Catálogo completo de pinturas*, Torrejón de Ardoz 1992.
- Réau L., *Iconographie de l'art chrétien, 2, Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament*, Paris 1957.
- Robb D.M., *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, «The Art Bulletin» 18 (1936): 480-526.
- Ruda J., *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue*, London 1993.
- Salvador-González J.M., *Per aurem intrat Christus in Mariam. An Iconographic Approach to the conceptio per aurem in Italian Trecento Painting from Patristic and Theological Sources*, «De Medio Aevo» 5/1 (2016): 83-122.
- Salvador-González J.M., *Haec porta Domini. Exegeses of Some Greek Church Fathers on Ezekiel's porta clausa (5th-10th Centuries)*, «Cauriensia. Revista anual de Ciencias Eclesiásticas» 15 (2020), 615-633. DOI: <https://doi.org/10.17398/2340-4256.15.615>
- Salvador-González J.M. (a), *Christian Exegeses on Ezekiel's porta clausa Before the Councils of Ephesus, Constantinople, and Chalcedon*, «Konstantinove Listy» 14/2 (2021) (in press).
- Salvador-González J.M. (b), *Porta clausa es, Virgo. Exegeses on Ezekiel's porta clausa by Some Latin Church Fathers and Theologians Between the 6th and the 12th Centuries*, «Cauriensia. Revista anual de Ciencias Eclesiásticas» 16 (2021) (in press).
- Sarabia A., *Cinco Anunciaciones en el Museo del Prado*, Madrid 1998.
- Schiller G., *Iconography of Christian Art, I, Christ's Incarnation-Childhood- Baptism-Temptation-Transfiguration-Works and Miracles*, London 1971.
- Scudieri M., *Les fresques de Fra Angelico à San Marco*, Firenze 2010.
- Smeyers M., *Dirk Bouts. Peintre du silence*, Tournai 1998.
- Stubblebine J.H., *Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton (NJ) 1979.
- Venturi L., *Piero della Francesca*, Genève 1990 (1954).
- Zuccari A., Morello G., de Simone G. (eds), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, Ginevra – Milano 2009.

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, Sassetti 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 riflettanza 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.

