

Fenestella

Inside Medieval Art

5 | 2024



Milano University Press

«Fenestella. Inside Medieval Art»

è una rivista Open Access Diamond, sottoposta a revisione anonima
is a Diamond Open Access Journal with anonymous peer review

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

redazione.fenestella@unimi.it

Direttore | Editor

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Comitato editoriale | Editorial staff

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Lorenzo Riccardi (Ministero della cultura. Soprintendenza Archeologia,
Belle arti e Paesaggio per le province di Frosinone e Latina)

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Andrea Torno Ginnasi (Università degli Studi di Milano)

Assistente editoriale | Editorial Assistant

Giulia Ghilardi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)

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)

Mauro della Valle (Università degli Studi di Milano)

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 (Università degli Studi di Milano)

José María Salvador González (Universidad Complutense de Madrid)

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

Editore | Publisher



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI
CULTURALI E AMBIENTALI



Milano University Press

Indicizzazione | Indexing

DOAJ - ERIH PLUS - ANVUR Classe A settore 10/B1

ISSN 2784-8663 | In copertina: Angers, cathédrale Saint-Maurice (D. Gallard / Drac Pays de la Loire)



SOMMARIO | CONTENTS

5 **Digenis Akritas nella ceramica bizantina**
Giulia Ghilardi

41 **Evoluzione del pallio romano
attraverso l'arte monumentale
della Città di Roma
(secoli VI-XIV)**
Francesco Tempia Maccia

71 **L'intarsio nei marmi ravennati
della tarda Antichità
e dell'alto Medioevo**
Paola Novara

95 **Temps, cosmos et liturgie
au portail de la cathédrale
d'Angers**
Nathalie Le Luel

125 **Teofania absidale e missione di evangelizzazione:
il caso di San Giovanni a Cividino, Bergamo
(XI secolo)**
Fabio Scirea



Digenis Akritas nella ceramica bizantina: aspetti iconografici e letterari

Giulia Ghilardi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

giulia.ghilardi2@unibo.it

ORCID 0009-0003-1776-9262

Digenis Akritas in the Byzantine Pottery: Iconographic and Literary Aspects

This contribution aims to investigate the evolution and the iconography of the hero Digenis Akritas, a famous Byzantine literary figure. The hero's appearance on ceramic artefacts alone makes it possible to develop a discourse on the ultimate intentions of the artists and owners of such ceramics, by means of a cross-comparison of literary and historical sources from the mid-Byzantine period.

Keywords: Byzantium; Epic; Frontiers; Iconography; Pottery

Fenestella. Inside Medieval Art ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/24052

© 2024 | Giulia Ghilardi



La rinnovata considerazione dell'epica bizantina¹, cui sono seguite in anni recenti inaspettate scoperte storico-artistiche², ha risollevato il fenomeno culturale di Digenis Akritas, eroe delle frontiere bizantine dei secoli IX-X. Profondamente inserito in una materia narrativa ricalcata sulle vicende mitiche di Achille, Eracle e Alessandro il Macedone³, Digenis vanta attestazione sia orale che scritta: la prima, accertata dal X secolo⁴, si esemplifica in un colorito scolio del vescovo Areta di Cesarea (850-932), che incidentalmente insinua il ricordo di «mendicanti erranti [...] che ora inventano canzoni sulle avventure di uomini famosi⁵ e le cantano per pochi spiccioli di porta in porta»⁶. La controparte letteraria si attesta invece a partire dalla metà dell'XI secolo, grazie ad un anonimo compilatore pertinente al mondo ecclesiastico, dalla cui originale *Digeneide*⁷ sono poi derivati i pochi manoscritti afferenti⁸.

Il codice di Grottaferrata (G., XIV secolo⁹) è il più antico e padre degli altri¹⁰; composto da 3749 vv., venne dato alle stampe a Parigi da Legrand nel 1892¹¹. Il ms di Andros (A., XVI secolo, 4778 vv.) fu scoperto nel 1878 presso la Biblioteca Nazionale di Atene, e fu compilato nel XVI secolo da un certo Eustazio. La versione E. dell'Escorial (XVI secolo, 1867 vv.), acefala e guasta, venne annunciata all'Accademia Bavarese delle Scienze di Monaco dal bizantinista Carlo Krumbacher nel 1904, e pubblicata per intero in territorio olandese¹². Il ms di Trebisonda (T., XVI secolo, 3180 vv.) fu scoperto nel 1860 entro il convento di Sumelà¹³, mentre il ms di Oxford (O., 3094 vv.) fu copiato attorno al 1670 dal monaco Ignazio Petritzis di Chio¹⁴. Sopravvivono anche una versione in prosa greca (Paschales ms 1632, nota come versione P.) e due

¹ Notopoulos 1964: 108-109.

² Papanikola-Bakirtzi 1999: 15-16.

³ È probabile che il prototipo storico sia stato Melias il Magistros, glorioso fondatore di Lykandos: Notopoulos 1964: 52-61.

⁴ Per l'origine della tradizione orale di Digenis: Grégoire 1932: 287-302. La diffusione letteraria della morte del Rolando occidentale potrebbe aver dato avvio a molte ballate, tra le quali potrebbe rientrare anche la materia su Digenis: Frantz 1940-1941: 88. Nel ms Athous Iber. 1203 del monastero di Iviron sul Monte Athos si trova persino un'annotazione del testo musicale che avrebbe dovuto accompagnare la relativa versione della *Digeneide*.

⁵ Appunto i celebri avventurieri Digenis, Andronikos, Armouropoulos, Konstans e Theophylaktos, elencati in Swanson 1960: nn. 118-126, 153, 654-689.

⁶ Anche Grosso 1954: 332-532.

⁷ Rimane insoluta la collocazione letteraria della *Digeneide*, se romanzo, epopea, romanzo d'amore o epopea romanzesca. Odorico 2005: 32.

⁸ Per i seguenti: Impellizzeri 1940.

⁹ Théologitis 2001: 393-394.

¹⁰ Notopoulos 1964: 109-110.

¹¹ Per il testo completo in greco della versione di Grottaferrata, qui citata per la maggiore, Legrand 1892.

¹² Hesseling 1912.

¹³ Sathas-Legrand 1875.

¹⁴ Lambros 1880.

fonti tradotte in lingua russa (ms Speransky, XVIII secolo; ms Kuzmina, 1761)¹⁵. Tutti questi codici confermano implicitamente l'appartenenza del redattore originario al perimetro della Costantinopoli *comnena*, inserendolo felicemente in quella Corte imperiale da cui trarre ispirazione a partire dalla «materia di Cappadocia»¹⁶, tradizionale congerie di canzoni popolari tipiche della regione natale¹⁷ della dinastia, impegnata nel ristabilimento dei confini dell'Impero¹⁸.

A dispetto della sua multiforme espressione letteraria, e nonostante i tentativi di Pélékanides¹⁹ e di Evans di riconoscere l'Acrita, rispettivamente, in un rilievo lapideo pertinente alla chiesa di Santa Caterina di Salonicco della prima metà del XII secolo (che raffigura tuttavia un generico uomo in lotta con un leone) e nella cassetta eburnea del Metropolitan Museum (secoli X-XI, inv. MMA 17.190.237)²⁰, il panorama artistico porta memoria di Digenis soltanto sul *medium* ceramico e a partire dal XII secolo. Proprio attorno al

¹⁵ Mavrogordato 1970: 261, punti 1-7 per i commenti e per la prima critica relativa ai manoscritti; 261-264 per ulteriore bibliografia.

¹⁶ Il materiale cappadociano è un *leitmotiv* nella storiografia, ma ad oggi non si è giovato di uno studio criticamente strutturato. Théologitis 2001: 401.

¹⁷ Sull'età eroica di Bisanzio: Impellizzeri 1940: 9-16.

¹⁸ Théologitis 2001: 400-402 e 405.

¹⁹ Pélékanides 1956. Anche Darkevich 1975: 154, n. 220.

²⁰ Evans 2008. Nel corpus Goldshmidt, Weitzmann 1979 (27-28, pl. VI), in cui l'opera compare per la prima volta, i figuranti vengono intesi come guerrieri e sileni, mentre il giovane uomo alato viene identificato in Triptolemo. Nel 1951 Weitzmann (1984: 154-156) fissò le ipotesi riconoscitive, basandosi sull'assunto che tutte le iconografie registrate sulla cassetta eburnea derivassero dai manoscritti miniati trasmessi agli intagliatori di avorio e osso di X secolo; lo studioso ravvisò anche una figura di Pan, mantenendo le supposizioni precedenti e intuendo una dipendenza delle figure dalle copie illustrate di Pseudo-Oppiano e Pseudo-Nonno. Successivamente Cutler (1984-1985: 46) ha posto l'accento sulle vesti turcomanne indossate dai personaggi intagliati. Evans identifica nelle due figure più esterne della cassetta la doppia natura dell'eroe, sembrando l'una abbigliata in vesti orientali (rimandando pertanto alla nazionalità del padre emiro) mentre l'altra in capi bizantini (ricollegandosi alla madre). L'aggiunta di un guerriero e di una ballerina in livree bizantine mostrerebbe le due facce della società descritte nel poema della *Digeneide*: da un lato quella militare, dall'altro quella più colta e letterata cui si deve la stesura della materia epica. Sempre secondo Evans, nella parte sommitale del cofanetto sarebbe rappresentato inoltre l'impegno dell'eroe nel difendere sia la moglie che le terre lui donate dall'Imperatore, che a sua volta comparirebbe nel pannello sinistro del lato mancino della cassetta. Nei pannelli successivi, l'intagliatore avrebbe invece inteso raffigurare lo scontro tra Digenis e il drago di Blattolivadi, laddove Weitzmann ravvede Triptolemo in relazione al ratto di Persefone. Nelle restanti placche, Evans riconosce la guerriglia richiamata dalla soave musica della sposa di Digenis come da G., VI, 204-222, vv. 164-165, applicando la medesima interpretazione al sileno di Weitzmann, forse, in realtà, più propriamente un *gryllos* come specificato dai coniugi Maguire (Maguire, Dauterman Maguire 2007: 115). Sul lato opposto del cofanetto sarebbe quindi mostrata la richiesta d'aiuto di Maximò mediante metonimia con il di lei servitore Melimitzis, mentre la figura nuda con un grappolo d'uva sarebbe la personificazione della fertilità delle lande di Digenis.

1150 è probabile che venisse redatto a Costantinopoli il ms da cui discende la versione G., fonte, a sua volta, della maggior parte del materiale narrativo per le ceramiche²¹. Durante lo stesso secolo, inoltre, una determinante caratteristica dell'eroe, ovvero la fustanella, iniziò a costituire - come si vedrà - una sua risolutiva chiave di identificazione. Il XII secolo fu un tempo davvero propizio anche per l'affermazione 'sociale' delle ceramiche, le quali divennero, all'interno della società bizantina, bandiera della nuova stabilità economica raggiunta. L'originaria specificazione dell'invetriatura-smalto che le ricopriva, originariamente giustificata dalla finalità pratica di garantire l'impermeabilità del contenitore, finì con il sottintendere quella consapevole imitazione del metallo e dei piatti generalmente argentei richiesta da parte dell'emergente classe 'media' (1195-1200), bisognosa di una rappresentazione materiale del nuovo *status* ottenuto. Per ricordo formale si proiettava così sull'argilla il prestigio garantito ai possessori dei piatti metallici, sublimando i nuovi e ben differenti acquirenti.

Se il monaco Caesar Dapontes (1714-1784) aveva confermato una preesistenza figurativa per la *Digeneide* nelle arti del libro, annotando nella biblioteca di un altro monastero sul Monte Athos, quello di Xeropotamos, la presenza di un codice di questo eroe sicuramente illustrato, Hesseling aveva intuito come anche il ms E. dovesse essere stato concepito sin dall'origine comprensivo di illustrazioni²². In quanto a debiti letterari, gli artisti bizantini realizzarono insomma un primato nel campo della raffigurazione epica «orientale» su ceramica. Il celebre *Shah Nameh* di Firdusi²³ è infatti attestato per la prima volta su un calice di XIII secolo (Freer Gallery of Art)²⁴ con le storie di Bīžan e Manīža, mentre gli altri esemplari ceramici abbelliti dalla stessa materia narrativa permangono senza datazione. L'interesse dei piatti bizantini che vantano l'immagine di Digenis è invece inerente al XII secolo e declina con particolare attenzione quell'iconografia acritana che raccoglie la longevità della tradizione greca dai giorni di Micene sino a quelli moderni, offrendo una serie di pattern ricorrenti²⁵.

²¹ Jeffreys 1993. Dal ms costantinopolitano deriverebbe anche la versione Z. citata da Trapp 1971: 26-33, contenente due testi, uno dei quali ricalcante G. oppure E., ai quali, nello stemma, farebbero seguito le versioni T. e A. Anche Théologitis 2001: 394-396; Odorico 2005: 31.

²² Notopoulos 1964: 110-111.

²³ Per una valutazione storica del testo completo: Atkinson 1886; per la traduzione: Ferdowsi, *Le livre des rois* (179-211 per il passo relativo a Bīžan e Manīža).

²⁴ Studiato dal Diakonov, membro del Museo Statale dell'Ermitage e già di proprietà dei fratelli Tabbagh: Dunham Guest 1943: 148 e 151.

²⁵ Notopoulos 1964: 108. La rivalutazione dell'iconografia acritana è avvenuta principalmente in seguito agli scavi condotti da parte della American School of Classic Studies a Corinto e Atene. Per Corinto: Morgan 1942 e Notopoulos 1964, che pubblica anche il materiale degli scavi relativo al biennio 1959-1960. Per Atene: Frantz 1938 e Waagé 1933. Il macrogruppo acritano comprende figurazioni tratte dall'epica e animali mitologici. Morgan 1942: cat. nn. 651, 968-969, 1539 (centauri in solitaria o alle prese con draghi; anche Wallis 1907: pl. II, n. 3); cat. n. 668 (arpie; anche Talbot Rice 1930: tavv. XVb e XIXa); cat. n. 1221 (Perseo e Medusa); cat. n. 1668 (Pegaso); cat. n. 1025 (esseri antropomorfi).



1 Digenis e il drago, piatto ceramico, *Incised Sgraffito*, 1150-1200. Museo dell'Agorà di Atene, Stoà di Attalo (da Franz 1940).

I molteplici ma circoscritti schemi iconografici isolati sulle ceramiche in esame, tutte riconducibili alla macro categoria del *Free Style*²⁶, incoraggiano in sostanza a ritenere queste rappresentazioni basate su precostituiti schemi iconografici²⁷ tramandati nelle varie botteghe mediante la fedele riproposizione, da parte del ceramista, del Poema²⁸.

Ecco le lodi, delle gesta i trionfi
di Basilio Akrita, tre volte beato²⁹
(I, 1-2).

²⁶ Con questo termine si intende uno stile disegnativo libero da schemi e moduli, caratteristico della seconda metà del XII secolo, che consentiva al ceramista di disporre a proprio piacimento della superficie argillosa. Nel presente articolo si darà spazio ad una trattazione quanto più estesa dell'iconografia di Digenis, sorvolando sui tecnicismi realizzativi (ingobbatura, vetrina, ecc.) e sulla nomenclatura anglosassone, utile a una catalogazione condivisa delle opere d'arte ceramica. Per la tecnica, con bibliografia: Cuomo di Caprio 2007; Berti, Mannoni 1988; Berti, Capelli, Mannoni 2001; Sannazzaro 1994. Nello specifico: Vogt 1993; Armstrong, Hatcher, Tite 1997. Per la chimica: Megaw, Jones 1983.

²⁷ Vassiliou 2021 (I): 244.

²⁸ Impellizzeri 1940: 3-6 (trama), 123-189 (traduzione del testo greco). Quale fonte primaria, imprescindibile è Mavrogordato 1970.

²⁹ Odorico 1995 per la traduzione dei titoli di paragrafi.

Il Poema inizia con il ratto da parte di Musour, emiro di Siria (G. I, 28-317), della futura madre di Digenis, figlia di uno stratego bizantino³⁰. Quando l'eroe compie il sesto anno di età riceve in dono il battesimo e tre nomi (G. IV, 48-59): Basilio quale principale, *Digenis* perché dalla doppia origine (pagana da parte di padre, pure convertitosi, e bizantina da parte di madre), infine Akritas giacché campione e parte dei guardiani delle frontiere (*akrites*). Il giovane si esercita nelle lettere, nel giavellotto e nell'uso di spada e clava, destando meraviglia per il suo straordinario coraggio e la sua innata destrezza. Le sue gesta iniziano con il canto IV, e da questo punto i ceramisti traggono la principale fonte per i loro decori.



2 Guerriero al passo con fustanella, coppia di frammenti, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-59-47, secoli XII-XIII; C-59-129, XIII secolo (da Notopoulos 1964).

- 1, 2 Il piatto del Museo dell'Agorà di Atene (Stoà di Attalo), pertinente al XII secolo è esemplare per il riconoscimento preferenziale di Digenis su altrimenti generici e sfuggevoli guerrieri, in ragione di caratteristiche ricorrenti (G., IV, 197-199). In primo luogo, i soldati che i ceramisti intendevano lasciare indefiniti sono sempre raffigurati stanti, mentre muovono verso destra o sinistra; l'elmo basso è tondeggiante o conico, variante maggiormente diffusa; la fustiacca è incisa a righe incrociate e le manichette anche, alle volte fuoriuscenti da una giubba oppure da una cotta di maglia. L'armatura dei guerrieri può avere un'ornamentazione elaborata, spesso caratterizzata da motivi paralleli di bande verticali o orizzontali, che ripetono in modo contrapposto la decorazione sulla giubba, enfatizzando figurativamente la rapidità del guerriero, mentre lo sfondo è solitamente abitato da un pattern

³⁰ Impellizzeri 1940: lo studio è stato condotto sulla redazione di Grottaferrata (Legrand 1892), ottima recensione in quanto ritenuta la più vicina all'originale e alla base delle altre redazioni greche. Il lavoro di Impellizzeri costituisce la prima traduzione accurata del Poema, poiché Legrand 1892 aveva restituito i versi greci in prosa volgarizzata. Per le citazioni dei passi che seguiranno, cfr. l'edizione numerata di Odorico 1995. Per una traduzione poco più recente: Jouanno 1998, che segue l'impianto di Mavrogordato.



3 Digenis e il drago, piatto, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-33-586, dim. max 15 cm (da Morgan 1942, n. 1532).

geometrico o vegetale³¹. In secondo luogo, in questo piatto risalta lo specifico abbigliamento dei soldati acritani ai quali apparteneva Digenis. L'eroe, raffigurato come spesso accade, con chioma lunga e riccia³², alto cappello conico, giubba aderente, calzamaglia (G. IV, 226) e armi, imbraccia con la sinistra uno scudo mentre alla destra trattiene un corto bastone sormontato da rosetta. Al suo fianco pende un fodero; i ciuffi a fiammella posti sulle sue spalle parrebbero una licenza artistica per gli accessori militari menzionati nel *Taktika* di Leone VI³³, e complementari risultano anche il bastone ῥαβδί³⁴ e il falcone, strettamente collegato ai brani tramandati dalla versione E., in cui si ribadisce il legame di Digenis con la falconeria³⁵, sebbene dallo stesso ritenuta poco pericolosa³⁶.

³¹ Notopoulos 1964: 119. Compagno in Morgan 1942: cat. nn. 432, 1275-1276, 1497, 1502-1503, 1534, 1536, 1542.1543, 1568, 1681-1683. Waagé 1933: 311, n. 8 b. Frantz 1938: 456 (A 91, n. 17) e 465 (E2, n. 30). Frantz 1941: 10 (figg. 1 e 2). Provenienti dagli scavi di Corinto ma schedati solo in Notopoulos (1964: 116) sono i manufatti C-59-47 e C-59-129. Per una sintesi sulle armi imbracciate dai militi di età comnena: Birkenmeier 2002: 206-230.

³² La caratterizzazione somatica di Digenis è infatti riconducibile a ricorrenti lineamenti che Notopoulos (1964: 119) paragona alle fattezze della Luna.

³³ Per la versione in greco, Leonis imperatori, *Tactica* 1917 (I): 102: «φλάμουλα μικρά». Non si tratta quindi di *pteruges* come suggerito in Nicolle 1988, I: 46. Anche Heath, McBride 1979: 16 e, ovviamente, *Taktika* 2014: 84-85 v. 24 e punto 3 per la traduzione inglese dell'autore, che utilizza il termine *pennons*.

³⁴ Frantz 1940-1941: 88 (e n. 3).

³⁵ Tra tutti, Lazaris 2021.

³⁶ Ricks 1989: 293.

L'armamentario di Digenis enunciato nelle fonti letterarie corrisponde sempre a quello figurato sui piatti: spada, lancia, arco, mazza, spada e mazza combinate (σπαθορράβδι), clava e scudo. Lo stesso eroe era, secondo quanto tràdito da G., sia un nobile guerriero a cavallo (IV, 58 ss) che un fante in solitaria attraversante le frontiere (IV, 956; V, 22), o ancora un vigilante, βίγλα³⁷, come d'altra parte ribadito da una coppia di piatti custodita presso il Museo Archeologico dell'antica Corinto (C-1937-1449³⁸ e C-33-202³⁹).



4 Digenis, *Incised Sgraffito*, 1180-1210, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1937-1449, Ø 26,5 cm (da Papanikola 1999, cat. 206).

5 Digenis con lancia, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-33-202, Ø 26,5 cm (da Broneer 1933).

Il cappello a punta, la giubba con maniche a pipistrello, la fustanella pieghettata con calzamaglia incisa a bande orizzontali e i lunghi capelli ricci del primo, a conferma dell'identità dell'eroe, si accompagnano all'ascia da combattimento nella mano destra e allo scudo ovale appuntito con motivo a piastrine nel pugno sinistro⁴⁰; nel secondo esempio, invece, una lancia con pennone orizzontale, sommandosi al rigonfiamento delle manichette, richiama l'uniforme da arciere, fante e fromboliere medio⁴¹.

³⁷ In alcune ballate: Notopoulos 1964: 122-123.

³⁸ Morgan 1942: 318-319 n. 1531, n. 129. Frantz 1940-1941: n. 4.

³⁹ Morgan 1942: 316, n. 130, pl. 1516, che cita Broneer 1933: n. 17.

⁴⁰ Papanikola-Bakirtzi 1999: 179, cat. n. 206.

⁴¹ Morgan 1942: 153, ha supposto che la frequente resa degli scudi con tratteggi incrociati potesse dimostrare che i loro prototipi fossero di vimini, ma sarebbe più circospetto riferirla ad una licenza dell'artista per rendere coloristicamente l'egida.

Dirimente sul resto dell'abbigliamento, utile anche a fugare l'insidiosa affinità con un santo guerriero quale san Giorgio, risulta essere la fustanella⁴², sorta di kilt pieghettato ricorrente sulle trentacinque ceramiche bizantine rinvenute a Corinto e ricordata più volte in G.⁴³ (IV, 1-16 e IV, 1058). La fustanella era già appartenuta ai *milites limitatei* che vigilavano le frontiere delle lontane province; ereditata dagli *akrites*⁴⁴, venne utilizzata anche da parte degli eserciti imperiali, compresi ufficiali e imperatori a cavallo con armatura pesante, come testimonia la cassetta di Troyes⁴⁵.



6 Digenis e il drago, *Painted Sgraffito*, XII secolo, Primo Eforato delle Antichità Bizantine, Atene, inv. n. 8086, Ø 21 cm (da Papanikola 1999, cat. 24).

⁴² Frantz 1938: 435-436 e 465, n. E2. Anche Dauterman Maguire 1997: 256.

⁴³ Sempre cit. versione del Mavrogordato 1970, *passim*.

⁴⁴ Per Digenis si usa quindi l'accezione di acrita storicizzata; è curioso notare come nel X sec. gli acriti non fossero più i soldati in servizio lungo le frontiere orientali eredi dei limitanei, ma fossero i più specializzati di quanti costituivano la dimessa guardia imperiale: *Cecaumeni strategicon*: 17, 20, 24 ss. Pertusi 1971: 27-72; Oikonomidès 1979: 375-397, in cui «acrita» significa solamente «comandante delle truppe delle frontiere», rimpiazzando il termine κλεισσοῦραρχές. In ultimo, cfr. Théologitis 2001: 401-402.

⁴⁵ Non a caso, una delle opere rappresentative del periodo macedone. L'abito è simile, ma chiaramente le due figure sono imperatori. Cfr. la bibliografia stratificata con le varie interpretazioni di Grabar 1936: 50-51, e 1956: 20; ripresa in Goldschmidt, Weitzmann 1979: 63, n. 122, tavv. LXIX, LXX; De Francovich 1964; di recente Walker 2012: 45-79.



7 Digenis e il drago, *champlevé*, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1934-0092, Ø 14,5 cm (da Papanikola 1999, cat. 209).

- 1 L'aggiunta, nel piatto già incontrato, di un drago⁴⁶ aggrovigliato in spire, si esplica nell'episodio del drago di Blattolivadi⁴⁷ (G. VI, 42-77) che, assunte sembianze umane, tenta di fare violenza alla moglie di Digenis mentre lui dorme; svegliato dalle grida dell'amata, l'Acrita combatte la creatura, nel frattempo tornata alla sua vera forma di mostro a tre teste che vomitano fiamme e lampi. Stando a G., Digenis utilizza la spada per decapitare l'animale⁴⁸, ma la licenza artistica, così come riduce i musi del serpentiforme, pure differenzia le armi da offesa scelte per l'impresa. Entusiasticamente

⁴⁶ Notopoulos 1964: 121-122.

⁴⁷ Blattolivadi (anche Vlattolivadi o Valtolivadi), zona paludosa come si evince dal toponimo, non era lontano da Aleppo: Odorico 1995: 136, n. 1.

⁴⁸ Frantz 1941: 11-12. In cinque versioni manoscritte, Digenis lo attacca con una spada: Grottaferrata, VI, 74; Trebisonda, VII, 1951; Escorial, 1118, Andros, I, VII, 2911 e II, VII; in Oxford VII, 2417 usa una mazza. Come si vedrà, questo non accade nelle ballate.

6, 7 ricorrente⁴⁹, il drago aggrovigliato può aleggiare inanellando il piatto⁵⁰ e richiamare indirettamente l'attenzione sul fondale ricco di viticci e racemi⁵¹, memore dei virtuosi girali di vite persiani e dell'arte del I millennio d.C. di diffusa parte del mondo civilizzato, dalla Cina al Mediterraneo⁵².



8 Centauro e drago, *Incised Sgraffito*, 1150-1200, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1934-0066, Ø 12,8 cm (da Papanikola 1999, cat. 204).

9 Digenis e il drago, *Incised Sgraffito*, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1937-0852A, B, Ø 22 cm (da Papanikola 1999, cat. 203).

8, 9 Alle volte, un centauro⁵³ si può sostituire esattamente a Digenis⁵⁴, ma la versione che mostra l'eroe invitto è sicuramente la predominante.

E allorché io lo raggiunsi, m'apparve una visione
terribile, gigantesca, spaventosa per gli uomini
(VI, 63-64).

⁴⁹ Si riportano qui altri due casi in cui si è voluto riconoscere Digenis in lotta con il mostro, sebbene il primo (inv. n. 1935, già Tebe, ora collezione del Primo Eforato delle Antichità Bizantine) sia mancante di circostanziale fustanella: Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 58, cat. n. 50, mentre il secondo (CP-962, Museo Archeologico dell'antica Corinto) sia ora privo della parte superiore del corpo: Morgan 1942: 318.

⁵⁰ Atene, collezione del Primo Eforato delle Antichità Bizantine, inv. n. 8086: Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 40, cat. 24.

⁵¹ Museo Archeologico dell'antica Corinto (inv. n. C-1934-0092): Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 182, cat. n. 209. Anche Morgan 1942: 333, n. 1681, n. 141.

⁵² Per la diffusione di questo motivo ornamentale si considerino i vari esempi bizantini, fatimidi e siriani in Harper 1978: 62; Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: cat. n. 88; Dauterman Maguire 1997: 268 cat. n. 190; Cutler 2009: 253-281, 643-645. Fogliacei simili con palmette, semipalmette, foglie cuoriformi e multilobate ricorrono anche in Katsara 2018: 302.

⁵³ Custodito presso il Museo Archeologico dell'antica Corinto, inv. n. C-1934-066: Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 176, cat. n. 204, datato 1150-1200.

⁵⁴ Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 176, cat. n. 203. Morgan 1942: pl. 1502, C-37-852, fig. 128 b. Ora Museo Archeologico dell'antica Corinto, inv. n. C-1937-0852A, B, con datazione 1170-1200.

La genesi dell'immagine del drago all'assalto, di indubbio radicamento nel folklore, fu individuata da Fontenrose⁵⁵ in Apollo che assassina Pitone. Un discorso più generale sull'iconografia del cavaliere accompagnato dalla bestia⁵⁶, entro il perimetro della secolare tradizione anatolica presso cui era valida la variante del guerriero nell'istante in cui impala il mostro, consente comunque di ricondurre l'origine della stessa soluzione figurativa alla tarda antichità. A questa altezza cronologica l'immagine si diffuse su amuleti, icone, decorazioni pertinenti alla sfera secolare e contesti funerari, approdando in età cristiana alla casistica dei santi militari, dediti inizialmente a colpire con la lancia un demone femminile in atteggiamento prostrato, che successivamente avrebbe adottato le forme del drago: così i Santi Teodoro Tirone e Stratelate⁵⁷.