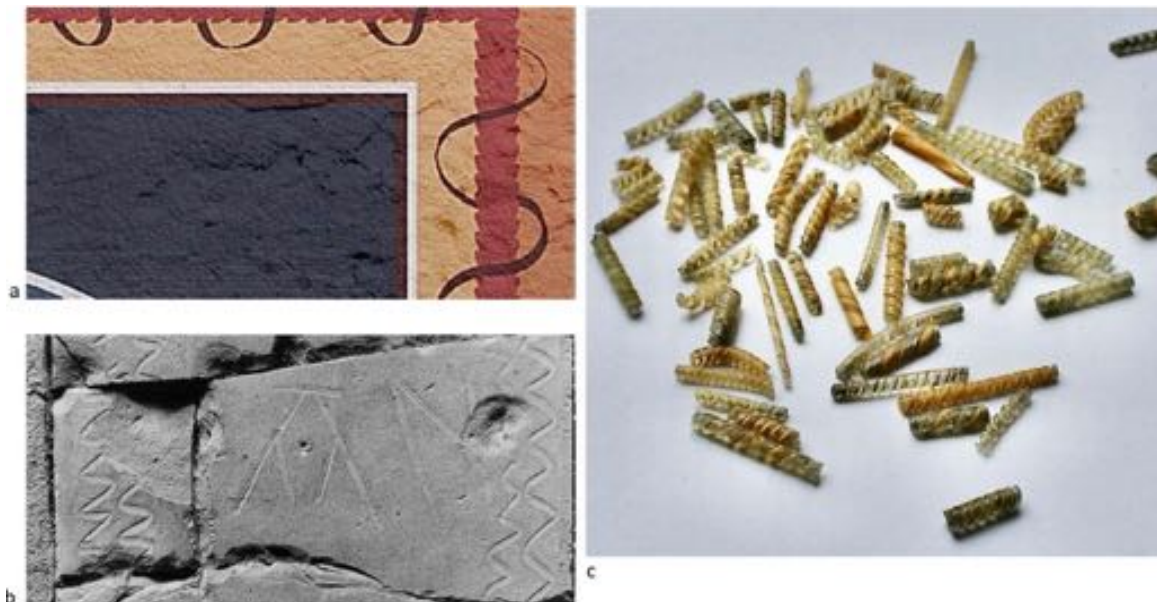


Monastero di San Vincenzo al Volturno, intonaci dipinti di IX secolo

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

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

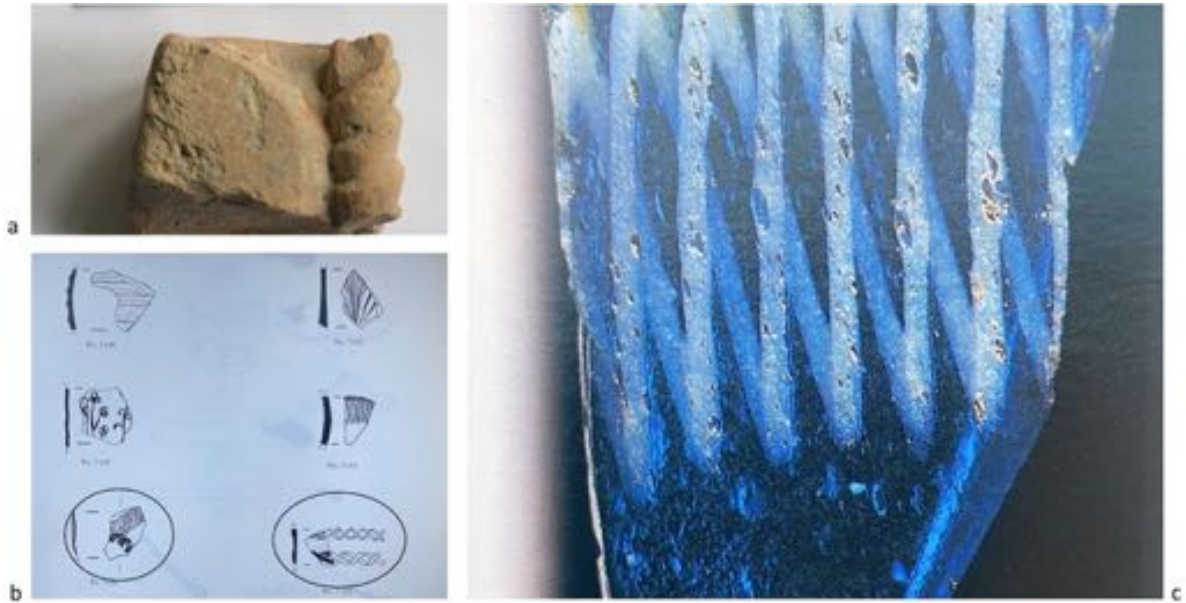
1c (a destra): Atrio di San Vincenzo Maggiore, tomba con teoria di papaveri (Archivio Missione Archeologica San Vincenzo al Volturno, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa)



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

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

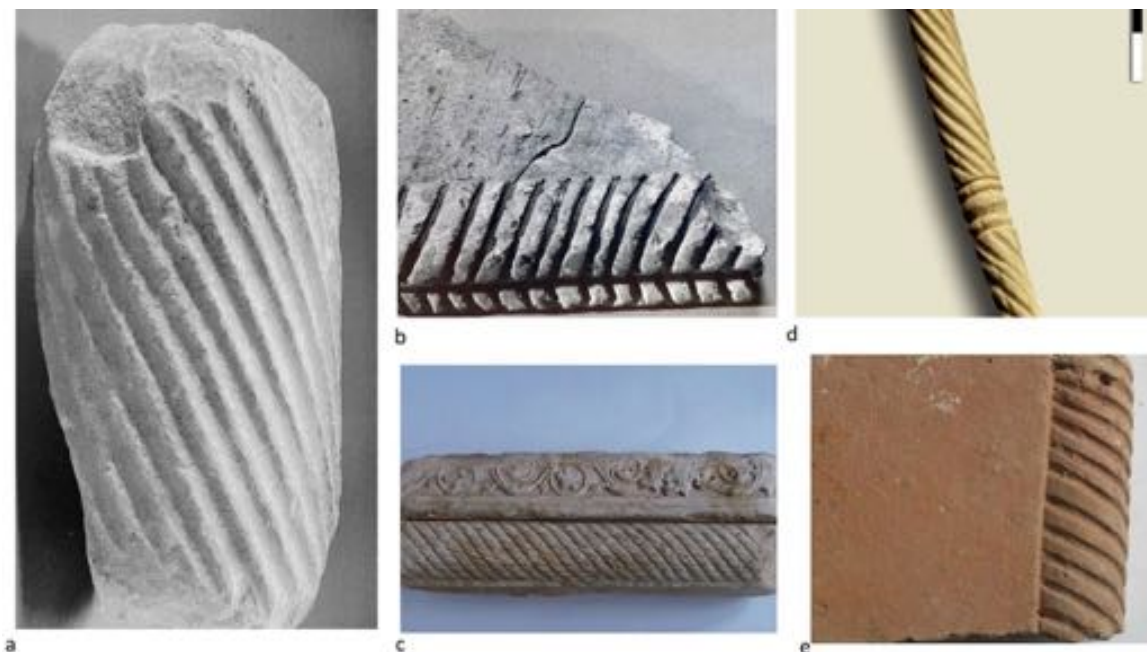
2c Area della Cripta di Epifanio, frammenti vitrei, secoli VIII-IX (Archivio Missione...)



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)



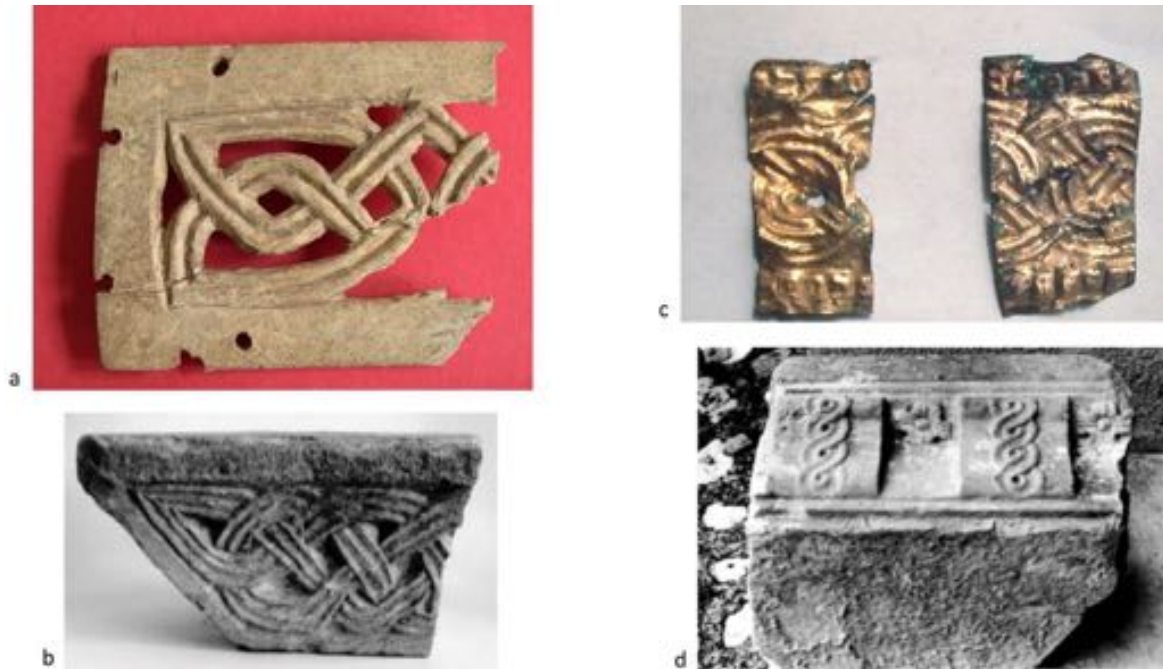
4a Resto di colonna, tarda antichità o altomedioevo (da Mitchell, Hansen 2001)

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...)

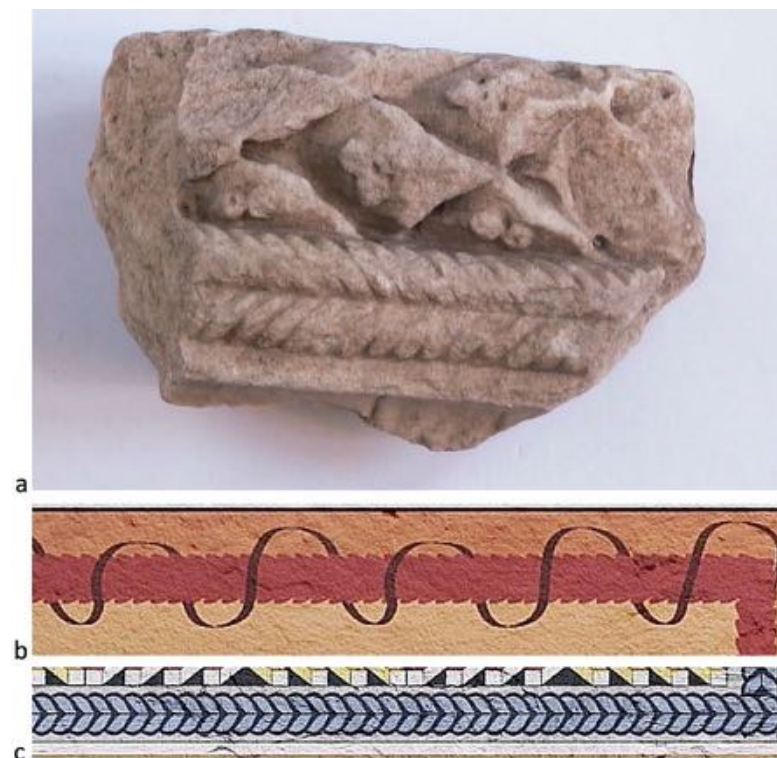


5a Placca in osso, secolo VIII (Archivio Missione...)