Sarebbe suggestivo considerare anche la fonte pagana del cavaliere vittorioso, introdotta a corte dai Selgiuchidi romanizzati⁵⁸, intercessori presso i Persiani. Nel manoscritto⁵⁹ di XIII secolo *Daqa'iq al-haqa'iq* (BnF, ms Persan 174, f. 83) si figura un uccisore di drago nella sezione *Geomanzia e talismani*, quale eredità della tradizione precedente. Il riferimento a monte è sicuramente il Bahram Gur che uccide il drago, diffusamente miniato⁶⁰ nello *Shah Nameh* di Firdusi⁶¹ e imitato in questa missione eliminativa da Rustam, Gushtasp, Iskandar e i suoi guerrieri⁶². I Bizantini dovettero ereditare una parallela materia culturale che adattarono ai propri fini, come accade in Digenis prima e nel romanzo di XIV secolo di *Callimaco e Crisorroe*⁶³ poi. In riferimento alle ceramiche, occorre inoltre segnalare la forte valenza

⁵⁵ Fontenrose 1980. Leggenda volle che Apollo vincesses un drago a Delfi, come rammentato da un inno omerico (VII-VI a.C.). Il copione mitico della lotta tra divinità e drago era già previsto presso Sumeri, Assiri, Babilonesi ed Egizi, che identificarono in Set il personaggio di Tifone, a sua volta una rivisitazione di Pitone, il serpente-drago da cui avrebbe avuto origine ogni cosa. Negli ultimi due millenni (ivi: 515 ss) ha preso corpo la vicenda di San Giorgio, corrispondente all'avventura leggendaria di Perseo e Andromeda.

⁵⁶ Quale ultimo esempio della casistica, si segnala un altro frammento con Digenis già circondato interamente dalle spire del drago. Vassiliou 2021: 240-241 (I), n. 593 (II). Ghidoni 2019: 19-21.

⁵⁸ Gli scambi diplomatici furono inaugurati nel 1049-1050, influenzando i rapporti tra Bisanzio e il califfato del Cairo. Beihammer 2019: 86-88; Cahen, Holt (eds) 2001; Shukurov 2020.

⁵⁹ Pancaroğlu 2004. Formalmente in deposito Demotte, Wells, and Grace Rainey Rogers Collections. Il ms è accessibile online al link consultato il 28/06/2024: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8410888f>.

⁶⁰ Aga-Oglu 1934: 191 e n. 5, dall'omonimo ms custodito presso il Topkapı Sarayı Müseu, inv. 1423. Cfr. anche la miniatura del ms già in collezione Demotte, Wells, and Grace Rainey Rogers, eseguita probabilmente dalla Scuola di Tabriz (1330-1340) e oggi esposta al Cleveland Museum of Art. Lange Rosenzweig 1978-1979: 157, n. 9.

⁶¹ Per esempi ceramici iraniani dal Kashan: Watson 2022: 284-285, n. 129 (in cui arco e freccia sorretti dall'uomo denunciano immediatamente Bahram Gur; ancora, ivi: 286-7, n. 130).

⁶² Lange Rosenzweig 1978-1979.

⁶³ Cupane (ed.) 1995: 45-213.

riempitiva del soggetto in ragione dell'adattabilità delle spire dell'animale, suggestivo ed immediato motivo ornamentale, che la maggior parte delle volte veniva arricchito da criniera ed orecchie leonine, oltre che da fiamme nelle fauci⁶⁴. Pur nell'incertezza causata dalla perdita irrimediabile delle raffigurazioni sui manoscritti, sorge spontaneo domandarsi se il ceramista abbia tratto maggiore ispirazione dall'epica scritta⁶⁵ o dalle ballate orali acritane, sollevando l'irrisolvibile dilemma della precedenza da accordarsi ai canti o allo scritto⁶⁶.

Considerato che nelle ballate di tradizione orale vi è traccia di Digenis che uccide ad un sol tempo leone e drago con una pietra, stermina trecento orsi e sessantadue leoni, elimina un drago con un calcio, un leone con una bastonata e, mediante l'ausilio dei nudi pugni, uccide altri sessanta leoni e quattrocento draghi, riempiendo poi innumerevoli secchi con nasi di drago e lingue di felini, parrebbe più opportuno contestualizzare l'iconografia ceramica in riferimento alla sola materia letteraria⁶⁷.



10 Digenis e il drago, *Incised Sgraffito*, secoli XII-XIII, Museo dell'Agorà di Atene, Stoà di Attalo, inv. P8623 (da Franz 1941).

10 L'originale ed eccezionale ispirazione dalla materia orale risulta tuttavia comprovata in un piatto emerso dalle sostruzioni dell'agorà di Atene (Museo dell'Agorà di Atene, inv. P8623)⁶⁸, ma imitazione locale di un'iconografia prodotta in un altro centro, forse la stessa Costantinopoli⁶⁹. Il Digenis ritratto indossa una tunica aderente dalle maniche lunghe e porta una spada alzata nella mano sinistra. Alla sua destra trovano posto la testa, il collo e il principio della spira di un drago con orecchie e criniera equine e dalle cui fauci fuoriesce una lingua oppure una fiamma. Al di sotto del braccio dell'eroe è

⁶⁴ Notopoulos 1964: 113 e 124-125.

⁶⁵ Per il motivo di Digenis uccisore di draghi, anche Kioridis 2015.

⁶⁶ Impellizzeri 1940. Per la discussione filologica e la citazione del racconto degli aedi che andavano cantando di casa in casa: 24-26; per la *Digeneide* parrebbe confermarsi una genesi storica con antiche cantilene precedenti addirittura il canto acritico: 32-51.

⁶⁷ La materia orale, a tratti cacofonica, reca traccia di altri campioni alle prese con draghi sebbene in contesti differenti, come accade con tale Yiannes che vince una coppia di mostri nei pressi di un guado. Impellizzeri 1940: 125-127.

⁶⁸ Frantz 1941: 9, n. 1.

⁶⁹ Frantz 1940-1941: 87, che ritiene il frammento di tardo XII-inizio XIII secolo.

inciso uno strumento difensivo a forma di ventaglio, mentre cinque dardi trafiggono il collo del mostro⁷⁰. Quest'aspetto è decisivo per l'accostamento della ceramica a due canzoni: la prima, arcadica, recita: «Gli ho dato cinque lance (lett. πέντε κοντάρια)⁷¹ e un colpo di spada nel mezzo [...] e solo con la mia spada di Damasco l'ho trafitto», mentre la seconda, cipriota, aggiusta la prima utilizzando il verbo *σαίττεύκω*, che significa propriamente «trafiggere con frecce». La qui presenza dei dunque cinque dardi nel collo dell'animale, oltre alla spada imbracciata dall'eroe per finirlo⁷², denuncia la possibile influenza di una comunione orale di narrazioni, l'una non escludente l'altra, in un flusso libero di reinterpretazioni da parte del ceramista. D'altra parte in un terzetto⁷³ di piatti si figura Digenis che afferra con veemenza direttamente le fauci del mostro (C-36-685, C-60-27⁷⁴, C-60-31⁷⁵).

11 Scene di battaglia, *Incised Sgraffiti*, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-36-299 (Ø 26 cm) e C-36-295 (Morgan 1942, nn. 1536 j e 1536 h).



Il ritrovamento di alcune ceramiche con la raffigurazione di particolari scene di battaglia, seppur mancanti di elementi dirimenti per l'identificazione assoluta del soggetto, lascia presumere l'accostamento delle stesse all'epopea di Digenis⁷⁶. Nonostante le numerose battaglie intrattenute in età adolescenziale, con la crescita Digenis smania di conoscere i famigerati predoni apèlati, i cui capi sono Filopappo, Joannikis e Kinnamos⁷⁷, per vincerli. L'eroe va nel deserto per unirsi a loro (G. IV, 1058-1086) ma Filopappo gli rivela che sarà necessario imbracciare una mazza e ridiscendere i monti per montare la guardia; se per quindici giorni Digenis riuscirà a vincere il digiuno e a scacciare il sonno dalle palpebre, quindi uccidere dei leoni e portare le loro spoglie a Filopappo per poi tornare a montare la guardia, sarà

⁷⁰ Frantz 1941: 11-13.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Notopoulos 1964: 127-129.

⁷³ Morgan 1942: 318, XLIX, n. 1525.

⁷⁴ Notopoulos 1964: 117.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Morgan 1942: 151-154.

⁷⁷ Kinnamos è un eroe antico, conosciuto con il nome di Commagene e forse protagonista di una relativa epopea le cui gesta si svolgono nella Persia di Artabano III. Anche Maximò l'amazzone è una figura pre-bizantina, il cui antecedente storico è da ricercare nel II sec. d.C. Impellizzeri 1940: 19-23.

allora degno di unirsi agli apèlati. Infastidito, per tutta risposta Digenis si batte con l'intera batteria della guerriglia, convincendo Filopappo al suo inserimento nei ranghi. L'eroe disarmo inoltre i vari parenti della moglie al momento del suo rapimento e stermina altri apèlati poco prima di incontrare l'amazzone Maximò⁷⁸. I frammenti C-36-299 e C 36-295 mostrano scene di battaglia, con guerriero in cotta di maglia e fustanella, attorno cui sono disposti altri piccoli militari accompagnati da un fondale di uccelli e motivi a spirale⁷⁹, ipotetici rimandi a Digenis. Se questo gruppo ceramico non



12 Digenis (?) o guerriero con fustanella, *Incised Sgraffito*, XII secolo, BYMA, Museo Bizantino di Argo, ΠΓ. 2001/κ4, Ø 24,6 cm (da Athanasoulis, Vassiliou 2016).

12 consente di riconoscere in maniera incontrovertibile Digenis alle armi, il piatto meglio conservato e ricoverato nel Museo Bizantino dell'Argolide (Argo)⁸⁰, di XII secolo, offre il (probabile) eroe a passo di marcia, agghindato della solita fustanella e della corazza o *neuricon*⁸¹.

M'è scesa brama nell'anima [...],
di vedere quanto valgo nella lotta alle belve
(IV, 73-74)

⁷⁸ Poco importa che Digenis fosse entrato nella loro milizia; essendo eroe invitto, per l'intero Poema affronta gli stessi nemici, apèlati compresi, a ripetizione.

⁷⁹ Morgan 1942: 319, pl. XLIX, h, n. 1536. Stilisticamente affine è C-38-83, che inscena un guerriero frammentario, rivestito di una giubba interlacciata, mentre sullo sfondo sono le gambe di un soldato caduto, stelle e spirali: 319, pl. XLIX, g, n.1535.

⁸⁰ Βυζαντινό Μουσείο Αργολίδας, ΠΓ. 2001/κ4, Ø 24,6 cm.

⁸¹ N. 243 in Athanasoulis, Vassiliou (eds) 2016: 176-177.

- Le colorite avventure di Digenis hanno consegnato ai ceramisti una quantità di materiale⁸² ricca di spunti figurativi, relativa anche ai suoi incontri con animali. In occasione del matrimonio con la rapita sposa⁸³, gesto lestamente perdonato a Digenis, mentre la terra trasecola di gioia, i fiumi rallentano il proprio corso e le rupi cantano armoniosamente, all'eroe viene fatto dono di una serie di animali (G. IV, 899-930): dodici cavalli neri con relative gualdrappe purpuree, altrettante mule con selle e redini in argento e smalto, una dozzina di leopardi da caccia, dodici sparvieri d'Abasgia, altrettanti falconieri e falchi, due lance arabe, la spada di Cosroe e un leone addomesticato. In quanto a munificenza, la famiglia di Digenis non è ovviamente da meno e si festeggia per tre mesi interi senza che la felicità tramonti⁸⁴. Un frammento di piatto rappresenta proprio quello che pare essere un leopardo da caccia, uno dei dodici donati all'eroe (G. IV, 904), figurato mentre cammina obbediente accanto a lui⁸⁵.



13 Digenis e un leopardo addomesticato, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-59-47, Ø 22 cm (da Franz 1940).



14 Digenis a caccia del cervo, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo di Bodrum (da Böhlendorf-Arslan 2012).

- Poiché tutti gli uomini adulti possono mostrarsi valorosi, tanto vale, per Digenis, esserlo in tenera età. Al compimento dei dodici anni⁸⁶ (IV, 94-101) il già eroe risolve di compiere diverse prodezze: soffoca due orsi, afferra in corsa un cervo 'spezzandolo' in due e assale un leone con la spada tagliandogli la testa fino agli omeri, guadagnandosi la nomea di eroe mandato da Dio e affatto uomo di questo mondo. Il piatto oggi al Museo di Bodrum raffigura un guerriero dai ricorrenti capelli ricci, fustanella, cotta di

⁸² Per le varie *ekphrasis* presenti nel Poema: Kioridis 2018a e 2018b.

⁸³ Rapire la futura sposa rientra nello schema del *Brautwerbung*, motivo comune in molte culture narrative e relativo a pratiche rituali condivise in tutto il mondo, teoricamente propiziatorie per un futuro felice. Ghidoni 2019: 13-18.

⁸⁴ Da buon eroe, nel mentre, Digenis non rimane inattivo: si reca ugualmente alle frontiere, stermina gli irregolari e occupa i territori già del padre; dopo che la sua fama è giunta sino alla corte imperiale (e la festa di nozze è terminata) l'Acrita prende con sé moglie, tenda e animali e si stabilisce presso le amate frontiere.

⁸⁵ Frantz 1940-1941: 89, n. 6. Morgan 1942: pl. L, c quindi n. 1498.

⁸⁶ Frantz 1941: 11.

maglia, cappello nella variante tondeggiante e spada, accompagnato dal canonico drago. Rispetto ai recipienti sino ad ora considerati, questo Digenis si differenzia per l'aggiunta di un minuto animale che va sostenendo con la mano sinistra, in cui Böhlendorf-Arslan ha ravvisato un cervo⁸⁷. Se fosse corretto identificare questa scena con il momento della caccia al cervo (IV, 142-145), occorrerebbe presumere che il ceramista abbia perfezionato la scena con piccoli accorgimenti che consentissero a chiunque di riconoscere (un seppur dodicenne) Digenis, ovvero drago e fustanella. Piuttosto che il singolo episodio, sarebbe insomma stato più importante per l'artista bizantino alludere, entro un solo piatto, ad una quantità di imprese tale da consentire il riconoscimento, in assoluto, dell'eroe.



15 Leone colpito da Digenis sulla testa, *Incised Sgraffito*, Seconda (?) metà del XII secolo, ubicazione sconosciuta, Ø 30 cm (da Frantz 1940).

- 15 Permane dubbio il caso di una ceramica *sgraffita* in cui Morgan ha voluto riconoscere un uomo con cappello percosso dalla spada di un'altra persona⁸⁸, mentre Frantz⁸⁹ il conflitto finale tra Digenis e Caronte, che alcune canzoni tipiche di Macedonia, Creta, Ponto, Chio e Cefalonia concorrerebbero a suggerire: Digenis si appresta alla morte ma, essendo eroe invitto, può essere sopraffatto soltanto da una forza oltremondana. È infatti lo stesso genio della morte, Caronte, a chiamarlo a sé⁹⁰: dopo tre giorni e tre notti di combattimenti, Caronte ha la meglio e trascina Digenis per i capelli nel mondo inferiore⁹¹. Sul frammento in esame, a dispetto di quanto sostenuto da Frantz, non si riconoscono tuttavia mani o braccia tiranti chiome; è possibile che l'artista abbia avuto l'intenzione di illustrare, piuttosto, il colpo inferto con un'arma da Digenis alla testa del leone che aveva insidiato la di lui moglie immediatamente dopo la morte del drago di Blattolivadi (VI, 95-97). Non sarebbe la prima volta in cui un ceramista abbia inteso rappresentare un felino dal muso relativamente antropomorfizzato: si considerino il piatto oggi custodito presso il Museo Bizantino dell'Argolide, che offre quella che è stata definita una sfinge⁹²; quello del Museo Benaki (Atene), che mostra un

⁸⁷ Böhlendorf, Arslan 2012: 84-85 e n. 10.

⁸⁸ Morgan 1942: 292, pl. XLIII, I, n. 1279 (cat. C-34-113).

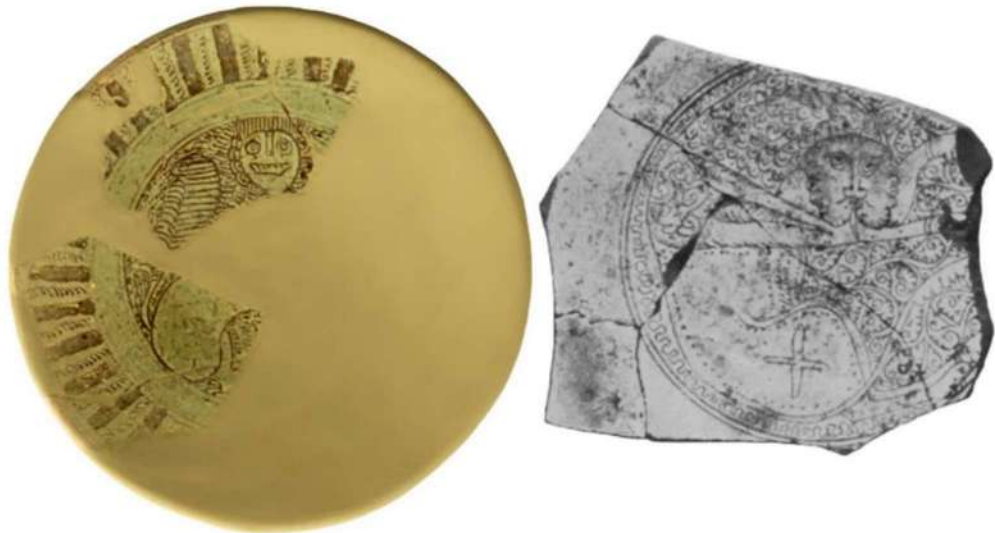
⁸⁹ Frantz 1940-1941: 89-90.

⁹⁰ Impellizzeri 1940: 27.

⁹¹ Frantz 1940-1941: 89-90, n. 7.

⁹² Athanasoulis, Vassiliou (eds) 2016: p. 183, cat. 251.

- 16 ghepardo/leone che ghermisce un cervo⁹³; infine, quello rinvenuto negli scavi condotti presso l'agorà ateniese, con un leone tra la vegetazione⁹⁴.
- 15 Il frammento analizzato dimostra comunque l'efficacia della materia letteraria nel costruire l'iconografia dell'eroe: nell'epica orale, infatti, Digenis decide di risiedere definitivamente presso l'Eufrate, ordinando la costruzione di un palazzo con relativo giardino. Raggiunto da alcuni parenti provenienti da Emes, l'eroe esce a caccia; dopo un bagno nel fiume subentra una condizione di opistotono: è lo stesso Ade, Caronte intermediario, che sta chiamando a sé l'invincibile guerriero. Sul letto di morte, rimpiangendo la mancanza di prole, Digenis prega la moglie di non vivere nella vedovanza ma, in tutta risposta, la sposa supplica Dio di non separarla dal marito. La donna cade esanime tra le braccia di Digenis che, commosso, muore l'istante dopo (VII, 1-198). Pare pertanto evidente come la pratica artistica si sia attenuta alle fonti più incontestabili della tradizione letteraria.



16 Sfinge (?) o leone, BYMA, Museo Bizantino di Argo (da Athanasoulis, Vassiliou 2016); Leone seduto tra la vegetazione (da Frantz 1938).

- 17, 18 Non sono invece riconducibili ad un momento preciso del mito i due piatti oggi custoditi presso il Museo Statale dell'Ermitage, con Digenis alle prese con un leone: nel primo (inv. X 728) Digenis impugna due spade⁹⁵ per fronteggiare il felino in posizione rampante⁹⁶, mentre nel secondo⁹⁷, afferra l'animale per le fauci. L'eroe indossa una pseudo-corazza con maniche corte, mentre la cintura alla vita ricorda quelle realizzate in stile turco-iraniano;

⁹³ Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 123 n. 134, proveniente dal naufragio di Alonessos, metà XII secolo, oggi custodito presso il magazzino del sito archeologico di Nea Anchialos, inv. N.A. 18 (1406).

⁹⁴ Frantz 1938: 462, 434-435; tuttavia non si specifica dove sia conservato oggi il pezzo.

⁹⁵ Dawson 2007: 41, 152. Darkevich 1975: n. 221.

⁹⁶ Rinvenuto nel territorio di Cherson, il manufatto è entrato nelle collezioni del Museo nel 1955. Bank 1978: n. 231.

⁹⁷ Nicolle 1988: n. 91 (II), 39 (I). Darkevich 1975: 151-152, figg. 218-219, 222.

l'iconografia è sicuramente mutuata dalle rappresentazioni di uomini veterotestamentari alla prova con un leone, quali Sansone⁹⁸ o Davide miniato sul Salterio di Basilio II (Venezia, Biblioteca Marciana, ms Gr. Z. 17 [=421], f. 4v)⁹⁹.

Nell'abisso d'adulterio di nuovo scivolai,
per leggerezza di mente e per incuria d'anima
(VI, 604-605).



17 Digenis e il leone, *Incised Sgraffito*, XII secolo, Museo Statale dell'Ermitage, X 728, Ø 31,8 cm (da Bank 1978).



18 Digenis e il leone, *Incised Sgraffito*, secoli X-XIII, Museo Statale dell'Ermitage (da Darkevich 1975).

Nella versione letteraria Digenis entra in intimità con altre due donne, oltre alla moglie¹⁰⁰: la figlia dell'emiro Aplorabdis, non meglio menzionata, e Maximò l'amazzone. Il canto V inizia con l'ammissione di adulterio da parte di Digenis, necessaria alla sua espiazione. In romitaggio lungo la frontiera siriana (V, 1-280), l'eroe giunge presso gli aridi campi dell'Arabia, scorgendo

⁹⁸ LCI, IV: 31-35, *sub voce*, di W.A. Bulst. Per la schematicità di tale iconografia, con numerosi esempi e vasta bibliografia: Mengarelli 2019.

⁹⁹ Consultato online il 28/06/2024:

<https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3ACSTOR.240.9608>. Per il salterio, di recente, Stephenson 2003: 51-62. Per altri testi di riferimento: D'Aiuto 2008: 127, nn. 35-36.

¹⁰⁰ Il ruolo marginale cui è relegata la moglie dell'eroe è sottolineato, oltre che dai tradimenti perpetrati dal consorte e da una vita la cui durata è dipendente da quella di Digenis, dal fatto che non venga mai menzionato il suo nome se non in Z. IV, 1103: a questa rarissima «Eudocia» le altre recensioni sostituiscono un generico κόρη.

all'improvviso una sorgente e accanto ad essa una palma (V, 32) con una fanciulla in lacrime, che lo invita ad accomodarsi su di un basso sedile. Si tratta della figlia dell'emiro Aplorrabdis, abbandonata dal suo amante, figlio di uno stratego bizantino un tempo prigioniero del di lei padre, che l'ha raggirata per ottenere libertà e ricchezze. Digenis la mette in sella alla sua cavalla e galoppa alla ricerca di quest'uomo, costringendolo a sposarla una volta giunto al termine della corsa.

Maximò, chiamata in aiuto da Ankylas, Filopappo, Joannakis e Kinnamos, i più forti tra gli apèlati ormai vinti da Digenis (VI, 375), occupa invece il canto VI¹⁰¹ (vv. 546 ss). La donna è un'amazzone, discendente da quante furono trasferite dal paese di Brahmani da Alessandro Magno; convinta a battersi con l'eroe acritano (VI, 732-2654) e rivestita di una corazza, non fa in tempo a menare un sol fendente che Digenis decapita il suo cavallo, ponendo fine all'incontro. L'amazzone implora pietà e concorda una seconda sfida con l'Acrita affinché possa mostrare degnamente il proprio valore. Il giorno successivo, presso una pianura cinta dal fiume Eufrate, Maximò si presenta in groppa ad un cavallo nero, vestita con una tunica di seta, un turbante verde in feltro dai ricami dorati, lancia araba e spada appesa alla cintura; ancora una volta Digenis la vince e la risparmia, senza trattenersi dal dover dimostrare il proprio valore tagliando in due il suo cavallo. I due guerrieri si apprestano quindi a una radura boschiva vicina al fiume; Maximò spinge Digenis all'unione e l'eroe declina perché sposato, ma l'amazzone si spoglia della corazza e Digenis cede (G. VI 764-785; E. 1562-79)¹⁰².

Il frammento C-59-120 presenta un personaggio femminile con lunga tunica, corona in capo e maniche rigonfie, già identificato con Maximò dopo la battaglia, senza corazza ma coronata. Si potrebbe supporre una libera licenza artistica, considerandola regina delle amazzoni o rimarcando la sua posizione di comando: tuttavia, l'ipotesi convince poco e anche l'identificazione con la

¹⁰¹ La vicenda di Maximò ricorre in tutti i manoscritti, anche se in E. 1346-1605 la prosa è molto più vernacolare e la scena narrativa risulta disgiunta: Jeffreys 1995.

¹⁰² G. VI, 375-785; il racconto dell'unione, censurato in G., è presente in T., 2632-2671; la narrazione riprende poi in G. VI, 826-845. Notopoulos 1964: 130-132, immagina le pagine di G. strappate da qualche lettore scandalizzato per l'adulterio. L'epilogo rimane comunque infelice: dopo aver mentito alla moglie che lo attendeva nascosta in una spelunca, fingendo di aver tardato per curare le ferite di Maximò, in G. VI, 786-805, Digenis è tormentato dalla propria coscienza e assassina l'amazzone. Lo stupro della figlia di Aplorrabdis (V, 249-250), che Digenis confessa alla sposa, viene da questa accettato - interpreta Jeffreys - per via del pregiudizio guerresco maschile; nel caso di Maximò, Digenis rimpiangerà sin nel letto di morte di non averne parlato con la sposa e per questo verrà punito con l'incapacità di generare figli. Digenis avrebbe ucciso Maximò in ragione di un'apparente trasgressione della sessualità femminile, poiché era stata l'amazzone, vergine, a concedersi sua sponte all'eroe. In E. 1579-1605, invece, non muore nessuno: la sposa intende l'accaduto e ride cinicamente, convincendo Digenis all'ammissione mentre i guerriglieri, inclusa Maximò, abbandonano tristemente il campo di battaglia: Jeffreys 1995.

moglie di Digenis lascia perplessi¹⁰³. Potrebbe in verità trattarsi della figlia dell'emiro rivestita di un diadema: fino a prova contraria, la scena è destinata a rimanere insoluta.



19 Digenis e Maximò, *Early Sgraffito, Elaborated Incised Champlévé*, secoli XII-XIII, Museo Archeologico dell'antica Corinto: C-1934-54, Ø 25,3 cm (Papanikola 1999, cat. 211).

L'esemplare C-60-42, composto da una coppia di frammenti, è stato rinvenuto nello stesso contesto di C-34-54, di cui si dirà immediatamente, ragion per cui si è supposto rappresenti Maximò adornata dalle consuete corona e tunica¹⁰⁴.

19 L'opera ceramica più celebre, appunto C-34-54¹⁰⁵, risale ai secoli XII-XIII; rinvenuta in un contesto di suppellettili¹⁰⁶ riportate alla luce rimuovendo un riempimento dell'angolo sud-ovest della basilica meridionale della città di

¹⁰³ Jeffreys 1995: 117-118. Il frammento è stato associato ad un contesto di rinvenimento con una protomaiolica dei secoli XII-XIII.

¹⁰⁴ Jeffreys 1995: 131. Ancora una volta compare la stessa corona; come si vedrà, in C-34-54 l'amazzone porta questo simbolo, ma differente.

¹⁰⁵ Corinto, Museo Archeologico. Papanikola-Bakirtzi (ed.) 1999: 184, cat. 211, Ø 25,3 cm, 1200-1230; Morgan 1942: 333-334, pl. LII n. 1685, C-34-54; Dauterman Maguire 1997: 270-271.

¹⁰⁶ Tra le altre, anche un esemplare con centauro fronteggiante un drago con spada e scudo tanto grande da aver obbligato il ceramista a collocare la testa del serpente tra questo e il centauro. Un simile manufatto è mostrato in Wallis 1907: pl. II. 76; Morgan 1935: 76-77, e 78 per le ceramiche rinvenute insieme ai manufatti in vetro.

Corinto, il manufatto sembra appartenere ad un gruppo di pezzi non terminati o scartati appena prima del completamento. L'affine decorazione di due ceramiche numerate da Morgan 1748 e 1704¹⁰⁷, nonché di un terzo elemento custodito a Mistra, ha consentito di supporre che gli oggetti fossero tutti parte di un unico servizio commercializzato a Corinto. L'esemplare di Mistra, schedato a Sparta, figura un falcone a sinistra di uno scranno e una donna, dalla veste pieghettata, che si avvicina a un uomo: una tematica cortese, al pari del consistente piatto in esame, facilmente ravvisabile in altri recipienti bizantini di XII secolo. Similmente avviene infatti per i pezzi in argento dorato, scoperti a Chernihiv, in Ucraina e a Vil'gort, negli Urali, nei quali è pur ragionevole immaginare che l'artista abbia inteso raffigurare Davide in un contesto bucolico e dalle sembianze orfiche, impegnato all'arpa e con un cappello a tre punte, mentre una donna si volta incuriosita ad ascoltare¹⁰⁸.

La decorazione del piatto in esame, eseguita in *champlevé* a risalto del corpo ceramico rosso, reca traccia di un segno di compasso al centro. Entro un grande medaglione si dispone un uomo¹⁰⁹ dai lunghi capelli ricci, in cui è possibile riconoscere Digenis. Seduto su quello che pare essere uno sgabello pieghevole e che Morgan¹¹⁰ identifica erroneamente come trono, anziché ravvedervi una derivazione della sella curule romana denotante autorità, l'eroe ha in grembo una donna coronata e rivestita di un abito caratterizzato da lunghe pieghe. Dietro alla coppia sono due poligoni, variamente interpretati come appendici della seduta e nei quali è invece forse preferibile ravvedere montagne oppure una stilizzazione dei baldacchini figurati sulle ceramiche iraniane *mina'i* di XII secolo¹¹¹. Figurativamente, l'esemplare si configura inoltre come un antecedente delle ceramiche cipriote di XV secolo, che diffusero l'iconografia di esseri da un unico busto con impiantate due teste¹¹².