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

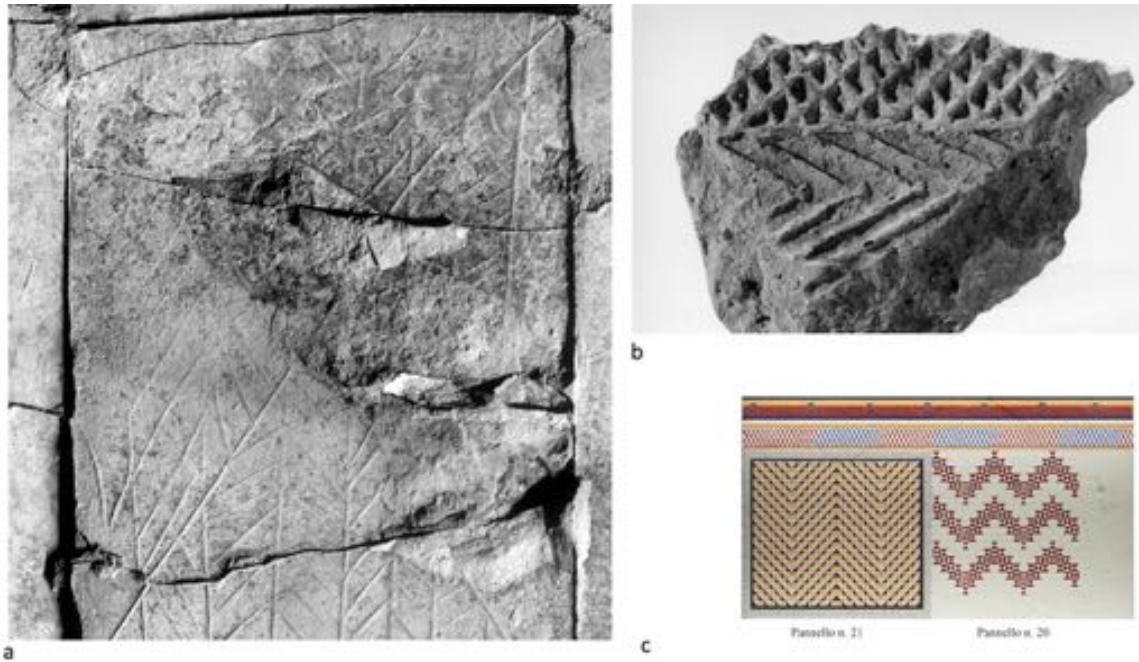
5c Vestibolo, finimento di armatura, secolo IX (Archivio Missione...)

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



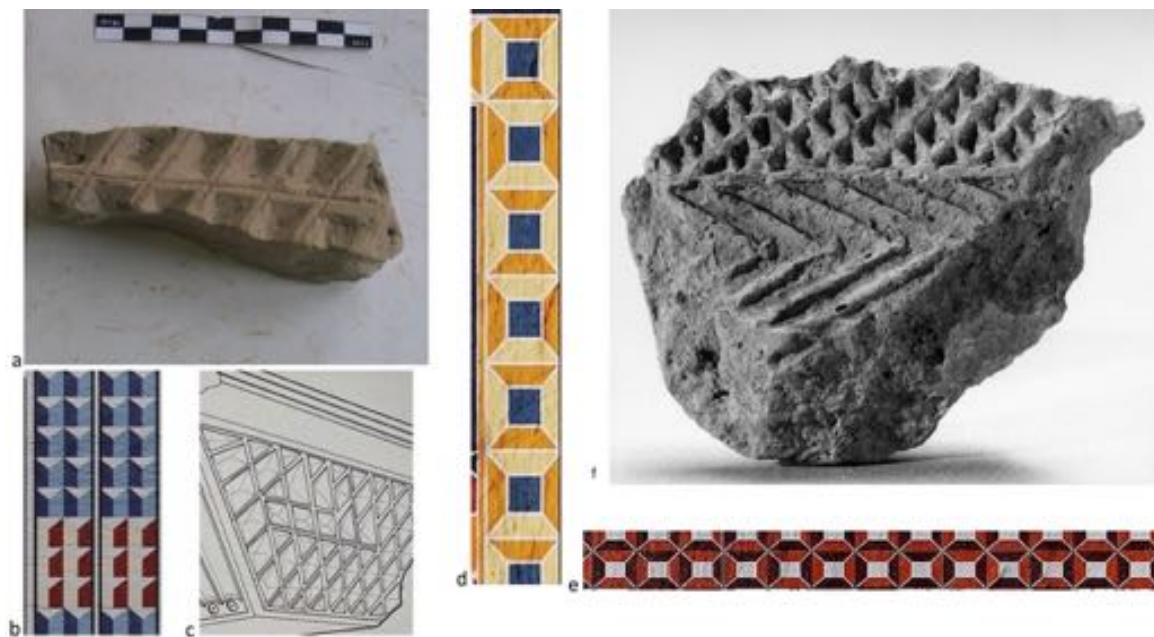
6a Frammento di cornice
(da Mitchell, Hansen 2001)

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)

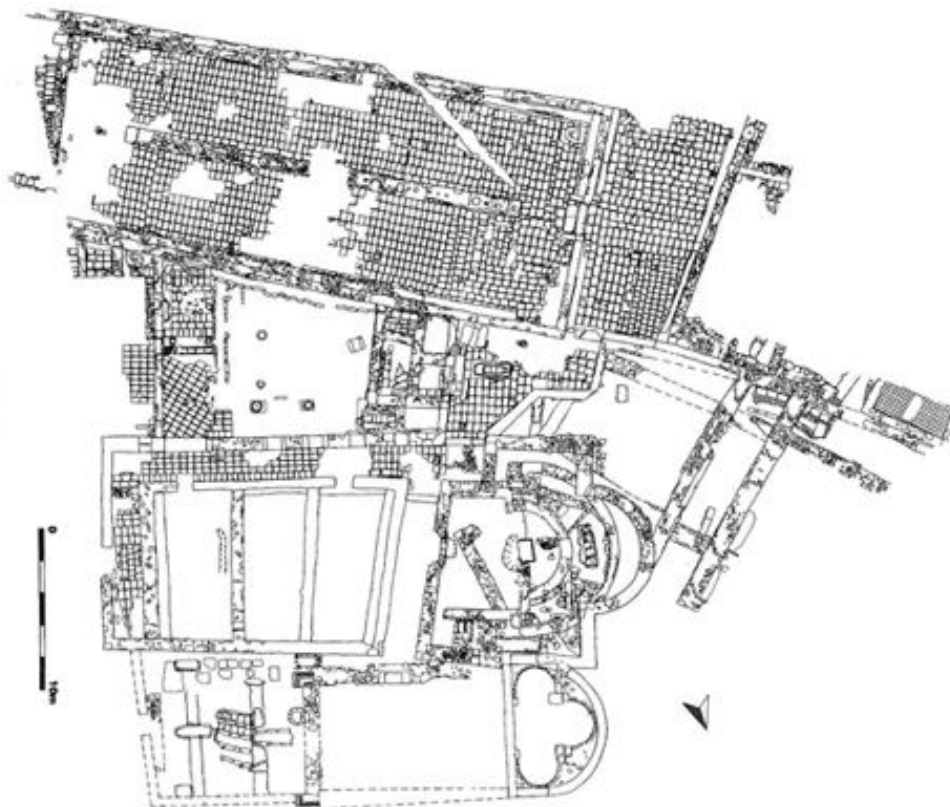
8f Tegola decorativa (da Mitchell, Hansen 2001)



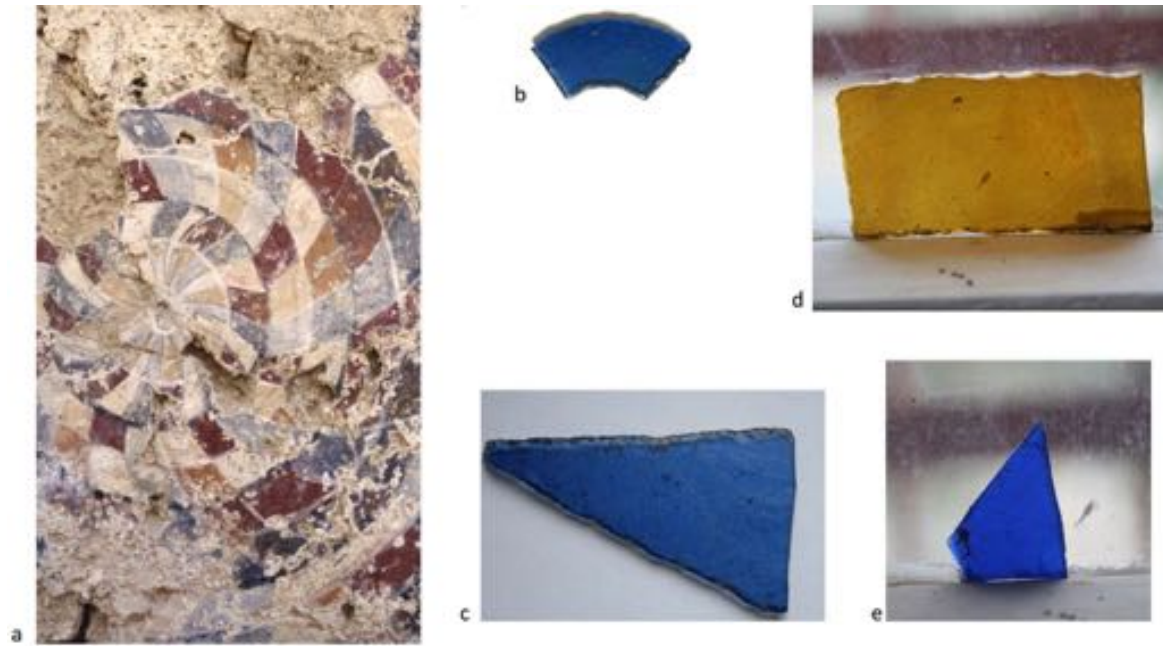
9a Cappella di Santa Restituta, tessera di pavimento, già capitello a stampella, secolo IX (Archivio Missione...)