20

L'aggiunta di un tronco d'albero potato, di un coniglio in corsa e dell'edera al di sotto dello sgabello, posto che non fungano da mero riempitivo, suggeriscono un giardino coltivato, un parco da caccia oppure una radura.

¹⁰⁷ Morgan 1935: 163 e pl. LIII. I frammenti sono così contenuti che, per quanto sia suggestivo potervi riconoscere Digenis in compagnia di Maximò, è meglio intendervi soltanto delle figure umane.

¹⁰⁸ Darkevich 1975: 132-139. L'autore nota che sarebbe opportuno riconoscere nella coppia, se non già Davide e Betsabea al bagno, almeno Davide e la personificazione della melodia, come risulta in una miniatura del Salterio di Parigi (Costantinopoli, X sec., BnF, ms Grec. 139, f. 1v, al link <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/>), e nel Salterio di Teodoro (London, British Library, ms Add. 19.352). Anche Morgan 1942: nn. 1747, 144c, 1542 e 1543, pls e,f,l.

¹⁰⁹ Il medaglione è stato rinvenuto in sei frammenti, ricomposto e liberato da un restauro invasivo precedente, per essere custodito presso il Museo Archeologico di Corinto. Morgan 1942: 333.

¹¹¹ Watson 2022: 274-275, n. 124 (coppa smaltata con decoro in rilievo, dei secoli XII-XIII, da Kashan, Iran) e 298-289, n. 135 (coppa con smalti sovrasmalto della seconda metà del XII secolo). Le ceramiche *mina'i*, prodotte dai ceramisti di Kashan, si riconoscono per lo smalto soprastante la vetrina: ivi, 260.

¹¹² Vroom 2014: 166-167.

L'evidenza iconografica conferma pertanto l'identificazione di Digenis in compagnia di Maximò¹¹³ e non già della figlia di Aplorabdis¹¹⁴. La scena non si svolge infatti in un deserto e il tronco non può fare riferimento alla palma da dattero cui Digenis lega il proprio cavallo quando incontra la figlia dell'emiro¹¹⁵: il tutto parrebbe invece avvenire in quella radura boschiva presso cui si ritirano l'eroe e l'amazzone a seguito dello scontro lungo l'Eufrate. Anche la veste indossata dalla donna calza con la descrizione letteraria, che la declama trasparente e di tessitura sottile come una ragnatela (VI, 782); ligio allo scritto, il ceramista segnala solamente le pieghe della parte terminale dell'abito, confondendovi le trasparenze dell'intreccio con il corpo di Maximò, levatasi il tabaro (G., VI, 775-778, 781-785).

Entro la materia mitologica, Digenis risultava essere insomma una figura eccezionale, sicuramente adeguata ad una valenza decorativa su ceramica. L'eroe era fonte di ispirazione per principi e uomini valorosi, gloria dei Bizantini e dell'Impero, tanto prodigioso che la notizia della sua dipartita venne accolta da un lutto universale: «Terra, apriti. Universo piangi; Sole velati, cela i tuoi raggi. Luna oscurati, sbiadisciti. Astri brillanti spegnete tutti, poiché l'astro splendente che illuminava il mondo, Basilio Digenis [...]»¹¹⁶



Cyprus



Syria



Northern Italy



Greece

20 Sequenza di piatti con scene matrimoniali / doppie teste (da Vroom 2014).

¹¹³ Notopoulos 1964: 129-130.

¹¹⁴ O ancora della sposa di Digenis, come supposto erroneamente in Sanders 2013.

¹¹⁵ Frantz 1940-1941: 90-91 e n. 8.

¹¹⁶ Si riporta la volgarizzazione di Diehl 2007: 510-511. L'autore traduce correttamente il testo, pur fornendo, nel commento in prosa, osservazioni forse troppo esornative.

si è ormai spento. Persino l'imperatore¹¹⁷ – in G. Basilio II, in T. Romano Lecapeno, resta stupefatto dalle sue mirabili imprese e insiste per andare a fargli visita, donandogli l'autorità di godere appieno delle frontiere ed estendendo una crisobolla di conferma (IV, 971-1089).

Oltre la narrazione: il ruolo delle ceramiche con le imprese di Digenis

Quale fu quindi il ruolo rivestito da Digenis sulle ceramiche bizantine? Si è detto che il contesto di formazione di questa particolare narrazione epica fosse quello delle società delle province asiatiche al limitare delle frontiere, dove i signori feudali sostenevano la causa imperiale contro gli islamici. Gli acriti guardiani di frontiera e gli apélati-briganti coesistevano in un sistema territoriale vivace e multietnico. Si ricorda che lo stesso Digenis era di sangue pagano per parte di padre, della stirpe di Agar, e greco per parte di madre, appartenente ai Duca. Il nonno era Andronico dei Cinnami, esiliato per volontà di Romano imperatore, mentre la nonna, di ascendenza Duca, una strategissa¹¹⁸. La genesi dei poemi comneni¹¹⁹ è chiaramente decifrabile se rapportata al contemporaneo influsso autoriale esercitato dall'Occidente, talmente spinto durante i regni di Giovanni II e Manuele da contribuire alla nascita di ben tre *romans d'antiquité* sotto il diretto incoraggiamento di Eleonora d'Aquitania¹²⁰, moglie di Enrico II d'Inghilterra, che ne sponsorizzò la realizzazione¹²¹.

L'interazione culturale con l'Occidente ebbe però termine al momento dell'infelice sacco occorso con la Quarta crociata del 1204, fortemente compartimentalizzata: gli stimoli culturali bizantini eruppero in racconti come *Florio e Biancifiore*¹²², nonché in resoconti entusiasti da parte di quanti mercanti, ambasciatori e soldati europei avessero visionato il Palazzo imperiale e soprattutto il suo sincrono sostituto, quello delle Blachernae¹²³. La prima moglie di Manuele, l'occidentale Berta von Sulzbach¹²⁴, raggiunse Costantinopoli nel 1142; incoraggiò la stesura di poemi antichizzanti e quattro

¹¹⁷ Secondo Mavrogordato 1970: lxxxiii-lxxxiv, a un eroe tanto legendario sarebbe stato opportuno accostare un imperatore affine: lo studioso identifica quindi in Basilio II, scomparso da poco, il probabile governante, anche se il primo riscrittore preferì intravedervi Romano Lecapeno o Niceforo Foca. Questi nomi non furono ovviamente contemporanei al compilatore del testo epico: si potrebbe altresì immaginare la *Digeneide* redatta durante l'impero di Costantino IX Monomaco, caratterizzato dalla pace lungo le frontiere di Siria e Mesopotamia.

¹¹⁸ Non si specifica mai se sia il ramo Duca imperiale o una casata omonima.

¹¹⁹ Per il periodo comneno fiorente di retorica e materiale letterario: Angold 1995: 3-4. Anche Concina 2002: 210.

¹²⁰ Per una sintesi della vita della regina: Pernoud 1989.

¹²¹ Jeffreys 1980: 484.

¹²² Cupane (ed.) 1995: 445-565.

¹²³ Asutay-Effenberger 2013. Macrides 2013. Magdalino 2007: 76-77 (I); 1-9 (XII). Berger 2001: 82-84.

¹²⁴ Magdalino 1993: 4, 117, 448, 454.

poeti composero altrettanti scritti negli stessi anni quaranta del XII secolo, al pari delle compilazioni dedicatorie di Teodoro Prodromo e di Manasse¹²⁵.

È ancor dubbio quanto le canzoni di gesta che accompagnavano i crociati abbiano influito sulla materia della *Digeneide*¹²⁶: è comunque certo che la storia di Digenis fosse una sorta di *chanson de geste*, come visto nata in Oriente verso l'XI secolo, ispiratasi ad una pregressa vicenda di un eroe nazionale e propagatasi sino in Cappadocia, a Trebisonda, a Cipro e in Russia. Beaton pone l'accento sullo spirito revivalistico che contrassegnò la pratica letteraria in età comnena, incentrata sulla rivalutazione critica del romanzo e sulle figure concomitanti di Teodoro Prodromo¹²⁷, Niceta Eugenio, Costantino Manasse ed Eustazio Macrembolita, in parte suggestionate dai *romans d'antiquité* occidentali. La *Digeneide* può allora essere considerata un 'proto-romanzo', in quanto derivante, nella sua traduzione letteraria, da una riflessione su canzoni della periferia di età media pur note negli ambienti di corte ed in particolar modo durante il governo di Giovanni II Comneno¹²⁸.

Se la sapienza popolare alla base della *Digeneide* risiede, da un lato, in opinioni generalizzate e correnti, dall'altro si rafforza inaspettatamente con constatazioni di antica data¹²⁹ oppure dal sapore biblico, sempre elaborate in funzione didattica¹³⁰. Il poema pullula infatti di riferimenti, lodi e inni al Cristianesimo: tutti si convertono (III, 171-245), l'emiro convince la propria madre ad abbracciare la fede ortodossa, quindi impara a memoria tutto il Credo niceno e abbandona le armi per dedicarsi allo studio della religione; Digenis fa costruire al centro del suo palazzo una chiesa in onore di San Teodoro martire, agisce sempre per grazia di Dio e, quando sbaglia, accusa le insidie di Satana¹³¹. L'età in cui fiorisce la narrazione della *Digeneide* è anche quella eroica di Basilio II il Macedone¹³²: non è pertanto valida l'ipotesi¹³³ che la civiltà bizantina non fosse favorevole alla poesia epica in quanto troppo raffinata e culturalmente avanzata, e che questo genere di letteratura fosse da limitarsi a gruppi sociali 'primitivi' e caratterizzati dal predominio della vita guerresca. La sola corte non era l'unica componente dell'Impero bizantino, e il resto della potenza territoriale accoglieva favorevolmente qualsiasi influsso proveniente dalla capitale, fondendolo con le simbiosi culturali sbocciate lungo i confini. Gli stessi *stratiotai* e *acritai* costituivano quell'aristocrazia

¹²⁵ Conca 1994: *sub voce*.

¹²⁶ Jeffreys 1980.

¹²⁷ Testimone diretto, Teodoro Prodromo descrisse Manuele Comneno come il «nuovo Akritas», dimostrando di aver preferito trarre materiale dalla stessa versione G, anziché dalle ballate: Notopoulos 1964: 110-111. Per Teodoro Prodromo alla corte dei Comneni: Jeffreys 1980: 476 ss; Theodore Prodromus, *Poemes Prodromiques en grec vulgaire*: 400.

¹²⁸ Beaton 2019: 539-545. Per una sintesi sui quattro autori sopra citati: Conca 1994.

¹²⁹ Odorico 2005: 32-35.

¹³⁰ Odorico 1989: 137 e 163.

¹³¹ Odorico 2005: 39-46.

¹³² Per l'arte di questo periodo, Concina 2002: 193-197 e 201-206. Per il contesto storico, Ravegnani 2006: 91-116; Ostrogorsky 2014: 200-291.

¹³³ Impellizzeri 1940: 9-13 e *passim*.

militare che avrebbe poi garantito lo slancio alle famose casate dei grandi capitani e imperatori come i Duca, gli Argiri e i Foca. Era pertanto naturale che questo clima epico-eroico esaudisse le aspettative dell'aristocrazia militare¹³⁴, tra le cui distrazioni rientrava anche la caccia, tanto rappresentata nelle ceramiche¹³⁵.

Entro l'impero bizantino l'arte venatoria si propagò nella sua declinazione 'ricreativa' alla fine dell'XI secolo, conseguentemente alla militarizzazione e alla provincializzazione delle élites, accompagnata da un continuo riferimento alla guerra¹³⁶. Una rilettura in chiave bellica consentiva di legittimare il sanguinoso 'divertimento' concesso dalla caccia, sorta di allenamento militare sostitutivo. Il parallelo tra il cacciatore e il santo militare, costituitosi proprio durante questo periodo, stimolò nuovamente la valenza positiva di questa pratica¹³⁷.

C'è tuttavia un'altra spiegazione, forte dell'analisi antropologica, in grado di giustificare la scelta di raffigurare Digenis alle prese con il drago: utile sarà una breve divagazione circa l'effettivo valore accordato all'immagine del serpente. Nella letteratura bizantina, come si leggerà, il serpente assume il significato di essere che avvelena il cibo o si riveste dello spirito del maligno in forma di drago. Se la concezione funesta del drago, come visto, è da ricondurre al mito delfico analizzato da Fontenrose, che identifica contemporaneamente il mostro come incarnazione primitiva delle acque sotterranee, demone e spirito protettore¹³⁸, la declinazione più quotidiana avanzata dalla pratica popolare consente di specificare, mediante il tempestivo utilizzo delle fonti, il nefasto delimitato al mondo delle ceramiche.

Nel campo della letteratura, il sottotesto delle agiografie bizantine¹³⁹ potrebbe spiegare implicitamente determinate scelte iconografiche. Premesso il timore di incorrere nell'avvelenamento da cibo e in un crescente peggioramento della salute, spesso il malanno veniva tradotto nel *medium* testuale con l'immagine di un serpente. L'ansia che nelle cisterne potessero cadere serpi in grado di avvelenare quanti ne avessero bevuto il contenuto, oppure che determinati rettili potessero bere da ciotole prive di coperchio, era purtroppo fondata¹⁴⁰. Nella *Vita* di VII secolo di Simeone il folle¹⁴¹ si ricorda di un serpente che, strisciato in una taverna, bevve da una giara di vino, emettendovi del veleno. Nessuno se ne accorse; soltanto il Santo, entrando per caso dalla porta, scorse la scritta «morte» inscritta nella giara: di fronte a un oste costernato, Simeone fece a pezzi il recipiente. La *Vita* di X secolo di

¹³⁴ Anche Ševčenko 1982: 186-187.

¹³⁵ Impellizzeri 1940: 9-13.

¹³⁶ Per la sua trasposizione iconografica, in generale: Patlagean 1992

¹³⁷ Walter 2003.

¹³⁸ Fontenrose 1980: 13 ss (per Apollo che combatte contro il drago di Delfi), 142-145 (per il drago simbolo di mare e morte), 515-520 (per la derivazione del mito di san Giorgio e il drago dal folklore greco, con particolare riferimento al racconto di Perseo).

¹³⁹ Per una bibliografia: Rigo (ed.) 2018.

¹⁴⁰ *Ioannis Tzetzae* 1968: 80, vv. 932-935.

¹⁴¹ Leontius Neapolis, *Vie de Syméon le Fou*: 81, par. 147.



san Basilio il Giovane¹⁴² presenta un racconto simile, tramandando di un serpente lungo tre cubiti, che sarebbe caduto inosservato in un'anfora di vino: fu soltanto grazie al Santo, che ruppe la giara rivelando il corpo putrefatto dell'animale a oste e avventori, che si scongiurò un avvelenamento generale. Nella *Vita* di san Nicone di Sparta¹⁴³ si narra invece un miracolo postumo del Santo, che dalla propria tomba fece rigettare ad un uomo un serpente covato nell'intestino; il rettile strisciò sul terreno sino al cerchio di pietra levigata - probabile *rota* di *opus sectile* - che si trovava accanto alla sacra bara e sulla quale, posizionandosi e raggomitolandosi, morì immediatamente. Da questo passo si evince come la forma circolare fosse connessa a qualità apotropaiche¹⁴⁴: parla esplicitamente di ceramiche e decorazione relativa Niceta Coniata¹⁴⁵ attraverso la storia di Michele Glica, meglio noto come Sikidites, il segretario di Manuele I studioso di astrologia¹⁴⁶, nella vulgata dedito alle arti demoniache.

Un giorno, osservando il mare presso il Palazzo imperiale in compagnia di conoscenti, alla vista di un barcaiolo che traghettava un piccolo carico di ceramiche, Glica sostenne che sarebbe riuscito a convincere il navigatore a ridurre le proprie ceramiche in pezzi¹⁴⁷. Gli amici raccolsero la scommessa; dopo che il barcaiolo ebbe polverizzato il carico di ceramiche con un remo, gli uomini si apprestarono al molo e gli domandarono il motivo di tale avventatezza. Il povero barcaiolo rispose di aver scorto tra i recipienti un serpente rosso come il sangue con una cresta simile a fiamma, intento a fissarlo alla maniera dei draghi e pronto a divorarlo; soltanto una volta distrutto tutto il vasellame, la serpe era svanita magicamente.

I Maguire notano che al tempo di Niceta erano assai diffuse ceramiche *sgraffite* con serpenti-drago disposti sulla bordura, appunto quelle di Digenis. Che l'animale venisse eliminato dall'eroe oppure dalla forma circolare del piatto, poco importava: l'essenziale era che venisse assolta la funzione talismanica del recipiente, così come avviene senza ombra di dubbio, ad esempio, in un piatto rinvenuto a Cherson in cui l'inventore bizantino neutralizza il serpente della storia di Niceta torcendolo in un nodo, ennesima
 21 figura concettuale apotropaica in larga parte dell'arte bizantina¹⁴⁸. Digenis è, in questo senso¹⁴⁹, intermediario dei possessori delle ceramiche sulle quali è raffigurato e, nell'uccidere il drago, l'eroe elimina il nefasto del mondo concreto: quanti avessero posseduto una sua ceramica si sarebbero, in altre

¹⁴² Per la fonte in russo: Maguire, Dauterman Maguire 2007: 176, n. 56.

¹⁴³ *Vita Niconis*: 174-176.

¹⁴⁴ Dauterman Maguire 1989: 5-8, 21-22, 28-29.

¹⁴⁵ Per una contestualizzazione storiografica dell'autore: Simpson 2013.

¹⁴⁶ Poi caduto in disgrazia e fatto accecare nel 1159. Angold 1995: 128-131 e 380-381 (per le idee del segretario in ambito religioso), 429, 438, 449-52, 460 (per gli altri aspetti della sua vita, in questa sede non pertinenti).

¹⁴⁷ Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, I: 336-339 [VIII, 3].

¹⁴⁸ Maguire, Dauterman Maguire 2007: 74-75. Kalavrezou-Maxeiner 1985.

¹⁴⁹ Maguire, Dauterman Maguire 2007: 75-82.

22, 23, 24

parole, garantiti una protezione dai pericoli quotidiani¹⁵⁰. L'eroe può essere sostituito in questo da altri esseri dotati di forza maggiore, come leoni, grifoni, centauri o rapaci.

Ovviamente non potrà mai sussistere un'univoca interpretazione iconologica della raffigurazione di Digenis; che sia stata questa puramente decorativa, apprezzata in quanto allusiva al mondo delle frontiere delle grandi casate militari al comando, espressiva di una realtà liminare venuta a contatto con l'Occidente cortese, o ancora che fosse essa una curiosa creazione per scongiurare i malanni, il largo consenso accordato al guerriero acrita ne ha consegnato l'immagine a imperitura fama.



Dall'alto, in senso orario (da Maguire 2007): 21 Drago-serpente annodato, da Cherson, ubicazione sconosciuta; 22 Leone contro drago-serpente, da Cherson, ubicazione sconosciuta; 23 Centauro contro drago-serpente, ciotola proveniente da Costantinopoli, in deposito presso la sezione bizantina del Bode Museum di Berlino; 24 Uccello che schiaccia dei serpenti, da Tebe, collezione del Primo Eforato delle Antichità Bizantine, Atene.

¹⁵⁰ Bouras 1977: 66-67. Come ricorda l'autrice, accade diversamente con i bacini che presentano questi rettili scolpiti nella pietra, la funzione dei quali era quella di proteggere l'acqua all'interno delle *phiae* bizantine.



Bibliografia

Fonti

- Ioannis Tzetzae Historiae. Recensuit Petrus Aloisius M. Leone*, Napoli 1968.
- Ferdowsi, *Le livre des Rois*, Lazard G. (ed.), Paris 1979.
- Leontius Neapolis, *Vie de Syméon le Fou*, Festugière A.J., (ed.), Paris 1974.
- Leonis imperatoris *Tactica. Ad librorum mss. fidem edidit, recensione Constantiniana auxit, fontes adiecit, praefatus est R. Vári*, Budapest 1917.
- Niceta Coniata, *Grandezza e catastrofe di Bisanzio*, Maisano R., Pontani A. (eds), Milano 1994-1999.
- Theodore Prodromus, *Poemes Prodromiques en grec vulgaire*, Hesseling D.C., Pernot H. (eds), Amsterdam 1910, III.
- The Taktika of Leo VI. Text, Translation and Commentary. Revised Edition*, by G. Dennis, Washington D.C. 2014.
- Vita Niconis*, Sullivan D.F. (ed.) [*The Life of Saint Nikon*], Brooklyn 1987.
- Cecaumeni strategicon et incerti scriptoris de officiis regis libellus*, B. Wassiliewsky, V. Jernstedt (eds), Amsterdam 1965.

Studi

- Aga-Oglu M., *Preliminary Notes on Some Persian Illustrated MSS. in the Topkapu Sarayı Müzesi: Part I*, «Ars Islamica» 2 (1934): 183-199.
- Anastos M.V., Vryonis S. (eds), *Byzantine studies in honor of Milton V. Anastos*, Malibu 1985.
- Angold M., *Church and Society in Byzantium Under the Comneni, 1081-1261*, Cambridge 1995.
- Armstrong P., Hatcher H., Tite M., *Changes in Byzantine Glazing Technology from the Ninth to Thirteenth Centuries*, in *La céramique médiévale en Méditerranée*, Actes du VI^e congrès de l'AIECM2 (Aix-en-Provence, 13-18 novembre 1995), Aix-en-Provence 1997: 225-229.
- Asutay-Effenberger N., *The Blachernai Palace and Its Defense*, in Ergin, Redford (eds) 2013: 253-276.
- Athanasoulis D., Vassiliou A. (eds), *Byzantine Museum of Argolis: Catalogue of the Permanent Exhibition*, Athens 2016.
- Atkinson J., *The Shah Nameh of Firdausi*, London 1886.
- Bank A.V., *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, New York 1978.

Beaton R., *Byzantine Verse Romances*, in W. Hörandner, A. Rhoby, N. Zagklas (eds), *A Companion to Byzantine Poetry*, Leiden - Boston 2019: 539-555.

Beihammer A., *Changing Strategies and Ideological Concepts in Byzantine-Arab Relations in the Eleventh and Twelfth Centuries*, in Z. Chitwood, J. Pahlitzsch (eds), *Ambassadors, Artists, Theologians. Byzantine Relations with the Near East from the Ninth to the Thirteenth Centuries*, Mainz 2019: 85-100.

Berger A., *Imperial and Ecclesiastical Procession in Constantinople*, in N. Necipoğlu (ed.), *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden - Boston - Köln 2001: 73-87.

Berti G., Capelli C., Mannoni T., *Ingobbio / ingobbi e gli altri rivestimenti nei percorsi delle conoscenze tecniche medievali*, in *Atti del XXXIV Convegno internazionale della Ceramica. Problemi e aspetti delle produzioni ingobbiate. Origini e sviluppi, tecniche, tipologie* (Savona, 25-26 maggio 2001), Albisola 2001: 9-15.

Berti G., Mannoni T., *Rivestimenti vetrosi e argillosi su ceramiche medievali e risultati emersi da ricerche archeologiche e analisi chimiche e mineralogiche*, in T. Mannoni, A. Molinari (eds), *Scienze in archeologia. Ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia* (Siena, Certosa di Pontignano, 1988), Siena 1990: 89-124.

Birkenmeier J.W., *The Development of the Komnenian Army: 1081-1180*, Leiden - Boston - Köln 2002.

Böhlendorf-Arslan B., *Byzantinische Glasurkeramik: «Billige Imitate» oder «Volkskunst»?», in N. Asutay-Effenberger, F. Daim (eds), *Philopátion: Spaziergang im kaiserlichen Garten. Beiträge zu Byzanz und seinen Nachbarn. Festschrift für Arne Effenberger zum 70. Geburtstag*, Mainz 2012: 79-94.*

Bouras L., *Dragon Representations on Byzantine Phialae and their Conduits*, «Gesta» 16/2 (1977): 65-68.

Broneer O., *Excavations in the Agora at Corinth*, «American Journal of Archaeology» 37/4 (1933): 554-572.

Cahen C., Holt P.M. (eds), *The Formation of Turkey. The Seljukid Sultanate of Rum: Eleventh to Fourteenth Century*, Harlow 2001.

Conca F. (ed.), *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugenio, Eustazio Macrembolita, Costantino Manasse*, Torino 1994.

Concina E., *Le arti di Bisanzio, secoli VI-XV*, Milano 2002.

Cuomo di Caprio N., *Ceramica in archeologia 2. Antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*, Roma 2007.

Cupane C. (ed.), *Romanzi cavallereschi bizantini*, Torino 1995.

Cutler A., *On Byzantine Boxes*, «The Journal of the Walters Art Gallery» 42/43 (1984-1985): 32-47.

Cutler A., *Image Making in Byzantium, Sasanian Persia and the Early Muslim World. Images and Cultures*, Farnham 2009.

D'Aiuto F. (ed.), *El «Menologio de Basilio II»*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil, Madrid 2008.

Darkevich V.P., *Svetskoe iskusstvo Vizantii: X-XIII veka*, Moskva 1975.

Dauterman Maguire E., *Art and Holy Power in the Early Christian House*, Exhibition Catalogue (Illinois, Krannert Art Museum, 25 August-1 October 1989; University of Michigan, Kelsey Museum of Archaeology, 27 October 1989-29 April 1990), Urbana 1989.

Dauterman Maguire E., *Ceramic Arts of Everyday Life*, in W.D. Wixom, H.C. Evans (eds), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1261*, Exhibition Catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 11 march-6 July 1997), New York 1997: 254-271.

Dawson T., *Byzantine infantryman: Eastern Roman Empire c. 900-1204*, Oxford 2007.

De Francovich G., *La cassetta d'avorio della cattedrale di Troyes*, in G. De Francovich, V. Pace (eds), *Persia, Siria e Bisanzio nel Medioevo artistico europeo*, Napoli 1984: 78-138.

Dennis G.T., *Byzantine Battle Flags*, «Byzantinische Forschungen» 8 (1982): 51-59.

Diehl C., *Figure bizantine*, Torino 2007.

Drandaki A., Papanikola-Bakirtzi D., Tourta A. (eds), *Heaven & Earth. Art of Byzantium from Greek Collections*, Exhibition Catalogue (Washington, National Gallery of Art, 6 October 2013-2 March 2014; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 9 April-25 August 2014), Athens 2013, vol. I.

Dunham Guest G., *Notes on the Miniatures on a Thirteenth-Century Beaker*, «Ars Islamica» 10 (1943): 148-152.

Ergin N., Redford S. (eds), *Cities and Citadels in Turkey: From the Iron Age to the Seljuks*, Leuven 2013.

Evans H.C., *Digenis Akritis and a Middle Byzantine Rosette Casket in the Metropolitan Museum of Art*, in A. Cutler et alii (eds), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wiesbaden 2008: 97-112.

Fontenrose E., *Python: a Study of Delphic Myth and its Origins*, Berkeley 1980.

Frantz M.A., *Middle Byzantine Pottery in Athens*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 7/3 (1938): 429-467.

Frantz M.A., *Digenis Akritas: a Byzantine Epic and its Illustrators*, «Byzantion» 15 (1940-1941): 87-91.

Frantz M.A., *Akritas and the Dragons*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 10/1 (1941): 9-13.

- Ghidoni A., *Saint Théodore, Saint Georges, Digénis Akritas, Aiol: types et motifs héroïques qui traversent la Méditerranée et l'Europe*, in E. Egedi-Kovács (ed.), *Byzance et l'Occident V. Ianua Europae*, Budapest 2019: 13-24.
- Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I, Kästen, Berlin 1979.
- Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.
- Grabar A., *La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst» 3/7 (1956): 7-26.
- Grégoire H., *Autour de Digénis Akritas: les cantilènes et la date de la recension d'Andros-Trèbizonde*, «Byzantion» 7/1 (1932): 287-302.
- Grosso F., *La Vita di Apollonio di Tiana come fonte storica*, «Acme» 7 (1954): 332-532.
- Harper P.O., *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, Exhibition Catalogue (New York, Asia House Gallery, 1978), New York 1978.
- Heath I., McBride A., *Byzantine Armies 886-1118*, Oxford 1979.
- Hesseling D.C., *Le roman de Digénis Akritas d'après le manuscrit de Madrid*, «Laografia» 3 (1912): 537-604.
- Impellizzeri S., *Il Digenis Akritas: l'epopea di Bisanzio*, Firenze 1940.
- Jeffreys E., *The Comnenian Background to the «Romans d'Antiquité»*, «Byzantion» 50/2 (1980): 455-486.
- Jeffreys E., *The Grottaferrata Version of Digenes Akrites: A Reassessment*, in R. Beaton, D. Ricks (eds), *Digenes Akrites: New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Brookfield 1993: 26-37.
- Jeffreys E., *Maximou and Digenis*, «Byzantinoslavica» 56 (1995): 367-376.
- Jouanno C., *Digénis Akritas, le héros des frontières*, Turnhout 1998.
- Kalavrezou-Maxeiner I., *The Byzantine Knotted Column*, in M.V. Anastos, S. Vryonis (eds), *Byzantine studies in honor of Milton V. Anastos*, Malibu 1985: 95-103.
- Katsara E., *Byzantine Glazed Pottery from Sparta (12th to 13th Centuries A.D.): Observations in the Light of New Archaeological finds*, in F. Yenişehirlioğlu (ed.), *XI Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period. Mediterranean Ceramics Proceeding (19-24 October 2015)*, II, Ankara 2018: 297-310.
- Kioridis I., *Η δρακοντοκτονία στο βυζαντινό έπος του Διγενή Ακρίτη*, in Á. Narro, J.J. Pomer (eds), *Bestiaris i metamorfosis a les literatures clàssiques i la seua tradició*, Amsterdam 2015: 51-70.
- Kioridis I. (a), *La écfraasis como parte del espacio épico en la épica bizantina de Diyenís Akritis (mss. de El Escorial, vv. 1623-1686 y de Grottaferrata, vv. VII, 8-105, VIII 237-244)* in M. Morrás Ruiz-Falcó (ed.), *Espacios en la Edad media y el Renacimiento*, Congreso internacional de la SEMYR, 6, Salamanca 2018: 425-444.