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

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

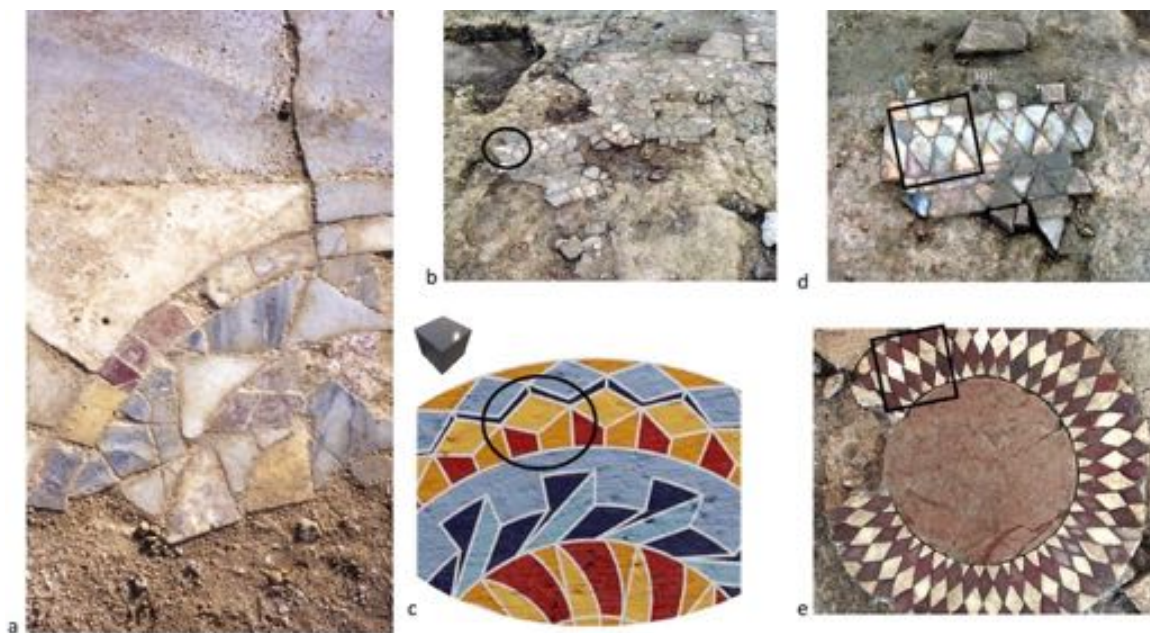


10 Planimetria delle pavimentazioni di San Vincenzo Minore (da Mitchell, Hansen 2001)



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

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

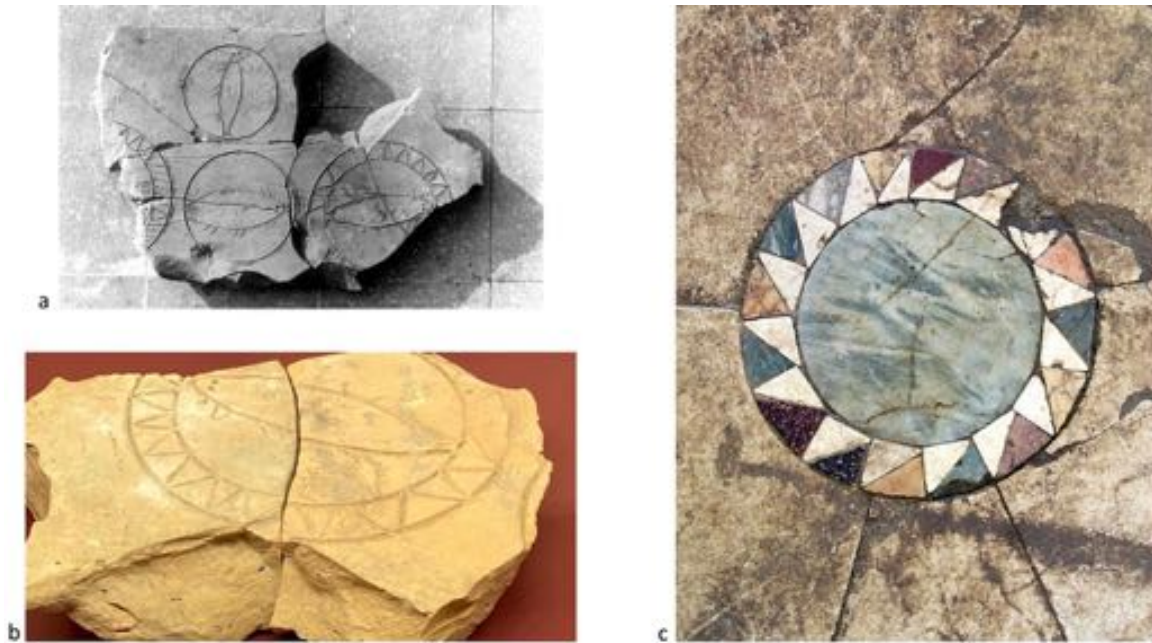


12a-b Basilica Nova, resti pavimentali, secolo IX (Archivio Missione)

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...)