Kioridis I. (b), *La écfraſis en las versiones tardías del poema épico bizantino de Diyenís Akritis*, «Tirant» 21 (2018): 319-330.

Lambros S., *Collection de Romans grecs en langue vulgaire et en vers publiés pour la première fois d'après les mss. de Leyde et d'Oxford*, Paris 1880.

Lange Rosenzweig D., *Stalking the Persian Dragon: Chinese Prototypes for the Miniature Representations*, «Kunst des Orients» 12 (1978-1979): 150-176.

Lazaris S., *Hunting in Byzantium: a Case Study in Falconry*, in C. Burnett, B. Van den Abeele (eds), *Falconry in the Mediterranean Context During the Pre-Modern Era*, Geneva 2021: 261-276.

Legrand È., *Les exploits de Basile Digénis Acritis épopée byzantine du dixième siècle publiée d'après le manuscrit de Grottaferrata*, Paris 1892.

Lexikon der christlichen Ikonographie (Bände 1-4), Kirschbaum E. (ed.), Freiburg 1972.

Macrides R., *The Citadel of Byzantine Constantinople*, in Ergin, Redford (eds) 2013: 277-304.

Magdalino P., *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge 1993.

Magdalino P., *Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Aldershot 2007.

Maguire H., Dauterman Maguire E., *Other Icons: Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton - Oxford 2007.

Mavrogordato J., *Digenes Akrites. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 1970.

Megaw A.H.S, Jones R.E., *Byzantine and Allied Pottery: A Contribution by Chemical Analysis to Problems of Origin and Distribution*, «The Annual of the British School at Athens» 78 (1983): 235-263.

Mengarelli C., *Osservazioni storiche su una particolare iconografia della scena di Sansone in lotta con il leone (Gdc 14,5-6)*, in F. Bisconti, M. Braconi, M. Sgarlata (eds), *Arti minori e arti maggiori. Relazioni e interazioni tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Todi 2019: 301-321.

Morgan C.H. II, *Several Vases from a Byzantine Dump at Corinth*, «American Journal of Archaeology» 39/1 (1935): 76-78.

Morgan C.H. II, *The Byzantine Pottery*, Cambridge 1942.

Nicolle D., *Arms and Armour of the Crusading Era, 1050-1350*, New York 1988.

Notopoulos J.A., *Akritan Iconography on Byzantine Pottery*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 33/2 (1964): 108-133.

Odorico P., *La sapienza del Digenis. Materiali per lo studio dei loci similes nella recensione di Grottaferrata*, «Byzantion» 59 (1989): 137-163.

Odorico P., *Digenis Akritis: poema anonimo bizantino*, Firenze 1995.

- Odorico P., Eger Eisin Pseydea: *Les images des héros de l'antiquité dans le Digénis Akritas*, in S. Kaklamanis, M. Paschalis (eds), *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο Βυζαντινό και Νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Athens 2005: 31-47.
- Oikonomidès N., *L'épopée de Digénis et la frontière orientale de Byzance au X^e et XI^e siècles*, in Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance (ed.), *Travaux et Mémoires 1*, Paris 1979: 375-397.
- Ostrogorsky G., *Storia dell'impero bizantino*, Torino 2014 [München 1963].
- Pancarоğlu P., *The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, «Gesta» 43/2 (2004): 151-164.
- Papanikola-Bakirtzi D. (ed.), *Byzantine Glazed Ceramics. The Art of Sgraffito*, Athens 1999.
- Papanikola-Bakirtzi D., *Household Furnishings*, in Drandaki, Papanikola-Bakirtzi, Tourta (eds) 2013: 218-222.
- Patlagean È., *De la Chasse et du Souverain*, «Dumbarton Oaks Papers» 46 (1992): 257-263.
- Pélékanides S., *Un Bas-Relief de Digénes Akritas*, «Cahiers Archéologiques» 7 (1956): 215-217.
- Pernoud R. *Eleonora d'Aquitania*, Milano 1989.
- Pertusi A., *Tra storia e leggenda: Akritai e Ghazi sulla frontiera orientale di Bisanzio*, in M. Berza, E. Stănescu (eds), *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines* (Bucarest, 6-12 septembre 1971), Bucarest 1974, I: 237-283.
- Ravegnani G., *Introduzione alla storia bizantina*, Bologna 2006.
- Ricks D., *The Pleasures of the Chase: A Motif in Digenes Akrites*, in I. Nilsson (ed.), *Byzantine and Modern Greek Studies*, Birmingham 1989: 290-294.
- Rigo A. (ed.) *Byzantine Hagiography: Texts, Themes & Projects*, Turnhout 2018.
- Sanders G.D.R., *Ceramic Plate with Lovers*, cat. 110 in Drandaki, Papanikola-Bakirtzi, Tourta (eds) 2013: 239-240.
- Sannazzaro M., *La ceramica invetriata tra età romana e medioevo*, in S. Lusuardi Siena (ed.), *Ad mensam. Manufatti d'uso da contesti fra tarda antichità e medioevo*, Udine 1994: 229-261.
- Sathas C., Legrand E., *Les exploits de Digénis Akritas, épopée byzantine du X^e siècle, publiée pour la première fois d'après le ms. unique de Trébizonde*, Paris 1875.
- Ševčenko I., *Conclusione alla Storia letteraria*, in Centro studi per la storia della civiltà bizantina nell'Italia meridionale (ed.), *La civiltà bizantina dal XII al XV secolo: aspetti e problemi*, Roma 1982: 170-188.
- Shukurov R., *Grasping the Magnitude: Saljuq Rum between Byzantium and Persia*, in S. Canby, D. Beyazit, M. Rujadi (eds), *The Seljuqs and their Successors. Art, Culture and History*, Edinburgh 2020: 144-160.
- Simpson A. *Niketas Choniates. A Historiographical Study*, Oxford 2013.

Stephenson P., *The Legend of Basil the Bulgar-Slayer*, Cambridge 2003.

Stephenson P., *The Rise of the Middle Byzantine Aristocracy and the Decline of the Imperial State*, in Idem (ed.), *The Byzantine World*, London - New York 2010: 22-33.

Swanson D.C., *Modern Greek Studies in the West. A Critical Bibliography*, New York 1960.

Talbot Rice D., *Byzantine Glazed Pottery*, Oxford 1930.

Théologitis H.A., *Digénis Akritas et la littérature byzantine: problème d'approche*, in B. Pouderon (ed.), *Les Personnages du roman grec*, Actes du colloque (Tours, 18-20 novembre 1999), Lyon 2001: 393-405.

Trapp E., *Digenes Akrites. Synoptische Ausgabe der ältesten Versionen*, Wien 1971.

Vassiliou A., *Byzantine Glazed Pottery from Argos (10th - first half of the 13th century): Aspects of the Material Culture of a Provincial Centre in the Peloponnese*, Athens 2021.

Vogt C., *Technologie des céramiques byzantines à glaçure d'époque Comnène. Les décors incisés: les outils et leurs traces*, «Cahiers Archéologiques» 41 (1993): 99-110.

Vroom J., *Human Representations on Medieval Cypriot Ceramics and Beyond the Enigma of Mysterious Figures Wrapped in Riddles*, in D. Papanikola Bakirtzi, N. Coureas (eds), *Cypriot Medieval Ceramics. Reconsiderations and New Perspectives*, Nicosia 2014: 153-187.

Waagé F.O., *The Roman and Byzantine Pottery*, «Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens» 2/II (1933): 279-328.

Walker A., *The Emperor and the World. Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth to Thirteenth Centuries C.E.*, Cambridge 2012.

Wallis H., *Byzantine Ceramic Art: notes on examples of Byzantine Pottery recently found in Constantinople*, London 1907.

Walter V.C., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.

Watson O., *Ceramiche dell'Iran. Il vasellame islamico della Collezione Sarikhani*, Torino 2022.

Weitzmann K., *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1984.



Evoluzione del pallio romano attraverso l'arte monumentale della Città di Roma (secoli VI-XIV)

Francesco Tempia Maccia

(Università degli Studi di Milano)

francescotempiamaccia@gmail.com

ORCID: 0009-0000-3102-3828

Evolution of the Roman pallium through the monumental art of the City of Rome (6th-14th centuries)

Starting from the depictions of the monumental art of the City of Rome, the development of the Roman pallium from its origins is analyzed. With the help of written sources, such as the Liber Pontificalis and the texts of the Carolingian liturgists, a line of evolution of the form and liturgical value of this insignia is identified, progressively granted by the popes to eminent bishops. The history of the pallium has its roots in the dawn of the Church of Rome. The first news, in fact, dates back to 336, but in all likelihood the origins are older. The oldest surviving pallium belonged to Saint Caesarius of Arles (died in 542) and in the same century this liturgical insignia was already the central element of the Pope's installation ceremony. The importance assumed by the pallium is evident in the artistic depictions of Rome, at least until the appearance of the tiara. In fact, as demonstrated in the contribution, the latter becomes a symbol of temporal power, while the pallium is assigned the spiritual sphere of the Bishop of Rome. In any case, the pallium will also have an important relevance later. In fact, even if the pallium progressively becomes the insignia of metropolitan archbishops, the pope will always be depicted as the source of episcopal power. It is the Pope who grants the pallium, without it the archbishop cannot exercise his ministerium. We tried to define how the pallium evolved, refuting some hypotheses developed in the past and carefully observing its presence in the images. From them it is possible to draw numerous information not only on the shape of this sign, but also on its liturgical and spiritual value.

Keywords: Liturgia, Roma, Papato, Mosaici, Basiliche, Pallio

Fenestella. Inside Medieval Art ISSN 2784-86632

DOI: 10.54103/fenestella/24017

© 2025 | Francesco Tempia Maccia

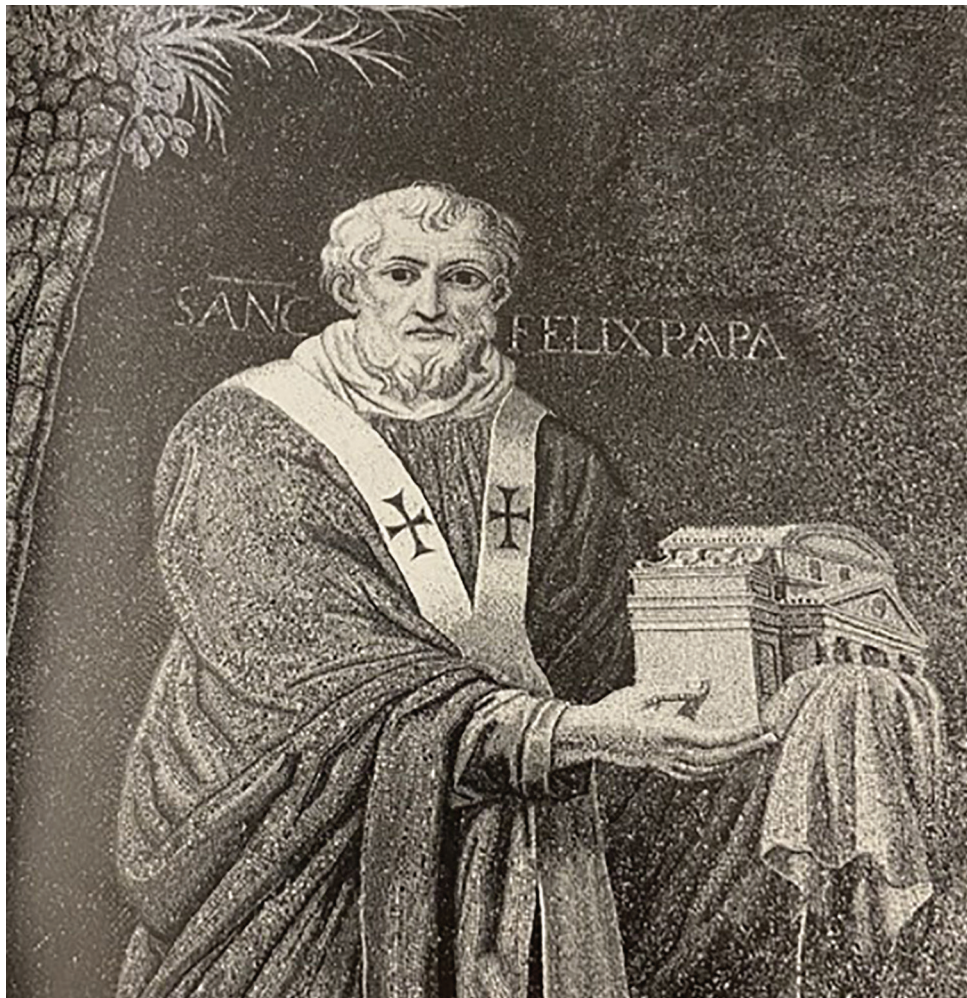


Il pallio è l'insegna liturgica che caratterizza l'arcivescovo metropolitano. Ma, nella Chiesa Romana, «il *pallium* è stato sempre considerato un'insegna papale»¹. La sua origine è antichissima e in questo studio si tenta di ripercorrerne l'evoluzione dalle prime testimonianze fino a Bonifacio VIII, attraverso le raffigurazioni che si possono trovare in Roma ed un confronto con le fonti scritte.

1. Fase tardo antica

Le origini del pallio

- La più antica raffigurazione romana a noi pervenuta nella quale compare il pallio è il
- 1 mosaico dei Santi Cosma e Damiano. In esso è raffigurato papa Felice IV (526-530); figura rimaneggiata, purtroppo, più volte (XVI e XVII secolo)². La casula del papa è stata rifatta rispettando la 'moda' del VI secolo, ma non si può dire altrettanto del pallio, riprodotto secondo una foggia in uso dal X-XI secolo. Come avrebbe dovuto essere il pallio originale? Se osserviamo le figure di Gesù e degli altri personaggi della scena, notiamo che essi indossano, oltre alla *paenula*, il *pallium* - l'antico *himation* greco³ - da cui sembrerebbe derivare il pallio usato in liturgia, un'ampia striscia che avvolgeva il collo e scendeva davanti



1 Santi Cosma e Damiano, Roma. Particolare del mosaico absidale con la figura di papa Felice IV (da Tiberia 1991).

1 Valenziano 2006: 363.

2 Matthiae 1988, I: 135.

3 Il *pallium* si traduce letteralmente con sopravveste, e sulla derivazione dall'*himation* greco resta qualche dubbio: Piccolo Paci 2008: 278.



e dietro passando sulla spalla sinistra. Il pallio avrebbe quindi, come antenato, questa veste molto più antica, in uso presso i Romani. Le prime testimonianze visive e documentarie del pallio in Occidente risalgono proprio agli inizi del VI secolo⁴, ma esso era in uso almeno dal IV secolo. Nel *Liber Pontificalis* si dice che papa Marco (336) diede il diritto al vescovo di Ostia di indossarlo⁵. Era l'insegna del vescovo di Roma, tant'è che già nel VI secolo la cerimonia di insediamento del nuovo papa ne prevedeva l'imposizione⁶. Probabilmente ebbe fin da subito la forma di una striscia di lana, tessuto simboleggiante le pecore del gregge di Cristo, che Pietro deve pascere (Gv 21, 15-19). Questa striscia di lana girava intorno al collo passando sulla spalla destra e cadendo davanti e dietro dalla spalla sinistra. È la tipologia che si potrebbe definire, a causa della sua forma, 'a sciarpa'. Il più antico

2 pallio superstite di questo tipo è quello appartenuto a san Cesario, vescovo di Arles per quarant'anni dal 502 al 542. Papa Simmaco (498-514) conferì quest'insegna a Cesario nel 513 (unico vescovo in tutta la Gallia)⁷. In realtà, ad Arles sono conservati due pallia, entrambi databili al VI secolo⁸. Il primo presenta, ad un'estremità, il *chrismon* con l'*alpha* e l'*omega* ed è, probabilmente, il pallio che venne consegnato a Cesario da papa Simmaco⁹. Il secondo è di epoca «leggermente posteriore [...] e quindi può essere appartenuto allo stesso Cesario o a uno dei suoi successori»¹⁰, ed è protetto da un involucri di seta databile tra il IX e il XIII secolo.



2 Arles, pallio di San Cesario (da Miller 2014).

4 Piccolo Paci 2008: 277 e 280.

5 Duchesne (ed.) 1886: 202. Valenziano 2005: 363.

6 Valenziano 2005: 363.

7 Miller 2014: 29-30.

8 Ozoline 2017: 93-94; Ozoline 2008: 60, 87; Miller 2014: 30.

9 Heijmans, Sintès 2017a: 141.

10 Heijmans, Sintès 2017b: 168.

La prima testimonianza scritta in merito al pallio è di Isidoro Pelusiota, nella prima metà del V secolo¹¹. La notizia del *Liber Pontificalis* relativa a papa Marco, citata all'inizio, è stata redatta non prima della seconda metà del V secolo. Sempre nel *Liber Pontificalis*, nella biografia di papa Silvestro I (314-335), si citano i *pallea linostima*¹², ma questi possono essere collegati all'insegna liturgica solo idealmente, ed è più probabile che facciano riferimento ad accessori antesignani del manipolo.

I pallia di Arles sono una testimonianza precocissima, la prima, che mostra come già dagli inizi del VI secolo il pallio fosse divenuto insegna episcopale nel caso di vescovi eminenti. La sua concessione da parte del pontefice romano evidenziava il legame tra i vescovi destinatari e Roma. Con il passare del tempo, tale situazione ha reso quest'insegna il simbolo non solo del *ministerium* papale (il potere pratico o governo attivo), ma anche del *ministerium* episcopale, la potestà del vescovo nella sua diocesi¹³.

Tornando alla raffigurazione di Felice IV, è evidente che nel corso dei rifacimenti di XVI e XVII secolo il pallio è stato rifatto in forme tardo medievali (il pallio ad Y), simili a quelle ancora in uso nel XVII secolo. Poiché nel mosaico di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna, databile alla metà del VI secolo, il pallio del santo vescovo eponimo e dei quattro

- 3 vescovi dell'ordine inferiore è del tipo 'a sciarpa', e poiché tale tipologia permane nelle raffigurazioni romane fino al IX secolo, è assai fondata l'ipotesi che nel mosaico dei Santi Cosma e Damiano il pallio originale fosse di questo tipo.

Sull'arco trionfale di San Lorenzo fuori le Mura a Roma si trova un caso simile, un mosaico di VI secolo ma che è in buona parte un rifacimento di restauro¹⁴. In esso

- 4 compare papa Pelagio II in abiti liturgici, ma purtroppo la figura è stata manomessa, tanto che il pallio a sciarpa presenta due bordure scure, che si riscontrano in alcune raffigurazioni solo dal XII secolo. Pertanto, il confronto con il mosaico della basilica di Classe è valido anche in questo caso e porta alle medesime conclusioni.



- 3 Sant'Apollinare in Classe, Ravenna. Particolare del mosaico absidale con la figura di Apollinare (Wikipedia.org).

11 | Valenziano 2005: 361.
12 | Duchesne (ed.) 1886: 171.
13 | Moroni 1851: 54.
14 | Matthiae 1988, II, grafici dei restauri.



4 San Lorenzo fuori le Mura, Roma, mosaico dell'arco absidale. All'estrema sinistra la figura di Pelagio II (da Claussen, Velmans, Travaini 1999).

2. VII e VIII secolo

La persistenza del pallio a sciarpa, lungo e abbastanza largo, è evidente in diverse raffigurazioni. Ad esempio, nella ben conservata stesura musiva di Sant'Agnese fuori le Mura, databile al pontificato di Onorio I (625-638), e dell'oratorio di San Venanzio presso il Battistero Lateranense, di poco successivo, casi in cui ricorre la foggia antica con frange e terminazioni con croci nere. Nel mosaico di Sant'Agnese, Matthaie accosta il pallio indossato dai due papi raffigurati al *loros* indossato dalla santa eponima, evidenziando la comune funzione e la probabile comune origine¹⁵. Le raffigurazioni coincidono, sia nelle misure che nel ricamo nei lembi terminali, con il già citato pallio appartenuto a san Cesario di Arles.

Da Santa Maria Antiqua a Pasquale I

Nelle pitture murali in Santa Maria Antiqua vi sono varie raffigurazioni di ecclesiastici con pallio, alcune poco leggibili. Si tratta esclusivamente del pallio a sciarpa, sia nelle figure più antiche, risalenti al VII secolo, sia quelle più tarde, risalenti alla metà dell'VIII. Alla fase più tarda - precisamente al pontificato di Paolo I (757-767) - risale l'intervento più interessante, la sequenza con *Cristo fra i Santi e i Padri della Chiesa Occidentale e*

- 5 *Oriente* lungo il perimetrale della navata sinistra. Si tratta della parte di Santa Maria Antiqua più interessante ai fini di questo studio, per quanto non si riscontrino grandi novità. La sequenza colpisce soprattutto per i dodici metri di lunghezza¹⁶ e per i ventidue personaggi in posizione paratattica, fianco a fianco, ciascuno con il proprio nome in greco, molti di essi in vesti liturgiche. Nella metà sinistra (alla destra di Cristo), ci sono i santi della Chiesa d'Occidente, abbigliati con casula e pallio; al contrario, i santi greci (nella parte destra dell'affresco) indossano una striscia bianca avvolta intorno al collo, pendente davanti sulla sinistra e ornata da croci rosse patenti: si tratta dell'*omophorion*. Quattro di essi però (Epifanio, Atanasio, Nicola ed Erasmo) indossano un pallio occidentale, per una scelta non precisabile.

Una raffigurazione molto simile a quella appena descritta si trova nella chiesa di Santa Passera alla Magliana, piccolo edificio fuori dalle mura di Roma nel quartiere Portuense. Si tratta di un dipinto murale attribuito al pontificato di Pasquale I (817-824), situato sulla parete meridionale della chiesa, nel quale sono raffigurati santi orientali (Giovanni

¹⁵ Ivi, I: 179, nota 11.

¹⁶ Andaloro 2016: 32, nota 35.



5 Santa Maria Antiqua, Roma, parete est (da Andaloro 2016).

Crisostomo, Epifanio, Basilio, Gregorio Nazianzeno e Nicola)¹⁷. Probabilmente, come in Santa Maria Antiqua, la raffigurazione oggi mutila proseguiva con altri santi, non tutti in abiti liturgici e non necessariamente occidentali¹⁸. Come a Santa Maria Antiqua, san Nicola non indossa l'*omophorion* ma il pallio romano, probabilmente per la diffusione del suo culto in ambito occidentale.

La sequenza di Santa Passera è molto simile a quella di Santa Maria Antiqua, che la precede di circa mezzo secolo. Anche nei paramenti è una derivazione fedele. Gli abiti liturgici raffigurati a Santa Passera, e nello specifico il pallio, confermano una datazione tra il tardo VIII secolo e l'età di Pasquale I o poco oltre¹⁹. Inoltre, il confronto con i mosaici e le pitture in Santa Prassede «lascia pochi dubbi sulla datazione del ciclo di Santa Passera agli anni del pontificato di Pasquale I (817-824)»²⁰. Nel registro superiore dell'affresco in Santa Passera, con scene tratte dalla vita di Prassede²¹, compare la figura di un santo vescovo con il pallio, forse papa Pio I. A prima vista può sembrare un pallio ad Y, ma questo dipende solo dalla posizione nella quale è raffigurato. Si tratta di un pallio antico, e la datazione non può che confermarlo.

17 | Bordi, Mancho, Valentini 2017: 207, nota 23.

18 | Bordi 2020: 152.

19 | Bordi 2020: 151-152, 161.

20 | Bordi 2020: 161.

21 | Bordi 2020: 156.



3. Secoli IX-XI

Nella prima metà del IX secolo, nell'arco di un trentennio e in ben quattro basiliche, vengono realizzati mosaici che presentano paramenti liturgici. Al pontificato di Pasquale I (817-824) risalgono i mosaici delle basiliche di Santa Prassede, Santa Cecilia in

6 Trastevere e Santa Maria in Domnica, nei quali è sempre raffigurato il papa committente.

7 Al pontificato di Gregorio IV (827-844) risale il mosaico di San Marco al Campidoglio.

In tutte le sue raffigurazioni, Pasquale I indossa una casula gialla sgargiante e un lungo pallio con croci rosse, indossato anche da due santi vescovi raffigurati nell'arco trionfale. Le croci non avranno un colore stabile, ed esso si alternerà tra il rosso e il nero lungo tutto il Medioevo²².



6 Santa Cecilia in Trastevere, Roma. Mosaico absidale, particolare (da Matthiae 1988).



7 San Marco Evangelista, Roma, mosaico absidale. Papa Marco I è raffigurato con la casula rossa, Gregorio IV con la casula gialla (da Miller 2014).

22 | Valenziano 2005: 370.

Indagini sulla forma del pallio

Il mosaico di San Marco al Campidoglio offre l'occasione per esaminare se e come il pallio si sia evoluto nel corso del IX secolo.

Secondo una corrente di pensiero avviata dal famoso liturgista Braun²³, nei mosaici del IX secolo comparirebbe una novità inerente la foggia del pallio. Secondo lo studioso, si sarebbe aggiunta una striscia pendente al centro del petto e una al centro della schiena, mantenendo i due lembi sulla spalla sinistra. In questo modo si sarebbe venuto a formare un pallio a Y²⁴, ma in un modo anomalo e artefatto. Miller riprende questa ipotesi, chiamando in causa tre raffigurazioni²⁵. La prima è il mosaico di San Marco al

- 7 Campidoglio, nella figura di papa Marco I, dove compare il lembo anteriore al centro e non di fianco, ma in un contesto di scarsa visibilità per via della posizione del papa e del libro che copre parzialmente il pallio. La seconda raffigurazione considerata da Miller è la figura di san Clemente nella teoria di santi, analizzata in precedenza, in Santa Maria
8 Antiqua. Anche in questo caso, osservando con attenzione si notano sulla spalla sinistra entrambi i lembi del pallio, che dunque gira intorno al collo e pende su petto e schiena dalla spalla sinistra, *more solito*. Miller fa poi riferimento al *Cristo fra angeli e santi*, «che risale all'869»²⁶, nella basilica inferiore di San Clemente, dove compare il santo eponimo
9 con un pallio che è evidentemente a Y. Questo dettaglio, l'analisi formale del dipinto e la versione in volgare del nome Clemente fanno pensare ad una datazione più tarda rispetto a quella riportata da Miller, in ogni caso entro l'XI secolo, dato il successivo interrimento del luogo di culto per costruire la basilica superiore.

Sic stantibus rebus, non vi sono prove sufficienti per ipotizzare ciò che proponeva Braun. Un'alternativa, non suffragata da elementi figurativi, è che i lembi pendenti



- 8 Santa Maria Antiqua, Roma, parete est, particolare. Il primo personaggio alla sinistra del Cristo, con la casula bianca, è Papa Clemente I (Wikimedia Commons).

23 Braun 1907: 649, fig. 297. Quest'evoluzione del pallio viene ripresa in Piccolo Paci 2008: 281, fig. 82.

24 Visto in posizione frontale (o posteriore), quando viene indossato assume questa forma.

25 Miller 2014: 38.

26 *Ibidem*.



9 Basilica inferiore di San Clemente, Roma. Cristo tra angeli e santi (photo credit di Alessio Giorgetti 2004, per gentile concessione di Giulia Bordi)

venissero fissati al centro da una spilla. Le spille (dette *aciculae*, dal latino *acus* e *spimulae*) diventeranno un elemento imprescindibile per tenere fermo il pallio a sciarpa durante i movimenti. Se non fissato in questo modo, il pallio a sciarpa era certamente scomodo, e lo testimonia il breve utilizzo che ne ha fatto Benedetto XVI all'inizio del suo pontificato²⁷. Quando il pallio assumerà la forma ad Y, le spille diverranno un elemento decorativo, in quanto non più necessarie. Ad ogni modo, non si conservano pallia superstiti altomedievali con la foggia ipotizzata da Braun²⁸.

Ricapitolando, dal VI secolo in poi:

a giudicare dalle testimonianze figurative, il pallio si presentava [...] come una semplice lunga sciarpa. [...] Nel VII secolo permane la medesima forma. Lo vediamo a Roma nei mosaici della basilica di Sant'Agnesa [...]. E così ancora nel secolo VIII e nella prima metà del IX, come mostra il pallio di papa Pasquale I [...] raffigurato nel mosaico di Santa Cecilia a Roma [...]²⁹.

- 7 Il medesimo tipo di pallio è visibile anche nel mosaico di San Marco al Campidoglio, realizzato un ventennio dopo le stesure musive del tempo di Pasquale I. Un cambiamento della foggia del pallio avviene a cavallo fra IX e X secolo³⁰, quando assumerà la forma a Y, scendendo davanti e dietro in posizione centrale e non più a sinistra. A riguardo, mons. Guido Marini, Maestro delle Celebrazioni Liturgiche Pontificie dall'ottobre del 2007, dichiarò:

Alla luce di attenti studi, in merito allo sviluppo del pallio nel corso dei secoli, sembra che si possa affermare che il pallio lungo e incrociato sulla spalla sinistra non è stato più portato in Occidente a partire dal IX secolo³¹.

27 Intervista a mons. Guido Marini per l'Osservatore Romano del 26 giugno 2008, Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice, *Il pallio papale tra continuità e sviluppo*, vatican.va (https://www.vatican.va/news_services/liturgy/2008/documents/ns_lit_doc_20080626_marini-pallio_it.html).

28 Valenziano 2005: 369, propone una linea evolutiva più semplice e lineare, rispetto a quella di Braun.

29 Valenziano 2005: 364-365.

30 Valenziano 2005: 365.

31 Intervista a mons. Guido Marini per l'Osservatore Romano del 26 giugno 2008, *Il pallio*, vatican.va.

Piccolo Paci afferma:

Sotto forma di sciarpa, il pallio è raffigurato fino al IX secolo ca., quando compaiono le prime testimonianze secondo le quali i due lembi verranno fissati con spille, in modo tale da pendere stabilmente al centro del petto e della schiena³².

Piccolo Paci sposa la teoria di Braun, ma in ogni caso anche questa studiosa sottolinea il fatto che fino al IX secolo la forma a sciarpa, in assoluto la più antica, è l'unica esistente. Il pallio veniva e viene tuttora confezionato nel monastero di Santa Cecilia in Trastevere, dove si trova il mosaico con Pasquale I e il pallio antico³³. Nel 2002 l'Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice commissionò al monastero la riproduzione di questo pallio, «a partire dagli esempi figurativi che sono rimasti e in particolare quello del mosaico della basilica di Santa Cecilia che mostra il *pallium* di Papa Pasquale I»³⁴.

Il progetto del Maestro delle Celebrazioni Liturgiche Pontificie, Mons. Piero Marini, era quello di ripristinare il pallio nel suo aspetto più antico, indossato poi da Benedetto XVI nella Messa di inizio del *ministerium* petrino e nei primi anni di pontificato.

In alcune raffigurazioni, come nel mosaico di Santa Cecilia in Trastevere o in San Marco al Campidoglio, la fascia anteriore del pallio a sciarpa è risvoltata sul braccio sinistro. Questo è velato dalla casula e regge un oggetto sacro o il modellino della chiesa. È un atteggiamento che potrebbe riprendere una specifica funzione liturgica del pallio, simile a quella, nella liturgia bizantina, dell'*orarion*, simile al pallio romano anche nella forma e nella vestibilità.



10 Benedetto XVI indossa il pallio antico (https://it.wikipedia.org/wiki/Papa_Benedetto_XVI).

32 | Piccolo Paci 2008: 282.

33 | Valenziano 2005: 371-375.

34 | Valenziano 2005: 375.



Il Triclinio Lateranense

Una testimonianza figurativa che può dare forza alla teoria di Braun è un disegno del mosaico del Triclinio Lateranense, realizzato da Nicolò Alemanni nella prima metà del XVII secolo. Tale disegno, insieme ad un altro del Ciacconio conservato alla Biblioteca

11 Vaticana³⁵ e realizzato nel XVI secolo, sono i documenti su cui basare un esame del mosaico, realizzato nell'VIII secolo ma completamente rifatto tra XVII e XVIII secolo³⁶. Il disegno del Ciacconio riproduce la scena del lato destro del Triclinio, ossia san Pietro che consegna il pallio a Leone III e il vessillo militare a Carlo Magno. Sul lato sinistro la scena mostrava Cristo che consegna il vessillo a Costantino e le chiavi a Silvestro I (o san Pietro). Mentre al suo successore san Pietro consegna il pallio come simbolo della *potestas* del papa, a Carlo Magno consegna il vessillo, che fa quindi da contraltare al pallio. Quest'ultimo, non è più solo insegna liturgica, ma anche *insignia* del governo pratico e, nel mosaico leonino, simbolo dell'alleanza con i Franchi³⁷. La scena di destra potrebbe essere stata tramandata con maggior veridicità. Infatti, esaminando il disegno

12 ricostruttivo del Triclinio Leoniano realizzato da Nicolò Alemanni nel 1625³⁸, si nota come solo questa scena e una parte del catino absidale siano ancora *in loco*. In questo disegno, il pallio viene mostrato secondo una variante ibrida, che unisce la forma a sciarpa a quella ad Y. Si scorge infatti un lembo pendente sul petto. Questa versione, come detto, potrebbe aver influenzato l'ipotesi sviluppata da Braun³⁹. Nel disegno del Ciacconio, il pallio che san Pietro consegna a Leone III è il modello antico, con croci rosse sui lembi. Il medesimo tipo è già indosso allo stesso Leone III, mentre san Pietro ne indossa uno leggermente diverso, simile a quello riprodotto in seguito da Alemanni. È probabile che il pallio non fosse più completamente leggibile e sia stato integrato sia da Alemanni, sia da Ciacconio. Lo stesso si può dire per Onofrio Panvinio, che riproduce la



11 Vat. Lat. 5407, f. 186 (copia del Ciacconio dal Triclinio Leoniano). Copia al tratto dell'Autore.

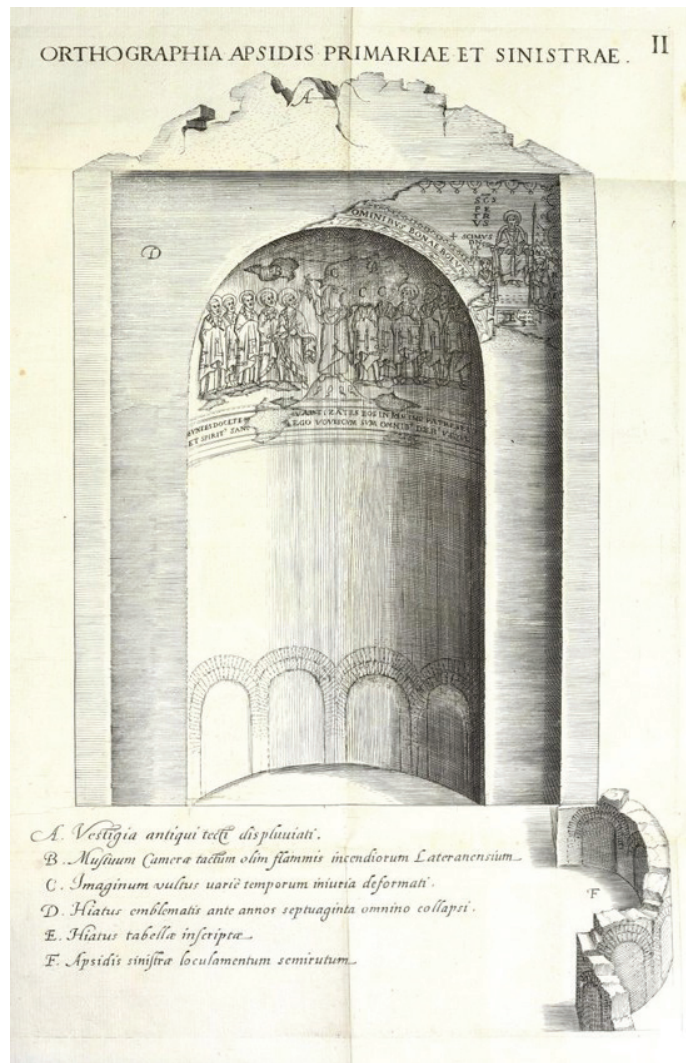
35 Vat. Lat. 5407, f. 186.

36 Matthiae 1988, I: 225. Di Berardo 1991: 40-41.

37 Herklotz 2000: 84.

38 Nicolò Alemanni, *De Lateranensibus parietinis*, Roma 1625: 15.

39 Nicolò Alemanni, *De Lateranensibus parietinis*: 70. In altre pagine il pallio non è visibile a sufficienza.



12 *De Lateranensibus Parietinis* (p. 14), Nicolò Alemanni, disegno del Triclinio Leoniano (da Alemanni 1625).

medesima scena in un suo disegno⁴⁰. L'integrazione non può essere avvenuta *ex nihilo*, ma secondo il modello in uso nel loro tempo.

- Leone III e Carlo Magno erano raffigurati anche nel mosaico absidale di Santa Susanna, i cui personaggi sono riprodotti in un altro disegno della Biblioteca Vaticana⁴¹. La chiesa, rifatta per volere dello stesso Leone III⁴², venne ricostruita nel 1595 e il mosaico distrutto. La stesura musiva era senza precedenti, ponendo un'autorità laica nel novero dei personaggi raffigurati⁴³. Stando al disegno vaticano, Leone III indossava il pallio secondo la foggia antica⁴⁴ che, come si è visto, sarà in uso almeno per tutta la prima metà del IX secolo. Perciò, le raffigurazioni dove vi sono differenze nella foggia, come in Alemanni, sono rivisitazioni dovute alla scarsa leggibilità del mosaico, influenzate dalla forma del pallio in uso in quel momento. Altre immagini di Leone III, Pasquale I e Gregorio IV con il pallio sono nel Vat. Lat. 5407, ff. 106, 110, 140.

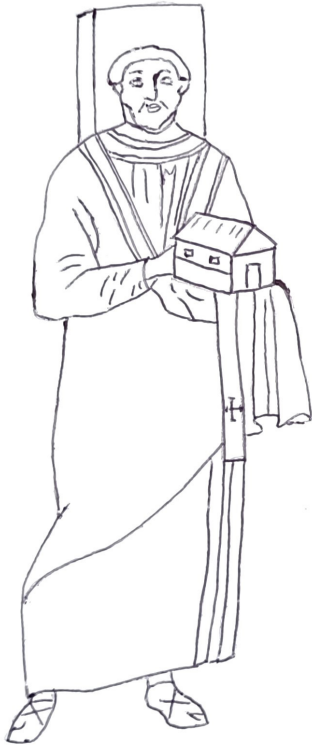
40 Barb. Lat. 2738, f. 104r.

41 Vat. Lat. 2062, f. 62r. Esiste anche una riproduzione del Ciacconio nel Vat. Lat. 5407, f.184.

42 Brandenburg 2013: 180.

43 Gandolfo 2002: 145.

44 Esiste una riproduzione della figura di Leone III anche nel Vat. Lat. 5407, f. 140.



13 Vat. Lat. 5407, f. 184 (disegno del Ciacconio dal mosaico di Santa Susanna, particolare di Leone III).
Copia al tratto dell'Autore.



14 Vat. Lat. 5407, f. 140 (Leone III).
Copia al tratto dell'Autore.

Ad limina Apostolorum

Si può osservare come il pallio fosse l'elemento liturgico più evidente. Esso doveva distinguere il vescovo di Roma e la sua autorità. È anche vero, d'altra parte, che il pallio veniva concesso dal papa ad altri vescovi e progressivamente questa usanza ne ridusse la carica simbolica. Però, il conferimento del pallio serviva a sottolineare la soggezione all'autorità papale del vescovo insignito, che doveva giurare fedeltà al Papa e poteva portarlo solo in occasioni stabilite da quest'ultimo⁴⁵. L'importanza del pallio, comunque, subì una diminuzione. Ciò avvenne anche a causa della comparsa di un copricapo destinato a sostituirlo come simbolo dell'*auctoritas* papale. Si tratta del *camelaucum*, un copricapo non liturgico che darà origine alla tiara.

Alcuino, nell'VIII secolo, scrive: *Nihil est aliud, nisi discretio inter archiepiscopum et ejus suffraganeos*⁴⁶. Nel secolo successivo, Amalario scrive sul pallio queste significative parole: *Quo utuntur archiepiscopi*⁴⁷. In epoca carolingia, il pallio era divenuto il segno distintivo degli arcivescovi: *Illo discernitur archiepiscopus a caeteris episcopis*⁴⁸. Sulla sua forma, Amalario ci dice solo che *habet duas lineas a summo usque deorsum ante et retro*⁴⁹.

Progressivamente la liturgia e il cerimoniale pontificio avevano sostituito il *regnum* (in seguito definito tiara) al pallio. Bisogna sottolineare, però, una differenza: se il *regnum* è un simbolo non liturgico della potestà papale, il pallio è il simbolo strettamente liturgico della *plenitudo pontificalis officii*⁵⁰, una pienezza relativa al papa come vescovo di Roma e al suo legame con tutto l'episcopato. Infatti, concedendo il pallio agli arcivescovi si instaurava un legame di fedeltà tra questi e il papa. Nel corso dell'XI secolo l'episcopato si vede diminuire il proprio potere in conseguenza dell'aumento dell'influenza del papato e del suo carattere accentratore⁵¹. Sottolineava la dipendenza dell'episcopato il fatto che l'arcivescovo era tenuto a richiedere espressamente e formalmente il pallio al papa, e senza di esso non poteva esercitare il proprio potere in diocesi⁵². Difatti, già nel IX secolo papa Giovanni VIII aveva stabilito che la *condicio sine qua non* per esercitare la potestà episcopale dei singoli arcivescovi fosse la consegna del pallio da parte del papa⁵³. Per ottenerlo, ogni arcivescovo doveva recarsi a Roma per riceverlo dalle mani del papa e compiere la visita presso la tomba di Pietro. Questa visita andava reiterata successivamente con scadenze prestabilite. Da questa abitudine si è sviluppata la visita *ad limina Apostolorum*, che ancora oggi tutti i vescovi (non solo gli arcivescovi), delle differenti diocesi e aree del mondo, devono compiere (di regola ogni cinque anni) al vescovo di Roma⁵⁴. Pur non essendo più un indumento liturgico riservato al solo papa, il pallio ha comunque mantenuto un carattere esclusivo per quanto riguarda il successore di Pietro e, a differenza degli arcivescovi, che possono indossarlo solo quando celebrano messa all'interno dei confini della propria diocesi, il papa può indossarlo ovunque⁵⁵.

45 | Schimmelpfennig 1996a: 1075.

46 | Alcuinus, *De Divinis Officiis*, PL 101: 1243c.

47 | Amalarius Symphosius, *De ecclesiasticis officiis*, PL CV: 1098d.

48 | *Ibidem*.

49 | *Ibidem*.

50 | Schimmelpfennig 1996a: 1074.

51 | Azzara 2006: 52, 63.

52 | Schimmelpfennig 1996a: 1075.

53 | Piccolo Paci 2008: 280.

54 | Schimmelpfennig 1996a: 1075.

55 | Codice di Diritto Canonico, articolo 437.



15 Basilica inferiore di San Clemente, Roma. Traslazione delle reliquie di San Clemente (photo credit di Alessio Giorgetti 2004, per gentile concessione di Giulia Bordi)

4. XII e XIII secolo

Innovazione e continuità: il pallio ad Y

- In un affresco della basilica inferiore di San Clemente a Roma, la *Traslazione delle reliquie di san Clemente*, è raffigurato un evento accaduto nella seconda metà del IX secolo: la processione con le reliquie di san Clemente, presieduta dal papa (forse Niccolò I). Quest'ultimo è raffigurato due volte, in due momenti distinti della processione: nella prima è fiancheggiato dai santi Cirillo e Metodio, i portatori delle reliquie da Kherson a Roma. Per quanto l'affresco non si sia conservato in modo ottimale, è ben visibile il pallio ad Y indossato dal papa. Esso è molto lungo, scende ben sotto le ginocchia e non è appoggiato alle spalle, ma le cinge. La forma ad Y, come già detto, si sviluppa tra X e XI secolo⁵⁶, a cavallo del I e del II millennio. È per questo motivo che, alle soglie del III millennio, il pallio ad Y è stato recuperato con intenti simbolici ed indossato da Giovanni Paolo II il 25 dicembre 1999, nella Messa di Mezzanotte che fece seguito all'apertura della Porta Santa per il
- 16 Grande Giubileo del 2000. Questa fu la prima e ultima volta in cui questo tipo di pallio è stato riutilizzato dopo circa otto secoli⁵⁷. Il motivo che può aver condotto a trasformare il pallio a sciarpa nel pallio ad Y potrebbe essere una migliore vestibilità. Nella nuova forma, infatti, il pallio è più stabile e non deve essere trattenuto con gli spilloni.
- In altri due affreschi della basilica inferiore di San Clemente vediamo raffigurato il papa eponimo con il pallio a Y, con grandi croci nere, quattro intorno al collo e due sul lembo posteriore. Anche se non visibili, possiamo ragionevolmente immaginare ve ne fossero altre due su quello anteriore, per un totale di otto croci.

56 | Valenziano 2005: 365.

57 | Valenziano 2007: 739, 758.



16 Giovanni Paolo II indossa il pallio antico, 25 dicembre 1999 (da Ufficio Celebrazioni Liturgiche 2007).

Sopra a quest'affresco si trova un'altra scena, di cui si conserva solo la parte inferiore. Al centro vi era raffigurato, molto probabilmente, Cristo in trono, mentre i personaggi laterali sono identificabili con certezza grazie ai loro nomi: gli arcangeli Michele e Gabriele, i santi Clemente e Nicola. Di questi ultimi due si possono ancora vedere i lembi dei pallia terminanti con un decoro dorato quadrato. Tale elemento non aveva solo una funzione decorativa, ma serviva probabilmente anche da contrappeso per mantenere fermo il lembo del pallio.

Il pallio nel Palazzo Lateranense

Nel Palazzo Lateranense vi sono alcuni affreschi superstiti nei quali compare il pallio ad Y. Sotto il pontificato di Callisto II (1119-1124), all'interno del palazzo venne realizzata, per celebrare il concordato di Worms, la cappella di San Nicola, non più esistente. In essa si trovavano, oltre ad una raffigurazione del santo dedicatario della cappella, immagini di alcuni pontefici, come Silvestro I, Leone Magno, Gregorio Magno, Gelasio II e lo stesso



Callisto II⁵⁸. Di questi personaggi abbiamo disegni del Ciacconio⁵⁹, che ci mostrano due papi in *proskynesis* con casula e lungo pallio a Y con croci nere. Ulteriori elementi si possono ricavare dalla *Gelasii II vita*⁶⁰: nell'opera viene tramandato un disegno della parete d'altare che venne completata dall'antipapa Anacleto II (1130-1138)⁶¹. La presenza di papa Anastasio IV, però, deve far pensare ad una data seriore per il completamento degli affreschi, necessariamente non prima del 1153. Su questa parete si trovava anche una raffigurazione di san Nicola, con indosso un pallio alla latina ma portato secondo la liturgia ortodossa sopra ad un mantello, una sorta di *mandias* o di *phelonion* (o più semplicemente un piviale romano).

Callisto II fece ampliare ulteriormente il Patriarcato e al suo pontificato risale un altro ciclo di affreschi, ubicati nella *camera pro secretis consiliis*, adiacente forse alla medesima cappella di San Nicola⁶². Il ciclo è andato perduto nel XVI secolo quando il palazzo venne ricostruito, ma se ne conservano copie sommarie in alcuni disegni⁶³, nei quali compare il pallio ad Y.

Questa foggia del pallio ritorna in altre raffigurazioni ad affresco in ambienti facenti parte, un tempo, del Patriarcato. Ad esempio, gli affreschi del portico a pilastri, oggi ambiente dell'Arciconfraternita del Santissimo Sacramento, sita in un locale della Scala Santa. Gli affreschi sono datati al XII secolo, frammenti superstiti di un'ampia decorazione risalente al periodo a cavaliere dei due secoli XI e XII⁶⁴. L'utilizzo di questa forma del pallio va a confermare questa datazione. Infine, tale foggia compariva anche in altri luoghi del complesso del Laterano, in raffigurazioni coeve a quelle esaminate fin qui. Nel portico della Basilica, ad esempio, vi era un ciclo di mosaici, databile alla fine del XII secolo, che ci è stato tramandato da alcuni disegni nel codice *Barb. Lat. 4423* della Biblioteca Vaticana. Il ciclo comprendeva, tra le altre, anche alcune scene della vita di Silvestro I⁶⁵, raffigurato con il pallio ad Y. Tutti questi elementi ci confermano l'utilizzo del pallio ad Y per tutto il XII secolo.

Santa Maria in Trastevere

La lunghezza dei lembi del pallio ad Y rimarrà invariata fino al XV secolo, quando verranno progressivamente accorciati⁶⁶. In precedenza ne era stata diminuita la larghezza. Lo si vede molto bene nel mosaico absidale della basilica di Santa Maria in Trastevere, nel quale sono presenti alcuni elementi di novità. Papa Callisto I ha un pallio con una doratura mista al bianco della lana, mentre le croci sono rosse. Si ha notizia, effettivamente, di pallia ornati già nell'VIII secolo. Essi mantenevano, però, il bianco come colore di fondo⁶⁷.

Tra gli altri personaggi del catino, il presbitero san Calepodio indossa una casula rossa, forse la prima nelle raffigurazioni romane a possedere uno stolone, ma i paramenti di questo tipo nacquero già intorno all'anno 1000⁶⁸. Nel mosaico, la presenza dello stolone serve a sostituire visivamente il pallio che, anche nelle casule realizzate con tessuti sontuosi, ha sempre avuto un certo risalto grazie all'assenza di ricami sulla veste.

58 Delle Rose 1991: 25.

59 Vat. Lat. 5407, ff. 85-86; Delle Rose 1991: 33.

60 Costantino Caetani, *Sanctiss. d.n. Gelasii papae II. sacri montis Casini monachi, ex Caietanis urbis Caietae ducibus, Campaniae principibus vita*, Roma 1638. Herklotz 2000: 151-152.

61 Oppositore di Innocenzo II (1130-1143). Si veda Locke Perchuk 2018: 35-56.

62 Herklotz 2000: 113.

63 Barb. Lat. 2738.

64 Delle Rose 1991: 24.

65 Herklotz 2000: 166-168.

66 Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice, *L'uso del pallio*, vatican.va, visionabile al link https://www.vatican.va/news_services/liturgy/2008/documents/ns_lit_doc_20080626_marini-pallio_it.html.

67 Piccolo Paci 2008: 282.

68 Piccolo Paci 2008: 316.



17 Santa Maria in Trastevere, Roma. Mosaico absidale, particolare (da Lanzi 2015).



18 Santa Maria in Trastevere, Roma. Mosaico absidale, particolare (da Lanzi 2015).

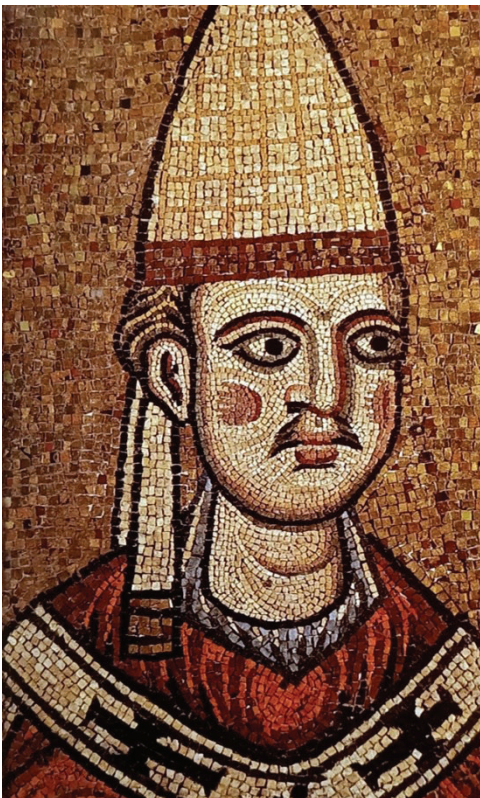


La figura di san Giulio ha un dettaglio assai strano: il suo pallio ha una forma a *psi* (Ψ), mai esistita né in precedenza né in seguito. Questa parte del mosaico, l'unica per quanto riguarda i paramenti, è però frutto di un restauro⁶⁹. Ne è conseguito un rifacimento un po' fantasioso, ma forse influenzato anche dalle tipologie di stoloni, che a volte si sdoppiavano intorno al collo, creando la *crux bifida*, cui a volte si aggiungeva un braccio centrale che si concludeva sotto al collo (*crux trifida*)⁷⁰.

Il pallio a 'tau'

Agli inizi del XIII secolo avviene un cambiamento nella vestibilità del pallio. Nelle copie tratte dal mosaico vaticano commissionato da Innocenzo III (1198-1216), lo vediamo, infatti, assumere una forma a *tau*, assumendo una forma più circolare nella parte superiore e andando a cingere le spalle, mentre i due pendenti sono poco visibili, o mancanti come nella copia del Vat. Lat. 5408, ma si tratta certamente di una semplificazione dell'autore. La forma a *tau* richiama la croce⁷¹.

19 Del mosaico petrino rimangono solamente tre frammenti, conservati nel Museo di Roma di Palazzo Braschi. Un frammento raffigura l'effigie di Innocenzo III, in buono stato di conservazione per quanto riguarda la figura (lo sfondo dorato è quasi interamente rifatto)⁷². Come rappresentato nelle copie, il papa indossa una casula rossa e il pallio, arricchito da due croci nere e da due linee blu che seguono la linea di contorno. L'aggiunta delle due linee, indipendentemente dal colore, è una novità riscontrabile già nell'affresco di San Silvestro a Tivoli, datato variamente tra XI e XII secolo⁷³. Le croci hanno assunto ormai una forma di dimensioni maggiori, con bracci patenti. La stessa



19 Museo di Roma, Roma. Frammento del mosaico absidale della Basilica Vaticana con l'effigie di Innocenzo III (da Pinelli 2000).

69 Matthiae 1988, II, tavole, grafici dei restauri.

70 Piccolo Paci 2008: 316.

71 Valenziano 2017: 108.

72 Monciatti 2000: 913.

73 Matthiae 1988: 87, nota 12.



20 Monastero di San Benedetto, Subiaco. Ritratto di Innocenzo III (Wikipedia.org).

forma a T (*tau*) la si riscontra nella lunetta commissionata da Innocenzo III per la Nicchia dei Palli.

- 20 Il papa *de comitibus Signae* è raffigurato nell'iconico ritratto di Subiaco, nel quale indossa, curiosamente, il pallio nella forma antica, ormai desueta. Si tratta certamente di un anacronismo: se dal IX secolo il pallio antico non è più stato portato in Occidente, «il dipinto presente nel Sacro Speco di Subiaco, risalente al 1219 circa e raffigurante Papa Innocenzo III con questo tipo di pallio, pare un "arcaismo" consapevole»⁷⁴. Che si tratti di una libera interpretazione del pallio antico lo si intuisce dai dettagli: le due linee che dividono i bordi più chiari dalla fascia centrale più scura; le grandi croci nere, cui si aggiungono, a quanto è dato di vedere, riquadri scuri.

Al successore di Innocenzo III si deve la realizzazione di un altro mosaico absidale di una grande basilica romana. Onorio III (1216-1227), al secolo Cencio *Camerarius*, chiese al doge Pietro Ziani alcuni mosaicisti veneziani per la realizzazione della calotta absidale di San Paolo fuori le Mura⁷⁵, forse già progettata da Innocenzo III⁷⁶. Questo mosaico scampò all'incendio del 1823⁷⁷, ma laddove il fuoco non poté nulla riuscirono le mani dell'uomo: sottoposto ad un intervento simile a quello eseguito in seguito al Laterano, ossia il distaccamento per «consolidamenti murari, [...] andò praticamente

74 | Intervista a mons. Guido Marini, Maestro delle Celebrazioni Pontificie, per l'Osservatore Romano del 26 giugno 2008, Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice, *Il pallio*, vatican.va.

75 | Matthiae 1988, I: 337.

76 | Pace 1986: 423. Matthiae 1988, I: 337.

77 | Matthiae 1988, I: 337. Tomei afferma il contrario in: Tomei, Bassan 1989: 153.

perduto»⁷⁸. Ne venne fatta una copia, inserendovi le parti originali superstiti. A livello iconografico, però, è stato rifatto fedelmente⁷⁹. Ladner riteneva essere una delle figure superstiti quella di papa Onorio III⁸⁰. La figura del papa sarebbe quindi una delle parti duecentesche conservatesi all'interno del rifacimento *in pristinum* ottocentesco.

Il pallio ha la ormai tipica forma a *tau*, accomodante intorno alle spalle formando un cerchio, e scendendo davanti e dietro con due lunghi lembi, terminanti con fregi decorati. Inoltre, in più punti, il pallio ha tre cerchi neri riuniti tre alla volta. Questi tre cerchi erano già presenti nel pallio di Innocenzo III raffigurato nel mosaico di San Pietro. Un'ipotesi è che possano rappresentare la Trinità. Gli stessi cerchi si vedono nella sottostante dalmatica e sulla casula.