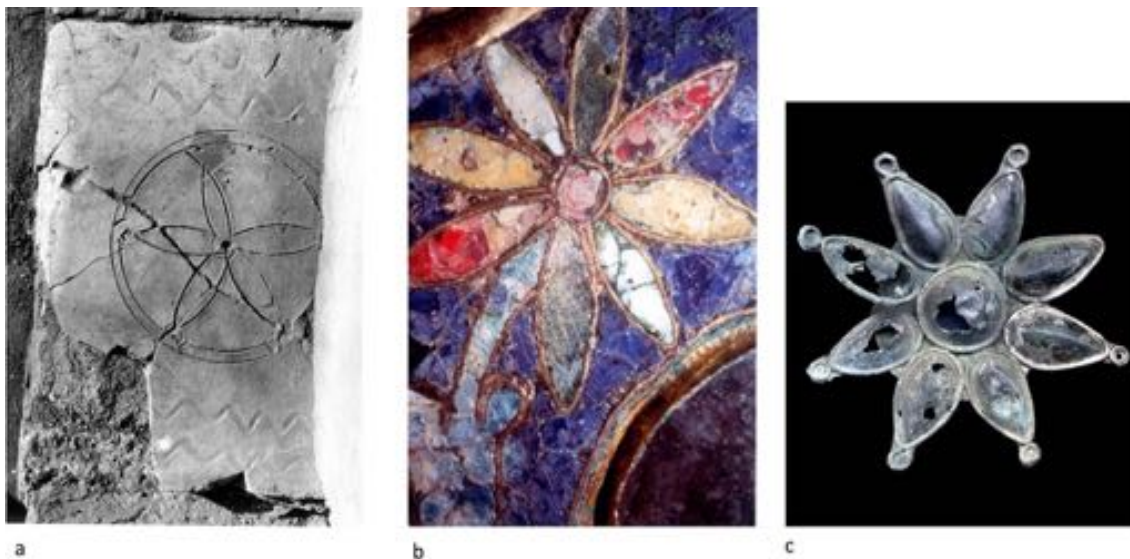
14c Refettorio dei monaci, semicolonna con decoro a pelte (Archivio Missione...)



- 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...)



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...)



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...)

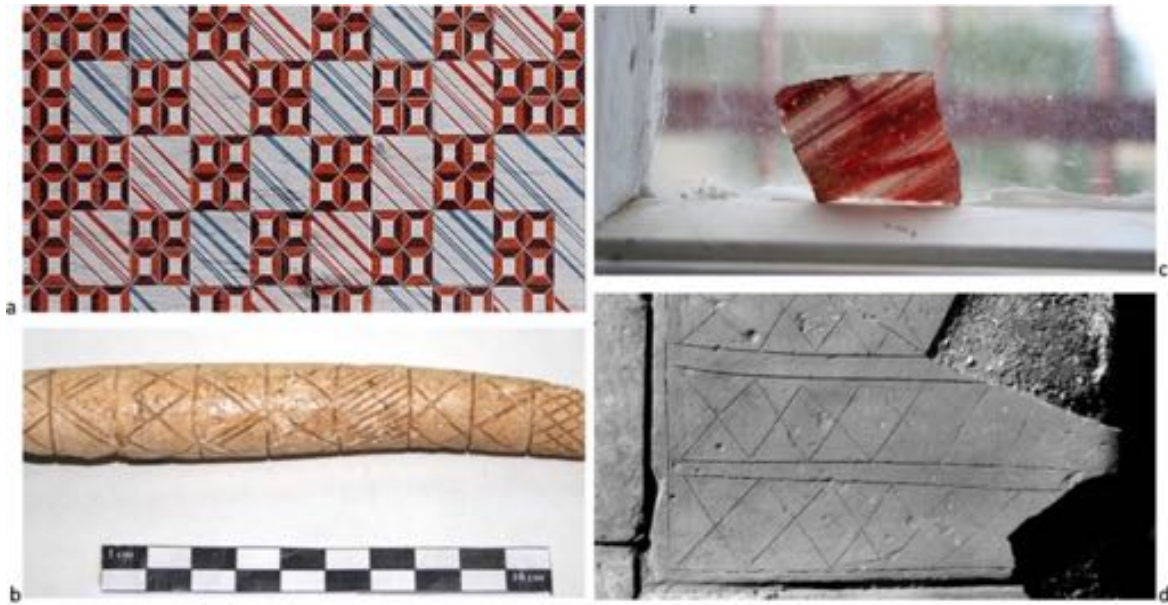
21b Santa Maria in Insula, dettaglio degli affreschi (foto dell'Autore)

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...)

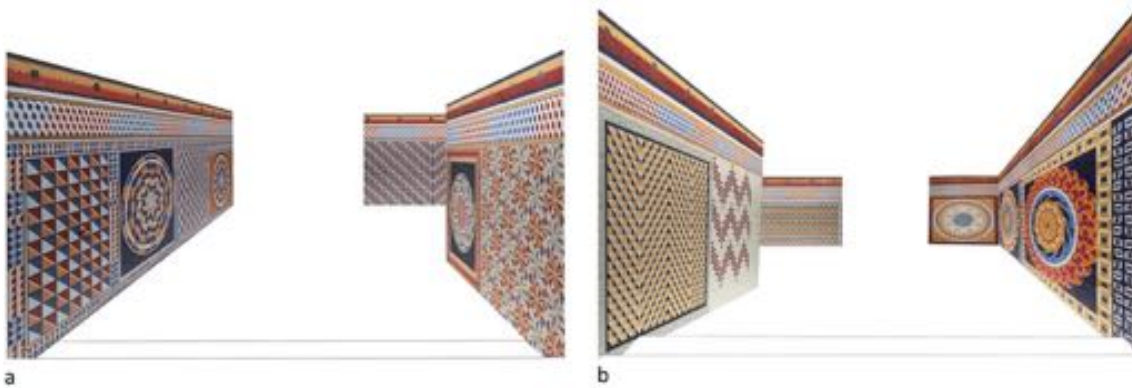
23d Tegola pavimentale (Archivio Missione...)