È necessario sottoporre all'attenzione un disegno conservato nella Biblioteca Angelica di Roma⁸¹, nel quale la figura di Onorio III è un po' diversa. In questo disegno, infatti, il papa indossa un piviale e, di conseguenza, non il pallio. Il disegno pone, però, dei problemi a livello storico, perché mostra il *regnum* appoggiato a terra ed esso sembra una tiara a più corone (il triregno), come si svilupperà solo nel XIV secolo. In più, il piviale sembra avere un ampio scudo posteriore, elemento tipico dei piviali a partire dal XV secolo⁸². In effetti il disegno è databile al 1599⁸³ e, a questo punto, non è da escludere che sia non completamente conforme al mosaico. Quest'ultimo non subì modifiche: lo si intuisce

- 21 da un disegno del Ciacconio, precedente di pochi anni. Esso raffigura Onorio III con il pallio e la casula, ripresa anche nei dettagli delle decorazioni (le stelle, le croci e i cerchi riuniti a triangolo). Ciacconio riprende fedelmente anche i colori, bianco per la casula e rosso per la dalmatica. Anche di quest'ultima riporta le decorazioni e la balza. Infine, le scarpette rosse e il pallio, riprodotti in modo pedissequo. Nessuna tiara è presente; sa mai fosse stata realmente esistente nel mosaico, il Ciacconio l'avrebbe disegnata, in quanto parte integrante della figura. Il disegno del Ciacconio costituisce la prova che Onorio III compariva nel mosaico esattamente come lo si vede oggi. Ladner aveva forse ragione, quindi, quando scriveva che la figura del papa è una delle parti originali del XIII secolo. Il pallio raffigurato è quello tipico del XIII secolo, con la sua forma circolare che, poco a poco, cingerà sempre più le spalle, scendendo fin quasi al deltoide. È questo il pallio indossato da Silvestro I nel ciclo di affreschi dell'Oratorio di San Silvestro presso i
- 22 Santi Quattro Coronati, realizzato entro il 1246⁸⁴.



- 21 Vat. Lat. 5407, f. 114 (disegno del Ciacconio della figura di Onorio III, dal mosaico absidale di San Paolo fuori le Mura). Copia al tratto dell'Autore.

78 Matthiae 1988, 1: 337.

79 *Ibidem* e Tomei, Bassan 1989: 153.

80 Ladner 1970: 80-91.

81 C. 2.11, c. 17; Ballardini 2007: 274, fig. 1.

82 Piccolo Paci 2008: 329, fig. 129.

83 Ballardini 2007: 273.

84 Matthiae 1988: 135. Pace 1986: 425. Armellini 1891: 500.



22 Oratorio di San Silvestro, Roma. Costantino compie l'*officium stratoris* (Wikimedia Commons).



23 Sancta Sanctorum, Roma.
Ritratto di Niccolò III
(Wikimedia Commons).

Una raffigurazione molto interessante del pallio è nella cappella di San Lorenzo in *Palatio*, meglio nota come *Sancta Sanctorum*. Tra gli affreschi eseguiti a partire dal 1278 vi è quello raffigurante il papa committente, Niccolò III (1277-1280), presentato dai santi

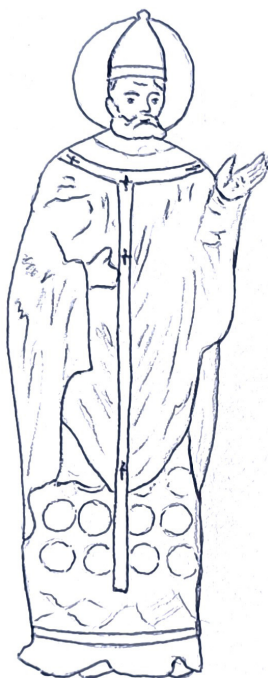
23 Pietro e Paolo a Cristo, al quale offre il modellino della cappella. Nel pallio indossato da Niccolò III si vede, pienamente compiuto, il passaggio alla forma a *tau*. Oltre alla



forma, bisogna notare un certo restringimento in larghezza. Questa è l'ultima modifica assunta dal pallio durante l'epoca medievale. Questo restringimento era forse già in atto nella prima metà del XIII secolo, stando ad una copia acquerellata della decorazione a mosaico, non più esistente, dell'oratorio di San Silvestro, nella basilica di San Martino ai Monti. Il mosaico risale alla committenza del grande fondatore del Sant'Andrea di Vercelli, il cardinale Guala Bicchieri, nel periodo in cui fu cardinale titolare di San Martino ai Monti, cioè dal 1211 alla morte avvenuta nel 1227⁸⁵. Nel disegno, databile intorno al 1634⁸⁶, viene mostrato un tipo di pallio molto simile a quello di Niccolò III nel *Sancta Sanctorum*. La copia, però, potrebbe non essere fedele. Infatti, le raffigurazioni di Innocenzo III e di Onorio III, contemporanei del mosaico di Guala Bicchieri, ci mostrano ancora un pallio abbastanza largo. Il disegno del XVII secolo potrebbe risentire dei paramenti esistenti all'epoca della sua realizzazione. Il pallio a *tau* lo si riscontra anche nei mosaici absidali delle due grandi basiliche di San Giovanni in Laterano⁸⁷ e Santa Maria Maggiore, opere musive iniziate sotto Niccolò IV (1288-1292).

Il pallio e l'incoronazione del papa

Il pallio nel tardo Medioevo non subirà ulteriori modifiche, ma un'ultima considerazione va fatta riguardo alla sua funzione. Si è già evidenziato in precedenza come, a partire dall'XI secolo, quest'insegna avesse perso d'importanza in favore della tiara. L'inizio del pontificato non è più celebrato con la consacrazione episcopale del neoeletto, in quanto sempre più spesso il nuovo papa era già vescovo. Si trattava ora di incoronare il nuovo papa con la tiara, simbolo dell'*imperium* del Vicario di Cristo. Al posto della *consecratio* si



24 Barb. Lat. 4405, f. 42v (particolare del disegno del mosaico dell'oratorio di San Silvestro in San Martino ai Monti). Copia al tratto dell'Autore.

85 Fonseca 1968: 316-317, 323.

86 Bassan 1992: 66. L'autore è il pittore Marco Tullio Montagna.

87 Questo mosaico è stato interamente rifatto nel XIX secolo ma rispettando l'iconografia antica. Andaloro 2002: 49. Andaloro, Romano 2002: 78.



25 Vat. Lat. 4933, f. 7v (miniatura raffigurante l'incoronazione di Bonifacio VIII). Copia al tratto dell'Autore.

svolgeva una *benedictio* dell'eletto da parte di tre vescovi, cui seguiva l'imposizione del pallio⁸⁸.

- 25 La miniatura presente nel *De Coronatione* di Iacopo Stefaneschi rappresenta «la più antica raffigurazione di una incoronazione papale corrispondente ad un avvenimento reale»⁸⁹, quella di Bonifacio VIII, avvenuta il 23 gennaio 1295⁹⁰. Il manoscritto⁹¹ è databile intorno agli anni 1298-1299⁹². L'immagine ci mostra il momento culminante, che avviene alla fine della cerimonia e non dentro la Basilica, bensì davanti al portico esterno (rappresentato nella miniatura dalle tre arcate cuspidate), secondo un'usanza sviluppatasi già nel IX secolo⁹³. I due momenti, *benedictio* e *coronatio*, sono perciò separati e distinti. Questa separazione avviene in ragione di una sempre maggiore importanza acquisita dall'incoronazione. All'inizio della messa, il papa veniva semplicemente benedetto⁹⁴ (e ciò non fungeva da atto sacramentale⁹⁵) e riceveva il pallio. Ma anche vi fosse stata la necessità di consacrare l'eletto, la separazione dei due riti avrebbe consentito di distinguere l'atto di consacrazione da quello dell'incoronazione, vero apice della cerimonia⁹⁶. Non è un caso che il miniaturista si sia concentrato proprio su questo momento. La tiara viene posta sul capo del papa

88 Roth 2006: 101-102.

89 Paravicini Bagliani 2016: 76.

90 Dupré Theseider 2000: 474-475.

91 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4933.

92 Massolo 2022: 211; Iacopo Stefaneschi, *De Bonifatii pape VIII consecratione et coronatione*. F. Delle Donne (ed.): 15; Critelli 2006: 104.

93 Roth 2006: 101.

94 *Ibidem*.

95 Schimmelpfennig 1996b: 769.

96 Roth 2005: 129.



dal cardinale protodiacono⁹⁷, come descritto anche da Stefaneschi⁹⁸, ossia lo stesso cardinale che imponeva anche il pallio⁹⁹. Bonifacio VIII indossa la casula rossa, il fanone e, infine, il pallio a *tau*, identico a quello raffigurato indosso a Innocenzo III e Niccolò III.

5. Conclusione

Nelle raffigurazioni esaminate compaiono due sole forme del pallio, quella antica e quella ad Y, in uso ancora oggi con qualche differenza. Il pallio indossato da Innocenzo III e Bonifacio VIII, che abbiamo definito a *tau*, per quanto leggermente diverso nella vestibilità e nella larghezza, è una variante della foggia ad Y. Dalle raffigurazioni si evidenzia, inoltre, la centralità del pallio come insegna papale fino all'XI secolo circa. Questa centralità diminuisce dal momento in cui la tiara fa la sua comparsa e acquista prestigio come simbolo monarchico del papato. Prima dell'utilizzo di tale copricapo, il pallio era l'unico segno visibile della potestà papale; tale potestà assumerà, in seguito alla Riforma di XI secolo, connotazioni imperiali. Vi è, però, una differenza essenziale tra il pallio e la tiara: il primo è un simbolo liturgico, mentre la seconda, che è a tutti gli effetti una corona, ha una precipua connotazione extra-liturgica.

97 | Ivi: 129.

98 | Iacopo Stefaneschi, *De Bonifatii pape VIII consecratione et coronatione*. F. Delle Donne (ed.): 67.

99 | Nel caso di Bonifacio VIII, si tratta di Matteo Rosso Orsini; *Ibidem*.

Bibliografia

Fonti

Alcuinus, *De Divinis Officiis*, PL 101: 1173b-1286c.

Amalarius Symphosius, *De Ecclesiasticis officiis*, PL 105: 985c-1242d

Duchesne L. (éd.), *Le Liber Pontificalis*, I, Paris 1886.

Iacopo Stefaneschi, *De Bonifatii papae VIII consecratione et coronatione. La consacrazione e l'incoronazione di papa Bonifacio VIII*, F. Delle Donne (ed.), Potenza 2021.

Studi

Alemanni N., *De Lateranensibus parietinis*, Romae 1625.

Andaloro M., *Dal ritratto all'icona*, in M. Andaloro, S. Romano (eds), *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano 2002: 23-54.

Andaloro M., *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Due tempi*, in G. Morganti, G. Bordi, M. Andaloro (eds), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, catalogo della mostra (Santa Maria Antiqua al Foro Romano, Roma 17 marzo - 11 settembre 2016), Milano 2016: 10-33.

Andaloro M., Romano S., *L'immagine nell'abside*, in M. Andaloro, S. Romano (eds), *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano 2002: 73-102.

Armellini M., *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891.

Azzara C., *Il papato nel Medioevo*, Bologna 2006.

Ballardini A., *Il mosaico absidale di San Paolo fuori le mura in un disegno della Biblioteca Angelica*, in A. Calzona, R. Campari, M. Mussini (eds), *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano 2007: 273-282.

Bassan E., *Francesco Barberini*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992: 65-69.

Bordi G., *Non solo mosaici. Dipingere nella Roma al tempo di Pasquale I: Santa Passera alla Magliana*, in S. Ammirati, A. Ballardini, G. Bordi (eds), *Grata più delle stelle. Pasquale I (817-824) e la Roma del suo tempo*, Roma 2020: 144-175.

Bordi G., Mancho C., Valentini V., *Painting in Roma in the time of Paschal I*, «Summa» 9 (2017): 197-234.

Brandenburg H., *Le prime chiese di Roma*, Milano 2013.

Braun J., *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient: nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg im Breisgau 1907.



Claussen P.C., Velmans T., Travaini L., *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999: 33-51.

Critelli M. G., *Iacopo Stefaneschi (ca. 1270-1343). De coronatione (De electione et coronatione sanctissimi patris domini Bonifatii papae octavi)*, in F. Buranelli (ed.), *Habemus Papam. Le elezioni pontificie da S. Pietro a Benedetto XVI*, catalogo della mostra (Musei Vaticani, Città del Vaticano, 7 dicembre 2006 - 9 aprile 2007), Roma 2006: 104-106.

Delle Rose M., *Il Patriarcato: note storico-topografiche*, in C. Pietrangeli (ed.), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Firenze 1991: 19-35.

Di Berardo M., *Le aule di rappresentanza*, in C. Pietrangeli (ed.), *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, Firenze 1991: 37-49.

Dupré Theseider E., *Bonifacio VIII*, in *Enciclopedia dei Papi*, II, Roma 2000: 472-493.

Faldi Guglielmi C., *Roma. S. Clemente*, in *Tesori d'Arte Cristiana*, Bologna 1966.

Fonseca C.D., *Bicchieri Guala*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968: 314-324.

Gandolfo F., *Il ritratto di committenza*, in M. Andaloro, S. Romano (eds), *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano 2002: 139-149.

Heijmans M., Sintès C. (a), *Pallio con monogramma e custodia ispano-moresca*, in Sintès, Utro, Vella (eds) 2017: 141-143.

Heijmans M., Sintès C. (b), *Pallio con custodia "delle lepri"*, in Sintès, Utro, Vella (eds) 2017: 168-171.

Herklotz I., *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma 2000.

Ladner G.B., *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, II, Città del Vaticano, 1970.

Lanzi F., Lanzi G., *Giubileo. Luoghi e cammini*, Milano-Città del Vaticano 2015.

Locke Perchuk A., *Anacletus II, the Pierleoni, and the Rebuilding of Rome, ca. 1070-1150*, «Archivio della Società romana di storia patria» 141 (2018): 35-56.

Massolo L., *De coronatione*, in M. Righetti, A.M. D'Achille (eds), *Roma medievale. Il volto perduto della città*, catalogo della mostra (Museo di Roma, Roma, 21 ottobre 2022 - 5 febbraio 2023), Roma 2022: 211.

Matthiae G., *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1988

Miller M. C., *Vestire la Chiesa. Gli abiti del clero nella Roma medievale*, Roma 2014.

Monciatti A., *Maestranze siculo-romane. Innocenzo III, mosaico (1205-1210 ca). Roma. Museo di Roma*, in A. Pinelli (ed.), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, IV, Modena 2000: 913-915.

Moroni G., *Pallio*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Da S. Pietro sino ai nostri giorni*, LI, Venezia 1851: 53-65.

Ozoline A., *Trésors de la Gaule chrétienne: histoire et restauration des reliques textiles de saint Césaire d'Arles*, Arles 2008.

Ozoline A., *Studio e restauro delle reliquie tessili di san Cesario di Arles e recente scoperta di un frammento di tunica nel monastero delle Carmelitane di Arles*, in Sintès, Utro, Vella (eds) 2017: 89-103.

Pace V., *Pittura del Duecento e del Trecento a Roma e nel Lazio*, in E. Castelnuovo (ed.), *Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986: 423-442.

Paravicini Bagliani A., *Le Chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma 2016.

Piccolo Paci S., *Storia delle vesti liturgiche*, Milano 2008.

Roth A., *Evoluzione del rito di insediamento del Vescovo di Roma (III-XV sec.)*, in Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (ed.), *Inizio del Ministero petrino del Vescovo di Roma Benedetto XVI*, Città del Vaticano 2005: 90-144.

Roth A., *L'Incoronazione*, in Buranelli F. (ed.), *Habemus Papam. Le elezioni pontificie da S. Pietro a Benedetto XVI*, catalogo della mostra (Musei Vaticani, 7 dicembre 2006 - 9 aprile 2007), Roma 2006: 99-103.

Schimmelpfennig B. (a), *Pallium*, in DSP, Milano 1996: 1074-1075.

Schimmelpfennig B. (b), *Incoronazione pontificia*, in *Dizionario Storico del Papato*, Milano 1996: 767-769.

Sintès C., Utro U., Vella A. (eds), «Dilectissimi fratri Caesario Symmachus». *Tra Arles e Roma: le reliquie di san Cesario, tesoro della Gallia paleocristiana*, catalogo della mostra (Musei Vaticani, Città del Vaticano, 24 marzo - 25 giugno 2017), Città del Vaticano 2017.

Tiberia V., *Il restauro del mosaico della basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, Todi 1991.

Tomei A., Bassan E., *Le opere d'arte superstiti*, in C. Pietrangeli (ed.), *San Paolo fuori le Mura a Roma*, Firenze 1989: 151-203.

Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (ed.), *Magnum Iubilæum. Trinitati Canticum*, Città del Vaticano 2007.



Valenziano M. G., *Il Pallium papale*, in Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (ed.), *Inizio del ministero petrino del Vescovo di Roma Benedetto XVI*, Città del Vaticano 2006: 360-377.

Valenziano C., *Vesti e insegne*, in Ufficio delle Celebrazioni Liturgiche del Sommo Pontefice (ed.), *Magnum Iubilæum. Trinitati Canticum*, Città del Vaticano 2007: 739-760.

Valenziano C., *Il pallio episcopale. Qualche osservazione ermeneutica su testimonianze storiche e significazione teologico-liturgica*, in Sintès, Utro, Vella (eds) 2017: 105-112.



L'intarsio nei marmi ravennati della tarda Antichità e dell'alto Medioevo

Paola Novara

Museo Nazionale di Ravenna

paola.novara@cultura.gov.it

ORCID 0009-0009-6131-6205

Inlay in Ravenna's Marbles in Late Antiquity and the Early Middle Ages

This article analyses some inlaid furnishings from Ravenna. These objects, either Byzantine or locally produced, have been little studied until now. In Ravenna, marble was worked by inserting polychrome stones or metallic materials onto Proconnesian marble, into which inserts were inserted. This technique was part of the wide range of chromatic practices typical of antiquity and late antiquity.

Keywords: Ravenna; Marble; Ecclesiastical Architecture; Liturgical Furnishings; Architectural Fittings

Fenestella. Inside Medieval Art ISSN 2784-86632

DOI: 10.54103/fenestella/28107

© 2025 | Paola Novara



Il tema dell'uso del marmo a Ravenna negli ultimi decenni è stato affrontato in modo sistematico in relazione all'importazione di sarcofagi semilavorati dall'Asia Minore¹, fenomeno documentato a partire dal II secolo, sia in relazione all'acquisizione di elementi di arredo architettonico e di culto, fenomeno che si intensificò in età placidiana per raggiungere il suo apice in età teodoriana e giustiniana². Il marmo usato in prevalenza fu il proconnesio, una roccia cristallina e tenera, di colore bianco, caratterizzata da ampie striature grigio-bluastre, estratta nell'isola di Proconneso, nel Mar di Marmara. Lo sfruttamento di questo marmo divenne massiccio dopo la fondazione di Costantinopoli e nei due secoli successivi; nelle officine presso le cave o in quelle della capitale d'Oriente, i blocchi venivano lavorati per ottenerne sarcofagi e raffinati elementi di arredo (capitelli, colonne, lastre di vario impiego) che soddisfacevano la richiesta locale e, parallelamente, attraverso una rete di collegamenti marittimi, le necessità dei numerosi centri del Mediterraneo politicamente legati alla Metropoli d'Oriente, come Ravenna. Dopo il trasferimento della corte imperiale, nei primi anni del V secolo, la città adriatica fu dotata di edifici nei quali furono abbondantemente utilizzati arredi di pregio e apparati pavimentali e parietali per i quali si impiegarono le rocce più pregiate del tempo. In ossequio al gusto diffusosi nella tarda Antichità e particolarmente gradito nel mondo bizantino³, anche a Ravenna furono adottati impasti colorati e dorature per arricchire le superfici di colori chiari⁴ (come il marmo proconnesio e lo stucco) e si impiegarono con frequenza marmi colorati⁵.

In questa sede vorrei analizzare gli esempi ravennati della lavorazione delle superfici marmoree attraverso l'inserimento di rocce policrome o di materiali metallici. Questo tema di studio ha un'importante precedente in un contributo che Michelangelo Cagiano de Azevedo pubblicò nel 1970 sotto il titolo di *Policromia e polimateria nelle opere d'arte della tarda Antichità e dell'alto Medioevo*⁶. All'epoca si trattava di un articolo molto innovativo per l'approccio inedito proposto allo studio dei materiali e delle tecniche decorative. In seguito, il tema è stato abbondantemente sviscerato e negli ultimi due decenni si è raggiunto un rilevante grado di conoscenza sull'argomento⁷.

1 | *Corpus II*; Gabelmann 1972; Kollwitz, Herdejürgen 1979; Mazzarella Mattioli 1997; Dresken-Weiland 1998; Novara 2015-2016; 2020; 2023 e 2024b.

2 | Farioli Campanati 2000 e 2005a; Marano 2008 e 2016.

3 | Kiilerich 2012; Pedone 2022.

4 | Gli studi degli ultimi decenni hanno chiarito come nella tarda Antichità e così fino ai secoli tardo medievali, le superfici delle rocce e degli stucchi impiegati in architettura fossero spesso ricoperte da una patina dipinta composta da pigmenti colorati impastati con cere (Pedone 2022: 98-102), una tecnica che passò dal mondo romano (Liverani 2014; Kiilerich 2016b: 12-14) a quello tardo antico senza soluzione di continuità. Dalle superfici della scultura a tutto tondo e a rilievo, la policromia transitò all'ambito architettonico e in quel contesto è abbondantemente documentata a Costantinopoli nella basilica di San Polieucto (Harrison 1986: 412-413; Pedone 2022: 163-164), i cui resti sono stati trovati nel quartiere di Saraçhane, in quella dei Santi Sergio e Bacco (Pedone 2022: 170-171) e in quella di Santa Sofia (Pedone 2016 e 2022: 166-167).

5 | L'uso di pietre rare e colorate nell'Antichità si concentrò soprattutto a Roma dove, col passare del tempo, si trasformò in un segno di prestigio per le classi medio alte e in una costante nelle costruzioni di committenza imperiale. L'estrazione coinvolgeva cave dislocate in vari centri del Mediterraneo, dalla Numidia alla Grecia e che si caratterizzavano per una intensa colorazione naturale, che sovente assumeva valenze simboliche. A Ravenna, nonostante la forte dispersione, sono documentati arredi, *crustae* parietali e piastrelle pavimentali nelle qualità di marmo più sfruttate nell'Antichità, madreperle, metalli dorati e vetri policromi arricchivano edifici che nel lungo percorso che li ha condotti fino a noi hanno perso più della metà degli ornati. Novara 1997; 1998a; 2001; 2002 e 2003.

6 | Cagiano De Azevedo 1970.

7 | Pedone 2016 e 2022.



Opus interassile

Nell'Antichità era molto frequente, per i rivestimenti parietali e le pavimentazioni, l'uso di pannelli con lavorazioni minute che oggi ci colpiscono per la qualità e la precisione della realizzazione.

Una delle più precoci e raffinate tecniche di elaborazione dei marmi fu quella dell'intarsio, che Plinio dice nata al tempo di Claudio e maturata in età neroniana⁸. Sempre secondo Plinio, prevedeva la realizzazione di incavi ben definiti e non molto profondi sulla superficie di un supporto litico (*interradere*), entro i quali venivano successivamente inseriti elementi sagomati di pasta vitrea, marmo, o pietra di colori a contrasto e fissati con un impasto caldo di polvere di marmo e colofonia. Si ottenevano così, pannelli 'screziati' (*vermiculatis crustis*) raffiguranti cose e animali (*ad effigies rerum et animalium*)⁹ grazie ai quali si potevano sostituire le lastre parietali lisce in modo da avvicinare il più possibile il risultato ottenuto all'aspetto della pittura (*coepimus et lapides pingere*).

In Occidente tale produzione ebbe le sue più precoci attestazioni in alcuni complessi di materiali sicuramente anteriori alla metà del I secolo d.C. Nei primi tempi con quella tecnica furono realizzate piccole lastre da impiegare come *emblemata*, arricchimenti di lusso posizionati in luoghi di rilievo oppure da porre in opera in serie a comporre bordi di rifinitura; alla produzione di lastre si affiancò anche quella dei capitellini da lesena, che dovevano costituire una variante raffinata (e costosa) del capitellino lavorato a basso rilievo. Fra i primi, consistenti complessi di lastre intarsiate, attribuibili al I-II secolo, vanno segnalati i pannelli di età giulio claudia raffiguranti eroti trovati nella casa dei Capitelli Colorati e il frammento di un terzo pannello con Venere di Pompei¹⁰ e i successivi, numerosi frammenti rimessi in luce a Roma¹¹, fra i quali emergono quelli trovati nell'area degli *horti Lamiani*¹², sull'Esquilino, e quelli della villa Adriana di Tivoli¹³. A Pompei, Roma e Ostia sono numerosissimi poi, i capitellini da lesena e i pannelli a intarsio, vere proprie esplosioni di colore, come quelli rimessi in luce nell'area degli *horti Lamiani*¹⁴, sull'Esquilino, e quelli della villa Adriana di Tivoli¹⁵.

Nei secoli V e VI questa pratica ebbe un significativo incremento nella produzione degli *ateliers* costantinopolitani legati alla fondazione di un gruppo di edifici, fra i quali emergeva San Polieucto; in quei contesti, fu utilizzata, con i dovuti aggiornamenti tecnici e cromatici che fecero tesoro anche delle tecniche applicate all'oreficeria tardoantica¹⁶, non solo per realizzare lastre parietali, ma soprattutto per impreziosire arredi liturgici e architettonici. In questi casi per i supporti si abbandonarono i marmi colorati per dare spazio al proconnesio sul quale si stagliavano gli intarsi policromi. Ne sono un

8 Plin. *NH*, XXXV, 2 (1). La tecnica viene definita da Plinio, in relazione alle lastre impiegate per rivestimenti parietali, con la locuzione *interraso marmore*, che viene generalmente tradotta come «opera intarsiata».

9 Per l'interpretazione del passo citato: Assimakopoulou Atzaka 1980: 50, in cui si discute sulle precedenti posizioni assunte dagli studiosi.

10 Pompei. Reg. VII, ins. IV, n. 63 (casa dei Capitelli colorati). Ora Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 9977, 9979: Ø 67×33 cm. Frammento con Venere dalla *domus* dei *Volusii Fausti*. Bonanni 1998: 261-262.

11 Bonanni 1998; Quaranta, Bruto 2006.

12 Gli scavi svolti nel 2006-2009 presso piazza Vittorio Emanuele II hanno permesso di aggiungere molti pezzi (Alagia 2014) ai materiali rimessi in luce nei secoli scorsi. Cima 2002.

13 Adembri 2002; Cinque, Lazzeri 2012: 175-190.

14 Cima 2002.

15 Adembri 2002.

16 Pitarakis 2007.

esempio le colonnine provenienti dalla distrutta basilica di San Polieucto¹⁷ e dalla chiesa di San Giovanni *Prodromos* di *Hebdomon*¹⁸, nonché i frammenti di lastre da recinzione appartenenti alla chiesa di Sant'Eufemia¹⁹. La tecnica, che ebbe un grande ritorno al termine dell'iconoclastia, durante la cosiddetta 'Rinascenza macedone'²⁰, è ben documentata a Ravenna, per lo più dagli spazi 'vuoti' lasciati sulle superfici marmoree. Il solo caso in cui gli intarsi, realizzati con marmi di colori rosati, sono ancora in opera è costituito da un pluteo di marmo proconnesio proveniente dalla basilica di San Vitale e conservato nel secondo chiostro del Museo Nazionale di Ravenna²¹. Il motivo decorativo, in parte consumato in seguito al riutilizzo in un pavimento, è costituito da due cerchi entro i quali sono inserite incrostazioni di forma circolare e mistilinea, talvolta sostituite da cocchiopesto.

Uno dei casi ravennati meno noti è costituito dall'ampia porzione dell'estremità inferiore di una lastra marmorea recante l'epitaffio funebre del vescovo Giovanni I Angelopte (477-494) conservata presso il Museo Arcivescovile²². Vi si può riconoscere quanto resta di una mensa sepolcrale di forma rettangolare, una tipologia di arredo impiegata



1 Transenna con incrostazioni, Museo Nazionale di Ravenna.

17 Harrison 1986: 129-130, figg. 138-140, incrostazioni ottenute con ametiste e pasta vitrea.

18 Barsanti 2008: 519. In particolare, si ricorda il frammento di colonnina conservata presso il Museo Archeologico di Istanbul, inv. 3908 (M-1714), pertinente al ciborio.

19 Naumann, Belting 1966: 57-58.

20 Pedone 2022: 114-115.

21 Novara 1990 e 2024a.

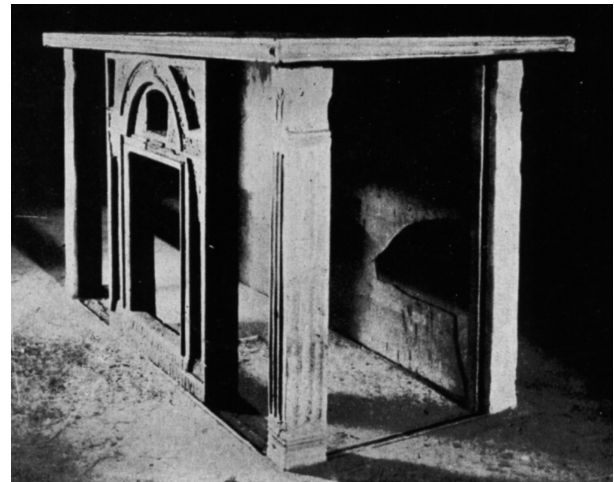
22 Marmo proconnesio; lunghezza di circa 230 cm e spessore di 5,5 cm; h massima 33 cm; rifinita lungo il margine inferiore e lungo i due margini laterali. PatER, id. 158324. Per l'epigrafe: *CIL*, XI, n. 304.



2 Lastra sepolcrale di Giovanni, Museo Arcivescovile di Ravenna.



3 Lastra sepolcrale di Giovanni (particolare), Museo Arcivescovile di Ravenna.



4 Altare della basilica di San Giovanni Evangelista a Ravenna prima del restauro.

per le sepolture privilegiate particolarmente nota in area salonitana e documentata da frammenti rimessi in luce nei siti archeologici di Manastirine e Marusinac, attribuiti al V secolo²³. Nel caso ravennate è presente uno scasso predisposto a ospitare intarsi, che corre al di sopra della iscrizione e piega per proseguire parallelamente a uno dei lati corti. Lo stato frammentario non permette di capire se anche al di sopra della iscrizione fosse inserito un intarsio, come farebbe presumere il margine della rottura del tratto superiore.

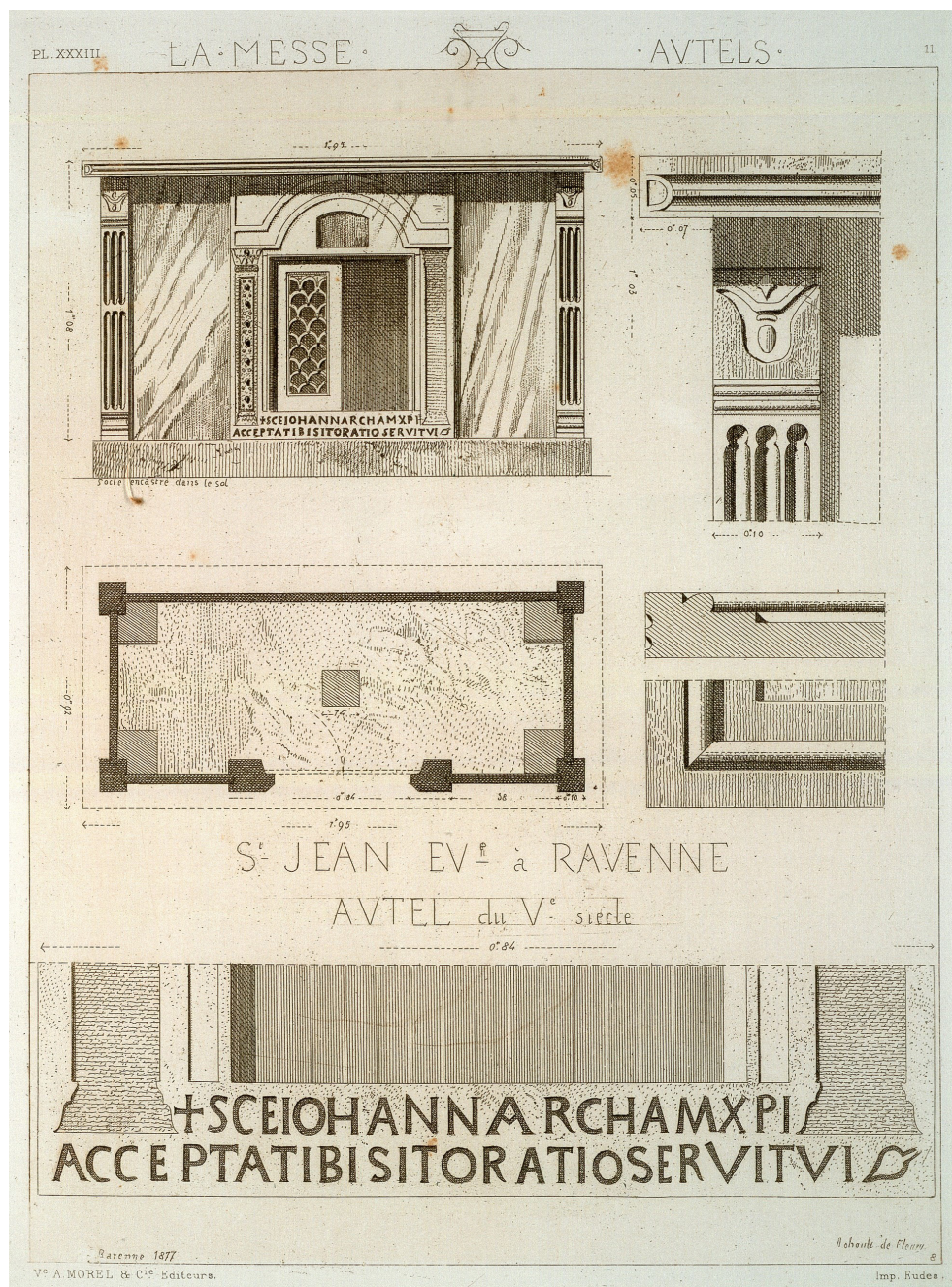
Più complessa è la ricostruzione dell'aspetto primitivo dell'altare a cippo della chiesa di San Giovanni Evangelista²⁴, del quale non è possibile precisare la cronologia nemmeno sulla base dell'epigrafe, che gli studiosi collocano variamente fra la metà del V e il VI secolo²⁵. Oggi si presenta rifinito con lastre di porfido e serpentino, ma questo aspetto è l'esito di un restauro eseguito nel 1932, realizzato sulla scorta delle descrizioni dell'ornato originale sopravvissuto fino ai primi decenni dell'Ottocento²⁶, come

23 Mi riferisco ai frammenti recanti gli epitaffi funebri di *Gaianus*, *Symferius* ed *Hesychius* rinvenuti nel sito di Manastirine, già pubblicati in Egger 1926, nn. 153, 157, 161, il cui primitivo uso come mense funerarie è stato precisato negli anni Ottanta del Novecento (Marin 1986: 223).

24 *Corpus I*: 17, n. 1; Novara 1995.

25 Benericetti 2024.

26 Quando l'arcivescovo Chiarissimo Falconieri fece asportare i marmi per reimpiegarli nell'altare della cappella del Sacramento del duomo. Tarlazzi 1852: 249.



5 Altare di San Giovanni Evangelista a Ravenna (da *La Messe* I, tav. XXXIII).

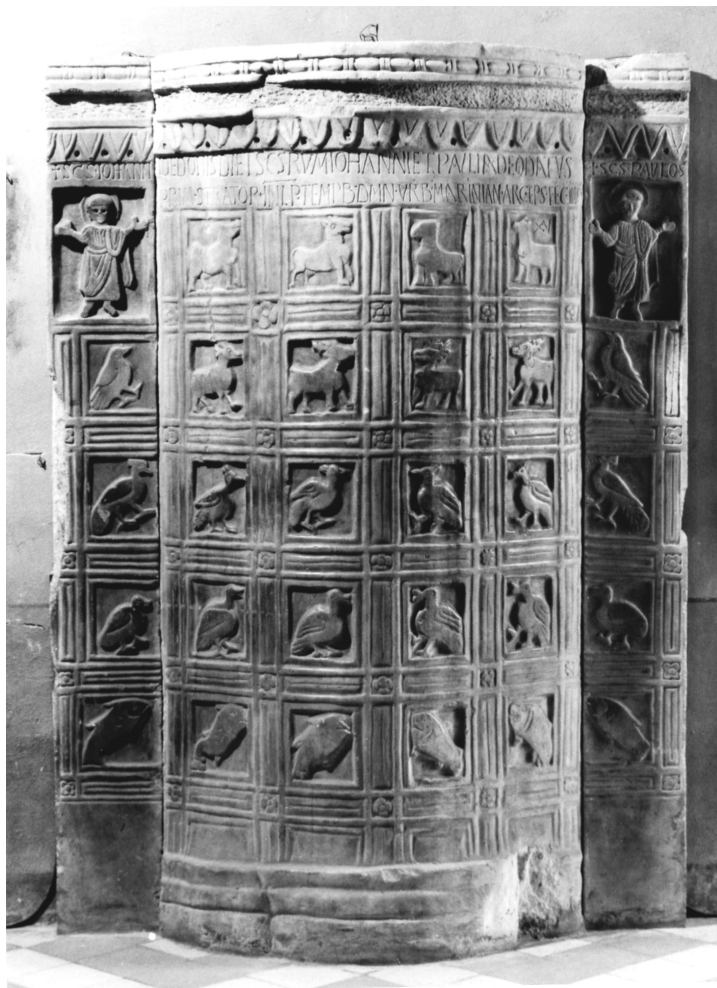
testimoniato da alcuni passi di Gasparo Ribuffi²⁷ e da una tavola dell'opera *La Messe* di Rohault de Fleury²⁸.

Un caso ravennate particolarmente interessante è costituito da alcuni amboni a *pyrgos* attribuibili alla seconda metà del VI secolo. L'ambone della cattedrale²⁹, ritenuto,

²⁷ Ribuffi 1835: 69. Anche Ricci 1908: 212-213.

²⁸ *La Messe* I, 1983: 139-142.

²⁹ *Corpus I*: 28-29, n. 24: terzo quarto del VI secolo, episcopato di Agnello (557-570); Nazzi 2009: 167-184, n. 7. L'ambone, ricomposto nei primi anni del Novecento, è collocato sul lato destro della navata centrale del duomo di Ravenna (Gerola 1912). L'iscrizione che corre alla sommità del corpo centrale, su entrambi i lati, lo colloca cronologicamente nella seconda metà del VI secolo, e con più precisione nell'ambito dell'episcopato di Agnello, ovvero entro il quindicennio contenuto tra il 557 e il 570.



6 Ambone della chiesa di Santi Giovanni e Paolo, Museo Arcivescovile di Ravenna.

seppure con alcuni dubbi³⁰, di importazione costantinopolitana, presenta, al di sopra della iscrizione di coronamento, una fascia la cui superficie è abbassata, pronta per l'alloggiamento di un materiale non precisabile. Lo stesso motivo si ritrova nell'ambone conservato presso il Museo Arcivescovile e proveniente dalla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo³¹ che, come si ricava dall'iscrizione che corre lungo il margine superiore, fu

30 Su quest'ultimo pezzo, tuttavia, le discussioni sono ancora aperte, viste le diverse opinioni riguardo il luogo di lavorazione. Alcuni ipotizzano una importazione del pezzo finito da officine costantinopolitane; in particolare Raffaella Farioli Campanati ritiene il pezzo fabbricato in una officina costantinopolitana su modello dell'ambone di Santa Sofia e di altri giunti a noi frammentari; in tal modo la studiosa confuta quanto constatato da Giuseppe Gerola riguardo l'uso di materiale di recupero. Farioli Campanati 1991: 264, 1994; 2000: 29; 2005a: 370 e 2005b. Altri vi riscontrano la mano di maestranze greco-costantinopolitane, ma non ne precisano il luogo di lavorazione (Russo 1984: 34 e 1991; Godoli 2000). Altri ancora ritengono che il pezzo sia giunto semilavorato a Ravenna e terminato da maestranze locali (Budriesi 2005a: 967 e 2005b: 91-92). I dati in nostro possesso sui quali basare le ipotesi al riguardo non sono numerosi. Si parte dalla constatazione del fatto che l'ambone è realizzato, senza alcun dubbio, reimpiegando frammenti di coperchi di sarcofago (Gerola 1912), secondo una pratica riscontrata localmente anche in altri manufatti; d'altro canto nella iscrizione dedicatoria l'arredo viene definito *pyrgus*, vocabolo usato fino a quel momento solo nei testi letterari in relazione all'ambone di Santa Sofia di Costantinopoli; in aggiunta la forma assunta risulta sconosciuta fino a quel momento nella città esarcale e difficilmente le officine locali avrebbero potuto elaborare autonomamente un modello inedito.

31 Marmo proconnesio, 170×220×12 cm. PatER, id. 167455; *Corpus I*: 30, n. 7; Nazzi 2009: 203-214, n. 12.



7 Ambone della chiesa di Santi Giovanni e Paolo (particolari), Museo Arcivescovile di Ravenna.

donato durante l'episcopato di Mariniano (596-597) dal funzionario *Adeodatus*, primo *strator* della prefettura. Ricavato in gran parte da un coperchio di sarcofago di recupero, viene ritenuto dalla critica un prodotto locale modellato a imitazione di quello della cattedrale³². Dell'arredo sopravvive solo la parte centrale di una delle facce, composta da tre segmenti separati, uno centrale concavo e due laterali, costituiti da due lastre rettangolari allungate. La superficie del manufatto è interamente decorata a rilievo con riquadri contenenti animali; i margini superiori delle due lastre laterali sono occupate dalle figure di due personaggi maschili nimbati nei quali sono da riconoscere i santi Giovanni e Paolo, titolari della chiesa ravennate cui era destinato l'arredo. Lungo il margine superiore la fronte è coronata da una cornice modanata percorsa da un incavo in cui probabilmente erano collocati intarsi, anche se non si può escludere che contenesse impasti colorati, lo stesso ornato che completava i fori circolari che rifiniscono la baccellatura posta al di sotto della cornice e i forellini che caratterizzano i 7 volti dei due santi nel luogo degli occhi.

32 | Novara 2005.



8 Frammento di ambone della basilica di San Giovanni Evangelista, Museo Nazionale di Ravenna.

Una decorazione analoga per la tecnica, ma diversa per la resa, doveva ornare l'ambone proveniente dalla chiesa di San Giovanni Evangelista, di cui resta solo un frammento di una sponda nel secondo chiostro del Museo Nazionale³³. Nel breve tratto del margine superiore sono visibili i resti di tre scassi di cui uno a forma di losanga e due quadrati.

33 | Inv. 619. *Corpus I*: 28, n. 23: seconda metà del VI secolo; Nazzi 2009: 197-202, n. 11.



9 Clipeo con chimera, Museo Arcivescovile di Ravenna.

Un altro interessante esempio di intarsio è quello che decora una piccola lastra circolare di difficile datazione conservata presso il Museo Arcivescovile³⁴, forse originariamente
 9 impiegata in un pavimento³⁵. La superficie presenta un motivo intagliato costituito da un'arpa circondata da due cerchi concentrici entro i quali si sviluppa un motivo a piccole V alternate a puntini. Negli incavi sono visibili modeste tracce di coccio pesto. La profondità degli incavi è molto modesta, pertanto non si può escludere che il riempimento fosse ottenuto con un impasto. Dal punto di vista tecnico, richiama alcuni analoghi clipei pavimentali dell'XI-XII secolo impiegati nella chiesa abbaziale di Galeata (FC), conservati in parte nell'edificio³⁶ e in parte presso il Museo Mambrini³⁷, nei quali gli intarsi sono di forma geometrica, oppure i clipei e i riquadri con animali fantastici del pavimento della chiesa abbaziale di Sant'Adriano a San Demetrio Corone (CS) attribuibile all'ultimo trentennio dell'XI secolo³⁸, rifiniti con mosaici a scacchiera che richiamano quelli dei pavimenti precosmateschi commissionati dall'abate Desiderio (1066-1071) per Montecassino³⁹.

34 PatER, id. 169311 (V-IX secolo).

35 Non fu recuperata dall'atterramento dell'antica cattedrale, come gran parte dei materiali conservati nel Museo.

36 Tre frammenti sono conservati nella prima cappella a sinistra, appesi al muro.

37 Per la lapide tombale in frammenti del Museo Mambrini di Galeata proveniente dalla chiesa di San Donnino in Soglio, edificio di culto situato nella valle del fiume Montone, ma posto sotto la giurisdizione dell'abbazia di Sant'Ellero: PatER, id. 57263; Mambrini 1935: 350-355. Per la lastra circolare priva di intarsi del Museo Mambrini di Galeata: PatER id. 57212 e, infine, per la lastra circolare con intarsi del Museo Mambrini di Galeata; PatER id. 58213; Leoncini 1989: 65.

38 Coscarella 2001: 393-394.

39 Severino 2011.



Una tecnica analoga ma ottenuta con un processo e materiali differenti è quella definita a *champlevé*⁴⁰, secondo una terminologia derivata dalla oreficeria smaltata, o a *'incrostazione di mastice'*⁴¹, che prevedeva l'introduzione di mastici colorati entro incavi scavati sulla superficie di un supporto litico. Se ne ottenevano decorazioni in cui dominava il netto contrasto tra il colore del supporto, in genere una roccia di colore chiaro, e quello scuro del riempimento. L'intaglio, non molto profondo e ottenuto con lo scalpello, lasciava intenzionalmente sul fondo dello scasso una superficie irregolare che permetteva una maggiore presa della pasta. Documentata anche a Ravenna, la tecnica non solo impiegata per i riempitivi materiali diversi, ma soprattutto perché invertiva il principio alla base della decorazione: se nel primo caso il motivo ornamentale era quello ottenuto con l'inserzione del materiale di colore a contrasto, nel secondo, il mastice faceva da sfondo all'elemento decorativo ricavato dall'intaglio della superficie di una lastra di una roccia di colore chiaro. Tale produzione, riservata essenzialmente alla realizzazione di lastre di rivestimento parietale o a elementi di arredo liturgico, ebbe una forte diffusione nel bacino mediterraneo sin dai secoli V e VI, con una rilevante concentrazione in Siria, dove trova una importante testimonianza nei resti rimessi in luce nella basilica di Santa Croce di Resafa-Sergiopolis, da attribuire a una ristrutturazione del 'santuario' della chiesa nella seconda metà del VI secolo⁴², e soprattutto sull'isola di Cipro⁴³.

In Occidente l'uso di lastre decorate con mastici è attestato a Milano⁴⁴, nella basilica Eufrasiana di Parenzo, in Istria, in quattro piccoli capitelli inseriti nel rivestimento sectile nell'abside⁴⁵, e nell'area di Gata, in Dalmazia⁴⁶, dove è stato ritrovato anche un frammento di un altare lavorato quasi interamente con la tecnica ad incrostazione, che nella parte frontale prevedeva una piccola lunetta con due colombe⁴⁷, attribuibile al VI secolo⁴⁸. Diffusasi nell'arte ommayade sin dal VI secolo, nel IX secolo la tecnica si affermò nuovamente nelle zone di influenza bizantina, diventando, nel periodo mediobizantino, un'alternativa economica a soluzioni decorative e a materiali più preziosi e costosi⁴⁹. Infatti l'impiego sapiente dello scalpello e del colore dei mastici creava un effetto d'insieme paragonabile a quello di un prezioso manufatto di oreficeria. Il cantiere della terza ricostruzione del San Marco di Venezia, aperto nel 1063 dal doge Domenico Contarini (1043-1071) e portato a termine sotto il dogado di Vitale Falier (1084-1096), è da individuare come il primo caso documentabile dell'utilizzo medievale della tecnica dello *champlevé* nell'area alto adriatica e si ritiene che nel cantiere contariniano fosse presente un architetto bizantino⁵⁰ o piuttosto di un gruppo di maestranze bizantine che avrebbero ideato l'intero apparato decorativo⁵¹.

40 Pedone 2022: 109-112.

41 Coden 2004: 70-78; 2006a; 2006b e 2016: 233-234.

42 Ulbert 1986: 138, 147-149. I materiali, che conservano ancora abbondanti resti delle paste di riempimento, si riferiscono sia a lastre di recinzione sia a lastre di spessore limitato che io riterrei pertinenti ad un rivestimento parietale. I motivi decorativi paiono riferirsi a pannelli decorati con motivi rientranti nel repertorio tipico del rivestimento parietale: ornati circondati dal motivo dello spirameandro o in genere decori stilizzati.

43 Boyd 1999.

44 Coden 2016: 235-239.

45 Russo 1991: cat. 57-60, 105-108.

46 Jeličić-Radonić 1994 e 1999: 137; Šeparović 2001: 283, cat. II, 7.

47 Coden 2004: 82.

48 Jeličić-Radonić 1999.

49 Sodini 1995.

50 Zuliani 1997; Coden 2004: 69.

51 Russo 1997: 127, 141.

A Ravenna la presenza di decorazioni a mastice è documentata nella prima metà del V secolo nella chiesa di Santa Croce⁵². Meno noti sono alcuni pezzi conservati presso il Museo Arcivescovile, attribuibili all'età di mezzo, che furono recuperati al momento dell'abbattimento della antica cattedrale (*basilica Ursiana*) nella metà del XVIII secolo. Allo stato attuale degli studi non è possibile precisare se si tratta di materiali impiegati nelle fasi medievali della chiesa, come si potrebbe ipotizzare⁵³.

Inserti metallici

Un gusto affine all'intarsio di marmi policromi e paste vitree è quello per gli inserti metallici.

La tecnica impiegata si ispira a quella della scrittura alveolata, realizzata incidendo sul corpo del marmo scassi larghi e profondi entro i quali venivano cementati o piombati caratteri mobili prodotti a fusione in lega metallica, per lo più bronzo sottoposto a doratura, oppure veniva collocato un riempimento di piombo o stagno. Il gusto per gli intarsi metallici trova numerosi confronti in colonne conservate in Italia, di importazione, e in pezzi in opera negli edifici di culto costantinopolitani e della costa egea. In Italia sono note colonne con tagli per l'alloggiamento di crocette metalliche, da attribuire alla produzione di V-VI secolo degli *ateliers* della Metropoli d'Oriente, soprattutto nella chiesa di San Marco a Venezia⁵⁴. Particolarmente interessanti quelle ancora inserite nei fusti delle colonne e nei rivestimenti marmorei delle pareti della chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli⁵⁵ che avevano una funzione che andava oltre il semplice aspetto decorativo⁵⁶. Nell'edificio sono Le indagini hanno chiarito che nelle crocette, disposte in punti strategici della chiesa, probabilmente tra il X e il XII secolo, in periodo posticonoclasta, furono incastonate reliquie ad uso dei pellegrini che soffermandosi in questi punti consacrati della chiesa avrebbero ottenuto le miracolose guarigioni riferite dalle fonti⁵⁷.

A Ravenna sono numerosi gli esempi di colonnine lavorate con queste forme decorative.

Nel complesso di San Francesco, sono presenti nel colonnato della navata, nella cripta e in uno dei chiostri moderni annessi all'edificio (secondo chiostro). Tra i 21 fusti in opera nella navata, probabilmente reimpiegati al momento della ricostruzione medievale della chiesa⁵⁸, tre presentano il taglio (tamponato recentemente) per la crocetta metallica⁵⁹.

52 Le indagini svolte negli anni Settanta del Novecento sotto la guida di Gino Pavan hanno permesso di rimettere in luce numerosi frammenti appartenenti ad almeno due grandi capitelli da lesena a foglie d'acanto lavorati con la tecnica in oggetto. Novara 1997b e 2022: 107.

53 Novara 2025.

54 Spazi per crocette metalliche sono presenti in cinque colonne di cipollino (prima, terza e quinta di sinistra, prima e terza di destra) montate nell'intradosso del secondo portale di destra e in alcune colonnine reimpiegate nella cripta.

55 Talvolta sopravvivono solo gli spazi.

56 Teteriatnikov 1998 e 2003: 81-82.

57 I pellegrini talvolta credevano che le colonne contenessero anche corpi interi sepolti al loro interno. I loro resti benedetti irradiavano emissioni curative e ai fedeli bastava baciare o strofinare una colonna per essere guariti, La Cronaca di Robert de Clari scritta all'indomani della presa di Costantinopoli del 1204, ricorda che veniva tributata devozione alle singole colonne. Successivamente, verso la metà del XIV secolo, ancora Stefano di Novgorod menziona la particolare devozione rivolta ad alcune colonne della chiesa.

58 Si ritiene che i materiali architettonici utilizzati nella attuale chiesa di San Francesco, fossero originariamente in opera nell'*Apostoleion*, edificio costruito nello stesso luogo durante l'episcopato del vescovo Pier Crisologo (429-450): Deichmann 1976: 309-311. La chiesa di San Francesco così come ci appare oggi è frutto di una ristrutturazione medievale, che gli studiosi collocano fra il IX e l'XI secolo.

59 Settima e decima colonna del filare sinistro; seconda colonna del filare destro.



10 Colonne della chiesa e del secondo chiostro, Complesso Franciscano di Ravenna.

11 Colonnine del portichetto antistante, chiesa dello Spirito Santo di Ravenna.

Nella cripta è in opera un fusto con scasso⁶⁰ a fianco della finestrella che si apre sul muro frontale. Nel chiostro sono presenti due fusti con incavi⁶¹.

11 Nel portico antistante la chiesa dello Spirito Santo, costruito nell'ambito dei restauri della chiesa promossi dall'abate commendatario Corrado Grassi attorno al 1543-1546⁶², sono presenti quattro fusti con incavi per crocette metalliche, solo uno liscio⁶³. I tre fusti collocati all'estremità sinistra del portico hanno la superficie baccellata nella parte inferiore e spiraliforme in quella superiore e sono riferibili a una produzione del bacino

60 Ø 21 cm. Novara 1994; Romanelli 2011: 49-70.

61 Nel filare sud, terza e ottava colonna, rispettivamente di dimensioni: h 182 cm, Ø max 29 cm; h 183 cm, Ø 30 cm. Lavers 1971: 161-165. In quest'ultimo caso si può ipotizzare che i due fusti, assieme ad altri reimpiegati nel chiostro, facessero parte originariamente del ciborio d'altare della chiesa. Non è nota la cronologia della costruzione del chiostro, ma attraverso la documentazione, sappiamo che nel 1505 la struttura era già funzionante: Novara, Cicognani 1995: 250.

62 Novara 1993: 33-35 e 1998b: 96-99.

63 Lavers 1971: 194-196.



12 Colonnine, Pieve di Campiano.

orientale del Mediterraneo recentemente circoscritta dalla Bertelli⁶⁴ e dalla Flaminio⁶⁵ e diffusa in tutto il Mediterraneo, che ha caratteristiche come dimensioni (mai superiori a 3 m) e materiali, ricorrenti. Le recenti indagini hanno spostato la datazione di questa produzione dal IX⁶⁶, come si riteneva alcuni decenni fa, al VI secolo.

Nella chiesa di Sant'Agata, un incavo a forma di croce è stato riempito con mosaico di recupero. Un fusto con incavo a forma di croce si trova, infine, a fianco dell'altare della pieve di Campiano, ma proviene da Ravenna.

Un fusto con analoghe tracce si trovava anche nella scomparsa cappella dei Santi Mauro e Placido⁶⁷ costruita in San Giovanni Evangelista nel 1524⁶⁸. Fu trasferita nei giardini dell'episcopio, dove si trova tuttora⁶⁹. Sul corpo, quasi in prossimità del collarino, è ritagliato un incavo a forma di croce; a circa un terzo del corpo sono presenti quattro fori per l'innesto di un'altra crocetta metallica.

Dubitativamente (vista la mancanza di tracce o descrizioni) si può ritenere che inserti metallici arricchissero anche gli incavi a forma di croce dell'ambone reimpiegato nel fonte battesimale del battistero della cattedrale⁷⁰, e di un frammento di lastra, forse

64 La Bertelli ha individuato uno dei centri di maggiore concentrazione di queste colonnine, in Puglia: Bertelli 2002: 114, n. 42, tav. XV; 152, n. 125, tav. XL. Anche Flaminio 2011: 593-594.

65 Flaminio 2011: 583-590.

66 La Lavers propone per i fusti, una lavorazione altomedievale, mettendoli a confronto con quelli del ciborio di Sant'Eleucadio ora nella chiesa di Sant'Apollinare in Classe: Lavers 1971: 196. Così anche Rusconi 1971.

67 Lavers 1971: 159-161.

68 Ricci 1923: 106. Il fusto venne trasferito nel cortile dell'episcopio in seguito ai danni subiti dalla chiesa durante la Seconda guerra mondiale (Lavers 1971: 159-161).

69 Inv. 183 del Museo Arcivescovile. Dimensioni h 197 cm, Ø al collarino 78 cm; Ø max rintracciabile 84 cm. Lavers 1971: 159-161.

70 *Corpus I*: 25, n. 16: terzo quarto del V secolo. Nella scheda del *Corpus* non viene evidenziata la presenza dello scasso. L'allestimento della vasca battesimale, ottenuta in massima parte con marmi di recupero, risale all'ultimo rialzamento del piano pavimentale del battistero, avvenuto



13 Ambone reimpiegato nella vasca battesimale, Battistero Neoniano a Ravenna.



14 Frammento di lastra, Museo Nazionale di Ravenna.

- 14 parte di un ambone, ora nel secondo chiostro del Museo Nazionale⁷¹. Nel battistero la croce è collocata in campo liscio e attualmente reca tracce di colorazione. Nel frammento del Museo Nazionale, la croce è circondata da due coppie di animali (due agnelli e due volatili), affrontate simmetricamente.

Tutti gli arredi ravennati citati anche se ancora in opera, non sono collocati nei contesti originali. Il gruppo più consistente, quello legato al complesso di San Francesco, può ritenersi pertinente alla chiesa primitiva, della prima metà del V secolo, tuttavia non sappiamo se la distribuzione delle colonne nella ricostruzione medievale riproponga quella precedente. Le colonnine ora nel chiostro e nella cripta, probabilmente appartenevano al ciborio, così come quelle ora in opera nel portichetto della chiesa dello Spirito Santo. Queste considerazioni escludono la possibilità di avanzare ipotesi di una funzione e una dislocazione delle crocette secondo una logica vicina a quella della chiesa di Santa Sofia.

Tecniche miste e casi dubbi

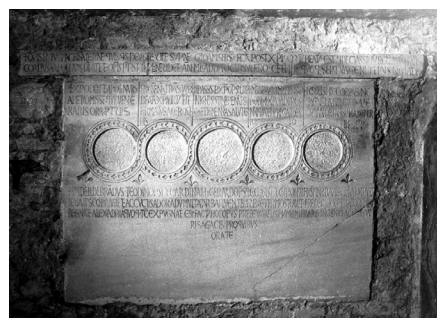
Non dobbiamo tralasciare il fatto che a Ravenna il tempo ha spesso cancellato dalle superfici non solo le primitive stratificazioni di colore, ma assieme a queste anche la

all'epoca del Della Rovere; pertanto, non è possibile precisare la provenienza dell'ambone, se, cioè, il pezzo si trovava presso il battistero ab origine, o se sia stato introdotto nel battistero al momento dell'allestimento della vasca.

⁷¹ Inv. 619, vd. *Corpus I*: 28, n. 23: seconda metà del VI secolo. Nel *Corpus* non vengono segnalati l'incavo per l'innesto della croce e le due solcature verticali che corrono lungo il margine destro. Viene definito con dubbi, frammento di pluteo; però la lastra appare leggermente ricurva, e ciò potrebbe anche farci supporre che facesse parte di un ambone.