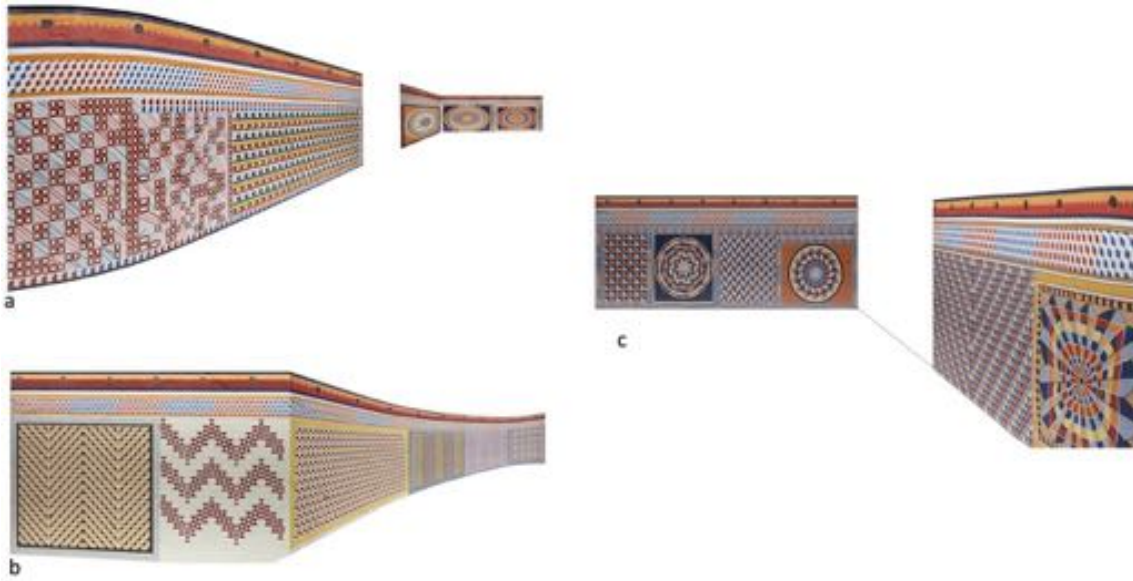
24 Cripta di Giosuè, dettagli dei pannelli 3, 16, 17, 19, 28, secolo IX (ricostruzioni di B. Amelio)



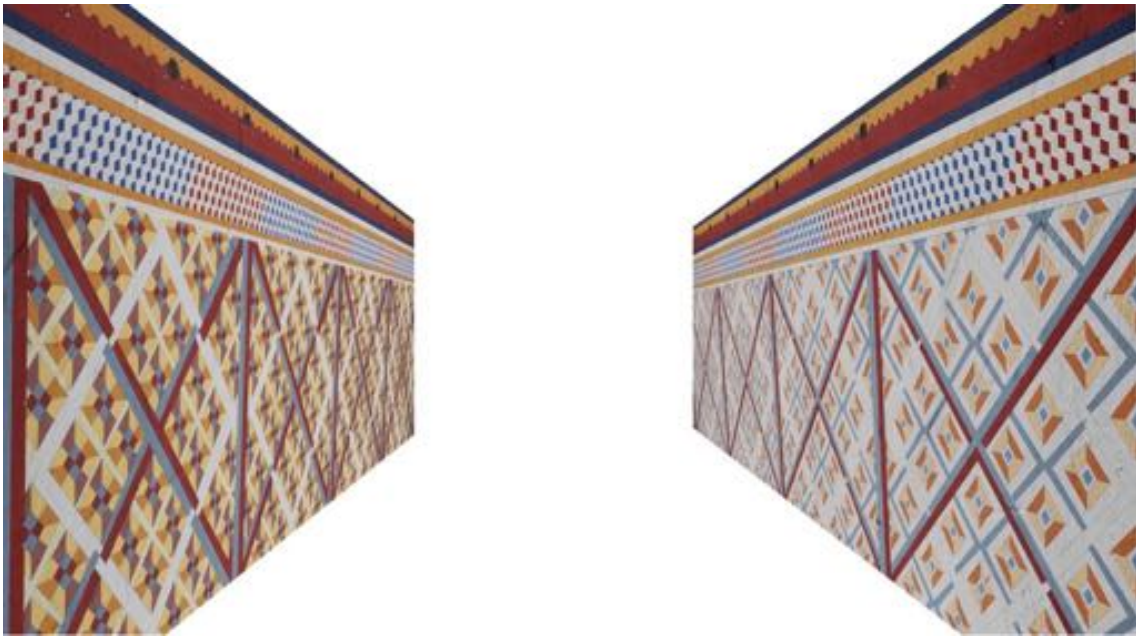
25 Cripta di Giosuè, veduta (Archivio Missione...) e planimetria con indicazione di un possibile percorso (elaborazione B. Amelio)



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)