15 Cosiddetta Madonna Greca, chiesa di Santa Maria in Porto a Ravenna.



16 Epigrafe, cripta della chiesa di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna.

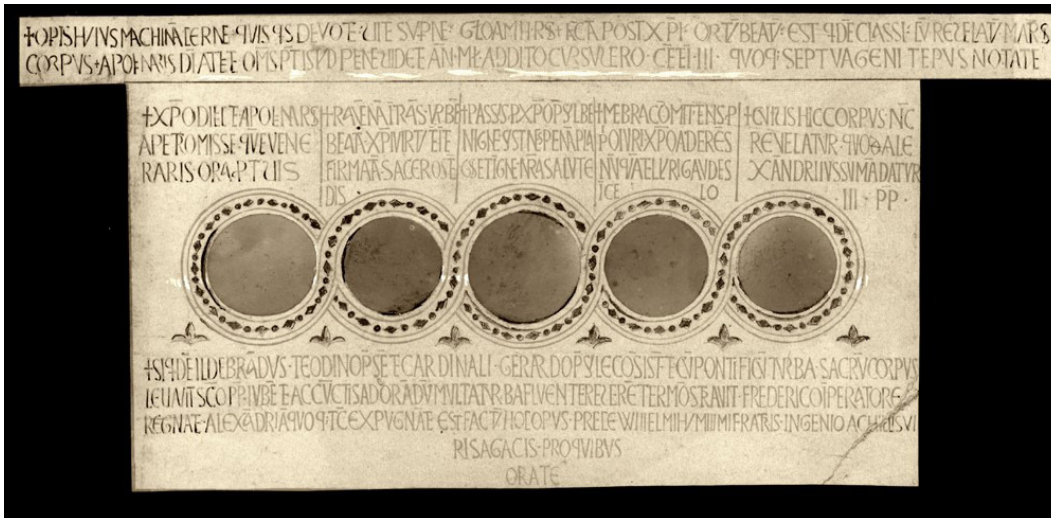
presenza di altri materiali, quali lamine, impasti, vetri e castoni al punto da renderceli completamente estranei all'opera che talvolta si presentava in una veste rutilante in cui dominava la policromia, ma anche la varietà di materiali.

- Un caso ravennate molto significativo è quello della icona raffigurante la Vergine orante detta «Madonna Greca» che in origine era rifinita con colore e completata con crocette metalliche applicate alla veste.

Il pannello⁷², legato a una importante leggenda locale che ipotizza un arrivo miracoloso presso la costa ravennate in prossimità della canonica di Porto Fuori, appartiene a una produzione mediobizantina, che ha molti esempi sia nella Metropoli d'Oriente, sia in Italia. Come nel caso delle numerose sculture che possono essere portate a confronto⁷³, anche il rilievo portuense in origine doveva essere rifinito secondo lo schema noto nell'area costantinopolitana. Purtroppo, della decorazione originaria sopravvivono solo

72 Rizzardi 1977 e 2001; Orioli 2003.

73 Come quella trovata nell'area di San Giorgio dei Mangani, in cui accanto alla coloratura con pigmenti e doratura si aggiunge anche l'inserzione di applicazioni metalliche sulla veste, sul fazzoletto appeso alla cinta, sulle ginocchia, sulle spalle e sul nimbo. Barsanti 2016: 69. Altri esempi in Paribeni 2001 e Loberdu Tsigarida 2000: 239-240.



17 Disegno raffigurante una ricostruzione della decorazione originale dell'epigrafe della cripta di Sant'Apollinare in Classe a Ravenna (Biblioteca Classense di Ravenna, *Fondo Ricci*, n. 2926).

alcune tracce della colorazione⁷⁴ e i fori per l'applicazione delle crocette. Diversamente da quanto si è potuto constatare per gli esempi ravennati dei secoli V e VI, nei quali l'incavo per le croci era completo, nel Medioevo l'applicazione delle crocette avveniva attraverso alcuni fori⁷⁵.

Fra i casi dubbi vorrei ricordare una lastra epigrafica attualmente conservata nella cripta di Sant'Apollinare in Classe⁷⁶. La lastra fu realizzata negli anni che seguirono la ricognizione effettuata dai messi papali nel 1173 alla ricerca delle spoglie del protovescovo di Ravenna Apollinare e in origine fu collocata, probabilmente, a decorare un altare situato nella cripta ristrutturata in seguito all'episodio, sul quale erano state riposte le spoglie del presule⁷⁷. L'epigrafe, che fa riferimento all'episodio della ricerca del corpo di Apollinare, è intervallata da una decorazione costituita da una serie di cinque piccole *rotae* annodate e circondate da un motivo a losanghe e quadrati alternati; il disegno è completato da una serie di gigli disposti negli spazi fra i cerchi. I motivi decorativi oggi si mostrano a negativo, intagliati sulla superficie del marmo, tuttavia non è possibile chiarire come fossero completati in origine. La profondità degli alveoli potrebbe giustificare la presenza di intarsi marmorei, anche se l'assoluta mancanza di tracce non esclude che il riempimento fosse stato realizzato con impasti. Fra il materiale di studio appartenuto allo storico dell'area Corrado Ricci si trova un disegno in cui è ipotizzato il completamento della lastra⁷⁸ con porfido e serpentino secondo il gusto cosmatesco. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile alcuna ulteriore precisazione.

74 Orioli 2003.

75 Come si è riscontrato anche nel coperchio di sarcofago conservato presso il giardino di Santa Sofia di Costantinopoli in cui una rilavorazione mediobizantina comportò la realizzazione di fori per l'aggiunta di croci metalliche. Flaminio 2013: 467.

76 Novara 2018.

77 Mazzotti 1986: 215-219.

78 Biblioteca Classense di Ravenna, *Fondo Ricci*, n. 2926.

Bibliografia

- Adembri B., *Frammenti di decorazione parietale*, in M. De Nuccio, L. Ungaro (eds), *I marmi colorati nella Roma imperiale*, catalogo della mostra (Roma, 28 settembre 2002-19 gennaio 2003), Venezia 2002: 479-480.
- Alagia D., *Horti Lamiani. Topografia e ricontestualizzazione della decorazione marmorea dalla tarda Repubblica all'età tardoantica*, PhD Diss., Freie Universität Berlin 2014.
- Assimakopoulou Atzaka P., *Η τεχνική της opus sectile στην έντοιχια διακόσμηση*, Tessaloniki 1980 (Βυζαντινά μνημεία, 4).
- Barsanti C., *Una nota sulla diffusione della scultura a incrostazione nelle regioni adriatiche del meridione d'Italia tra XI e XIII secolo*, in C. Pennas, C. Vanderheyde (eds), *La sculpture byzantine: VIIe-XIIIe siècles*, actes du colloque international (Athènes, 6-8 Septembre 2000), Paris 2008 (BCH Supplément 49): 515-557.
- Barsanti C., *Scultura dipinta a Bisanzio*, in P.A. Andreuccetti, D. Bindani (eds), *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Tra materiali costruttivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, atti delle giornate di studio (Lucca, 24-26 ottobre 2013), Lucca 2016: 61-85.
- Benericetti R., *Note sull'iscrizione sull'altare della Basilica di San Giovanni Evangelista di Ravenna*, «La Bellezza della Fede» 13 (2024): 187-197.
- 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).
- Bonanni A., *Interraso Marmore (Plin. NH 35.2): esempi della tecnica decorativa ad intarsio nell'età romana*, in P. Pensabene (ed.), *Marmi antichi, II. Cave e tecnica di lavorazione, provenienza, distribuzione*, Roma 1998 (Università degli studi di Roma, Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana. Studi miscellanei 31): 259-278.
- Boyd S., *Champlevé Production in Early Byzantine Cyprus*, in N. Patterson Ševčenko, C. Moss (eds), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton 1999: 49-70.
- Budriesi R. (a), *La scultura ravennate*, in *Ravenna da capitale imperiale a capitale esarca*, atti del XVII congresso internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004), II, CISAM, Spoleto 2005: 943-970.
- Budriesi R. (b), *Tra Bologna e Ravenna: note di tarda antichità*, in *Studi in memoria di Patrizia Martinelli*, Bologna 2005 (Studi e scavi: Nuova Serie 10): 89-104.
- Cagianò De Azevedo M., *Policromia e polimateria nelle opere d'arte della tarda antichità e dell'alto medioevo*, «Felix Ravenna» 101 (1970): 223-260.
- Cima M., *Serie di capitelli di lesena in opus sectile*, in M. De Nuccio, L. Ungaro (eds), *I marmi colorati nella Roma imperiale*, catalogo della mostra (Roma, 28 settembre 2002-19 gennaio 2003), Venezia 2002: 418-420.
- Cinque G.E., Lazzeri E., *Policromia marmorea nei rivestimenti pavimentali e parietali della Villa Adriana di Tivoli. Nuove scoperte e verifiche*, «ROMVLA. Revista del Seminario de Arqueología de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla» 11 (2012): 161-204.

Coden F., *Da Bisanzio a Venezia: niello o champlevé? Questioni critiche sulla scultura ad incrostazione di mastice*, «Saggi e Memorie di storia dell'arte» 28 (2004): 69-94.

Coden F. (a), *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana, XI-XIII sec.*, Padova 2006 (Humanitas 3).

Coden F. (b), *Scultura ad incrostazione di mastice nella basilica di San Marco a Venezia (secoli XI-XII)*, «Arte medievale» 5/1 (2006): 21-48.

Coden F., *Nuove considerazioni sulla scultura ad incrostazione di mastice (dal Tardoantico alla fine del Medioevo)*, in P.A. Andreuccetti, D. Bindani (eds), *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Tra materiali costruttivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, atti delle giornate di studio (Lucca, 24-26 ottobre 2013), Lucca 2016: 233-260.

Corpus I = "Corpus" della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna. I. Altari, amboni, cibori, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari, Roma 1968.

Corpus II = G. Valenti Zucchini, M. Bucci (eds), "Corpus" della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna. II. I sarcofagi a figure e a carattere simbolico, Roma 1968.

Coscarella A., *Primi risultati di una rilettura critica dei mosaici medievali della Calabria*, in *Atti del VII colloquio dell'AISSCOM* (Pompei, 22-25 marzo 2000), Ravenna 2001: 393-396.

Deichmann F.W., *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, Kommentar II, 2*, Wiesbaden 1976.

Dresken-Weiland J., *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. II. Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, Mainz 1998.

Egger R., *Der altchristliche Friedhof Manastirine*, Wien 1926 (Forschungen in Salona 2).

Farioli Campanati R., *La scultura architettonica e di arredo liturgico a Ravenna alla fine della tarda antichità: i rapporti con Costantinopoli*, in A. Carile (ed.), *Storia di Ravenna. II/1. Dall'età bizantina all'età ottoniana. Territorio, economia e società*, Venezia 1991: 249-267.

Farioli Campanati R., *Il pyrgus dell'arcivescovo Agnello e la sua datazione*, «Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina» 41 (1994): 207-217.

Farioli Campanati R., *Ravenna-Costantinopoli: la scultura (secc. V-VI)*, in A. Effenberger (ed.), *Konstantinopel. Scultura bizantina dai musei di Berlino*, catalogo della mostra (Ravenna, 15 aprile-17 settembre 2000), Roma 2000: 19-29.

Farioli Campanati R. (a), *Botteghe ravennate tra Oriente e Occidente, in Ravenna da capitale imperiale a capitale esarcale*, atti del XVII congresso internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Ravenna, 6-12 giugno 2004), I, CISAM, Spoleto 2005: 361-381.

Farioli Campanati R. (b), *Per la datazione della cattedra di Massimiano e dell'ambone di Agnello*, in *Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli*, Bologna 2005 (Studi e scavi: Nuova Serie 10): 165-168.

Flaminio R., *Su un particolare tipo di colonna decorata di età paleocristiana*, in O. Brandt, Ph. Pergola (eds), *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, Città del Vaticano 2011 (Studi di antichità cristiana 63): 573-597.

Flaminio R., *I sarcofagi bizantini del Museo di Santa Sofia a Istanbul*, in A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio (eds), *Vie per Bisanzio*, atti del VII congresso nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Bizantini (Venezia, 25-28 novembre 2009), I, Bari 2013: 455-468.

- Gabelmann H., *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophagen*, Bonn 1973.
- Gerola G. (con lo pseudonimo di Giuseppe Tura), *A proposito dell'ambone di Sant'Agello*, «Felix Ravenna» 7 (1912): 265-271.
- Godoli G., *L'ambone della Basilica Ursiana attraverso i secoli*, «Ravenna Studi e Ricerche» 7/1 (2000): 207-242.
- Harrison R.M., *Excavations at Sarachane in Istanbul. I. The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones, and Molluscs*, Princeton 1986.
- Jeličić-Radonić J., *Gata. Crkva Justinijanova doba*, Split 1994.
- Jeličić-Radonić J., *Liturgical Installation in the Roman Province of Dalmatia*, «Hortus Artium Medievalium» 5 (1999): 133-145.
- Kiilerich B., *Monochromy, Dichromy and Polychromy in Byzantine Art*, in D. Searby, E. Balicka-Witakowska, J. Heldt (eds), ΔΡΟΝ ΡΟΔΟΠΟΙΚΙΛΟΝ. *Studies in Honour of Jan Olof Rosenqvist*, Uppsala 2012 (Studia Byzantina Upsaliensia 12): 169-183.
- Kiilerich B., *Towards a 'Polychrome History' of Greek and Roman Sculpture*, «Journal of Art Historiography» 15 (2016): 1-18.
- Kollwitz J., Herdejürgen H., *Die antiken Sarkophagreliefs. VIII. 2. Die ravennatischen Sarkophagen*, Berlin 1979.
- La Messe I* = C. Rohault de Fleury, G. Rohault de Fleury, *La messe. Études archéologiques sur ses monuments*, I, Parigi 1883.
- Lavers M., *I cibori d'altare delle chiese di Classe e Ravenna*, «Felix Ravenna» 102 (1971): 131-215.
- Leoncini E., *L'abbazia di Sant'Ellero*, Forlì 1989.
- Liverani P., *Per una "Storia del colore". La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva*, in P. Liverani, U. Santamaria (eds), *Diversamente bianco. La policromia della scultura romana*, atti del convegno internazionale (Firenze, 15 novembre 2010), Roma 2014: 9-32.
- Loberdu Tsigarida A., *The Mother of God in Sculpture*, in M. Vassilaki (ed.), *Mater of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Exhibition Catalogue (Athens, 20 October 2000-20 January 2001), Milano 2000: 237-249.
- Mambrini D., *Galeata nella storia e nell'arte*, Bagno di Romagna 1935.
- Marano Y.A., *Il commercio del marmo nell'Adriatico tardoantico (IV-VI secolo d.C.)*, in S. Collodo, G.L. Fontana (eds), *Eredità culturali dell'Adriatico. Archeologia, storia, lingua e letteratura*, Roma 2008: 159-174.
- Marano Y.A., *The Circulation of Marble in the Adriatic Sea at the Time of Justinian*, in J. Herrin, J. Nelson (eds), *Ravenna its Role in Earlier medieval Change and Exchange*, London 2016: 111-132.
- Marin E., *L'inhumation privilégiée à Salone*, in *L'inhumation privilégiée du IVe au VIIIe siècle en Occident*, actes du colloque (Créteil, 16-18 mars 1984), Paris 1986: 221-232.
- Mazzarella Mattioli A., *Sarcophagi in lapis sarcophagus a Ravenna*, «Epigraphica» 59 (1997): 267-287.
- Mazzotti M., *Sant'Apollinare in Classe: indagini e studi degli ultimi trent'anni*, «Rivista di Archeologia Cristiana» 62/1-2 (1986): 199-219.



- Naumann R., Belting H., *Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966 (Istanbuler Forschungen 25).
- Nazzi L., *Amboni nell'area altoadriatica tra VI e XIII secolo*, Udine 2009.
- Novara P., *Una lastra marmorea intarsiata conservata presso il Museo Nazionale di Ravenna*, «Felix Ravenna» 139/140 (1990): 35-41.
- Novara P., *Gli edifici teodericiani*, in E. Marraffa, E.V. Moroni (eds), *Ravenna la città che sale. Da Teodorico al XX secolo*, Ravenna 1993: 33-55.
- Novara P., *Elementi architettonici di reimpiego nella cripta della chiesa di San Pier Maggiore (San Francesco) in Ravenna*, «Corsi di Cultura sull'Arte ravennate e bizantina» 41 (1994): 603-625.
- Novara P., *Lo scavo dell'abside e del presbiterio della chiesa di San Giovanni Evangelista in Ravenna (aa. 1919-1921): evidenze archeologiche e quesiti ancora aperti*, «Corsi di Cultura sull'Arte ravennate e bizantina» 42 (1995): 219-242.
- Novara P., *Pavimenti e rivestimenti marmorei a Ravenna. I. L'età imperiale e teodericana*, Faenza 1997.
- Novara P. (a), *Pavimenti e rivestimenti marmorei a Ravenna. II. L'età bizantina*, Faenza 1998.
- Novara P. (b), *Sectilia parietali nelle aree di cultura bizantina: continuità e recupero dell'antico nel VI secolo*, in M. Pearce, M. Tosi (eds), *Papers from the EAA Third Annual Meeting at Ravenna 1997. II. Classical and Medieval*, Oxford 1998 (BAR International Series 718): 116-119.
- Novara P., *Disiecta membra*, in M. Mauro (ed.), *Ravenna romana (I sec. a.C.-V sec. d.C.)*, Ravenna 2001 (Collana Archeologia e architettura ravennate 1): 80-105.
- Novara P., *Sì vagamente dalla natura fregiate. Per una analisi archeologica degli antichi fusti di colonna esistenti in Ravenna. Con un inedito di Camillo Spreti*, Ravenna 2002.
- Novara P., *Marmi antichi negli edifici di culto di Ravenna. Archeologia degli apparati murari*, Ravenna 2003.
- Novara P., *Considerazioni su alcune sculture note e poco note conservate in Ravenna*, in M. Tagliaferri (ed.), *La Chiesa metropolitana ravennate e i suoi rapporti con la costa orientale*, atti del XXVII convegno del Centro Studi e Ricerche Antica Provincia Ecclesiastica Ravennate (Ravenna, 29-31 maggio 2003), Imola 2005: 287-309.
- Novara P., *Le ricerche di Paolo Pavirani e Enrico Pazzi. I sarcofagi cristiani di Ravenna*, «Parola e Tempo» 14 (2015-2016): 284-312.
- Novara P., *L'arcivescovo Gerardo e l'epigrafia ravennate del XII secolo*, «Torricelliana» 69 (2018): 105-122.
- Novara P., *Le sepolture degli arcivescovi di Ravenna in S. Apollinare in Classe*, «Rivista di Archeologia» 44 (2020): 197-213.
- Novara P., *Limestone Sarcophagi's Trade from Brac's Island Quarries. New Evidences from Ravenna and Northern Adriatic*, in *TRADE 2nd-9th c. Transformations of Adriatic Europe*, Proceedings of the Conference (Zadar, 11-13 February 2016), Oxford 2023: 349-358.
- Novara P. (a), *Decorazioni multicolori. Apparati marmorei negli spazi liturgici. 30. Transenna da San Vitale*, in *50 oggetti del Museo Nazionale. 1 racconto di Ravenna*, Cesena 2024: 75-76.

Novara P. (b), *Hanc arcam si quis aperuit. Ubicazione e impiego dei sarcofagi nei sepolcreti ravennati tardoantichi*, in *Atti del XII Convegno del CNAC* (Roma, 20-23 settembre 2022), I, Quingentole 2024: 303-312.

Novara P., *Una esplosione di colore. Giocare col marmo nella Ravenna tardoantica e medievale*, «Libro Aperto. Annali Romagna» (2025): 31-38.

Novara P., Cicognani E., *I chiostri francescani di Ravenna: fasi costruttive e materiali*, «Studi Romagnoli» 46 (1995): 229-259.

Orioli G., *Origine del culto della Madonna Greca nella "Casa di nostra donna in sul Lito Adriano"*, in M. Tagliaferri (ed.), *Santuari locali e religiosità popolare nelle diocesi di "Ravennatensia"*, atti del XXVI convegno del Centro Studi e Ricerche Antica Provincia Ecclesiastica Ravennate (Sarsina 6-8 settembre 2001), Imola 2003: 147-154.

PatER = PatER. Catalogo del patrimonio culturale, bbcc.regione Emilia-Romagna.it

Paribeni A., *La Vergine e l'acqua. Le icone in marmo dell'orante nel contesto dei santuari mariani di Costantinopoli*, in A. Donati, G. Gentili (eds), *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, 25 marzo-24 giugno 2001), Milano 2001: 40-43.

Pedone S., *Bisanzio (ri)colorata: tecniche, effetti e problemi aperti*, in P.A. Andreuccetti, D. Bindani (eds), *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Tra materiali costruttivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, atti delle giornate di studio (Lucca, 24-26 ottobre 2013), Lucca 2016: 87-102.

Pedone S., *Bisanzio a colori. La policromia nella scultura bizantina*, Roma 2022.

Pitarakis B., *L'orfèvre et l'architecte: autour d'un group d'édifices constantinopolitains du VIe siècle*, in A. Cutler, A. Papaconstantinou (eds), *The Material and the Ideal: Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, Leiden-Boston 2007 (The Medieval Mediterranean 70): 63-74.

Quaranta P., Bruto M.L., *L'opus interrabile a Roma e nell'Italia centrale: rilettura dei materiali editi e nuove acquisizioni*, in *Atti dell'XI colloquio dell'AISSCOM* (Ancona, 16-19 febbraio 2005), Roma 2006: 1-10.

Ribuffi G., *Guida di Ravenna*, Ravenna 1835.

Ricci C., *Resti d'altari antichi*, «Bollettino d'Arte» 2/6 (1908): 209-213.

Ricci C., *Guida di Ravenna*, Bologna 1923 (VI ed. riveduta e ampliata).

Rizzardi C., *Il rilievo marmoreo con l'immagine della c.d. Madonna Greca in S. Maria in Porto di Ravenna*, «Felix Ravenna» 113/114 (1977): 289-310.

Rizzardi C., *La "Madonna Greca" di Ravenna nella cultura artistica, nella leggenda e nella memoria storica della città*, in A. Donati, G. Gentili (eds), *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Ravenna, 25 marzo-24 giugno 2001), Milano 2001: 44-47.

Romanelli R., *Reimpieghi a Ravenna tra X e XII secolo nei campanili, nelle cripte e nelle chiese*, Spoleto 2011 (Studi e ricerche di archeologia e storia dell'arte 11).

Rusconi A., *Il ciborio longobardo della Cattedrale di Acerenza*, in *Atti del II congresso nazionale di Archeologia Cristiana* (Matera, 25-31 maggio 1969), Roma 1971: 423-436.

Russo E., *Fasi e nodi della scultura a Roma nel VI e VII secolo*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge» 96 (1984): 7-48.



Russo E., *Sculture del complesso eufrasiano di Parenzo*, Napoli 1991.

Russo E., *Sulla decorazione scultorea del San Marco contariniano*, in R. Polacco (ed.), *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), Venezia 1997: 125-163.

Šeparović T., *Lunetta di altare* cat. II.7, in C. Bertelli, G.P. Brogiolo (eds), *Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi*, catalogo della mostra (Brescia, 9 settembre 2001-6 gennaio 2002), Milano 2001: 283.

Severino N., *Il pavimento precosmatesco dell'abbazia di Montecassino*, Roccasecca 2011.

Sodini J.-P., *La sculpture médio-byzantine. Le marbre en ersatz et tel qu'en lui-même*, in C. Mango, G. Dagron (eds), *Constantinople and its Hinterland*, Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies (Oxford, April 1993), Aldershot 1995 (Society for the Promotion of Byzantine Studies 3): 289-311.

Tarlazzi A., *Memorie sacre di Ravenna*, Ravenna 1852.

Teteriatnikov N., *Devotional Crosses in the Columns and Walls of Hagia Sophia*, «Byzantion» 68/2 (1998): 419-445.

Teteriatnikov N., *Relics in the Walls, Pillars, and Columns of the Byzantine Churches*, in A. Lidov (ed.), *Vostocnochristianskie relikvii/Eastern Christian Relics*, Moskva 2003: 77-92.

Ulbert Th., *Die Basilika des Heiligen Kreuzes in Resafa-Sergiupolis*, Mainz am Rhein 1986.

Zuliani F., *Nuove proposte per la veste architettonica della San Marco contariniana*, in R. Polacco (ed.), *Storia dell'arte marciana. L'architettura*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), Venezia 1997: 153-163.



Temps, cosmos et liturgie au portail de la cathédrale d'Angers : la progressive spécialisation de l'iconographie angélique dans la sculpture du premier art gothique

Nathalie Le Luel

Université Catholique de l'Ouest – Angers
CHUS (Centre Humanités et Sociétés)
nathalie.leluel@uco.fr
ORCID 0009-0007-0727-7861

Time, Cosmos, and Liturgy on the Portal of Angers Cathedral: The Progressive Specialization of Angelic Iconography in Early Gothic Sculpture

Created in the mid-12th century, during the early Gothic period, the polychromed portal of St Maurice Cathedral in Angers reveals a group of 25 angels sculpted with great care on its arches. They dominate the main entrance situated in the centre of the western façade. Associated with the 24 Elders of the Apocalypse, they surround the Maiestas Domini sculpted in the tympanum and accompany the apostolic college that originally adorned the lintel. The angelic procession is there to acclaim Christ and his Church, to crown the divine Majesty, but also, thanks to the attributes carried by several of them (astrolabes, phylacteries, Eucharistic hosts and candelabra), to participate in the heavenly liturgy and evoke both the cosmos and time. The portal of St Maurice Cathedral belongs to a long tradition of Royal Portals and has both stylistic and iconographic similarities with other portals of early Gothic art (Chartres, Le Mans, Bourges, etc.). All give pride of place to angelic iconography and depict essential ideas of medieval angelology. Taking the portal of Angers as its starting point, this article reflects on the place and function of angels in the sculpture of early Gothic portals and highlights their gradual specialization in the context of the affirmation of Eucharistic doctrine.

Keywords: Medieval Iconography; Angels; Early Gothic Sculpture; Liturgy

Fenestella. Inside Medieval Art ISSN 2784-86632

DOI: 10.54103/fenestella/29005

© 2025 | Nathalie Le Luel



- 1 Mis en œuvre au milieu du XII^e siècle, le portail occidental situé au centre de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers présente un ensemble sculpté et peint caractéristique du premier art gothique. S'y déploie une des visions apocalyptiques attribuées à Jean qui met en scène le Christ en majesté entouré des Vivants et des 24 Vieillards. Un cortège de 21 anges sculptés sur les voussures accompagne la vision tandis que, sur les sommiers, quatre autres encadrent le collège apostolique aujourd'hui incomplet.



1 Angers, cathédrale Saint-Maurice, façade occidentale (D. Gallard / Drac Pays de la Loire).

- Couronnant ainsi l'entrée principale de la cathédrale angevine, le cortège angélique acclame le Christ et son Église. Parallèlement, les attributs que certains d'entre eux tiennent entre leurs mains en font les agents du temps et du cosmos, tout autant que les serviteurs de la liturgie céleste et terrestre. Leur observation rapprochée témoigne de la minutie avec laquelle ils ont été sculptés par les artisans qui ont œuvré à la réalisation de l'un des premiers portails de la période gothique, un portail polychromé dont la restauration achevée en 2019 a permis une étude renouvelée¹.
- 2 Le portail de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers appartient à une large tradition de portails « royaux » et présente des correspondances à la fois stylistiques et iconographiques avec d'autres portails du premier art gothique, que sont ceux des cathédrales de Chartres, du Mans, et de Bourges pour ne citer que les plus connus. Tous accordent une place de choix à l'iconographie angélique et mettent en image des idées essentielles de l'angéologie médiévale². Prenant en priorité appui sur le portail d'Angers, l'objectif de l'article est ainsi d'amorcer une réflexion sur la place et la fonction des anges dans la sculpture des portails des premiers temps gothiques.

1 Fillion-Braguet, Le Luel, Mathurin (eds) 2024.

2 Sur ce sujet, les travaux d'anthropologie historique de Philippe Faure sont essentiels : cf. entre autres, Faure 2004 (1988) ; Faure 1988 ; Faure 1994.



2 Angers, cathédrale Saint-Maurice, portail occidental polychromé (D. Gallard / Drac Pays de la Loire).

Le chœur angélique du portail de la cathédrale d'Angers

La réalisation du portail occidental de la cathédrale d'Angers prend place au cœur du chantier de modernisation de la nef de la cathédrale romane angevine, un chantier d'envergure voulu et lancé au milieu du XII^e siècle par l'évêque Normand de Doué (1149-1153), successeur d'Ulger (1125-1148)³. Ce premier chantier marque le début de la transformation architecturale de l'église-mère du diocèse qui se poursuit jusqu'au milieu du XIII^e siècle pour lui donner l'essentiel de sa physionomie actuelle. Mis en œuvre autour de 1150-1155 dès le début du chantier, le portail de la cathédrale est également entièrement peint dans des couleurs chatoyantes, transformant l'entrée de l'église en une véritable œuvre d'orfèvrerie monumentalisée⁴. Il fut pendant longtemps protégé par une galerie en bois construite vers 1225 en avant de la façade occidentale, galerie détruite au début du XIX^e siècle en raison de son mauvais état⁵.

2

3 Au tympan, se déploie l'image du Christ en majesté, entouré des quatre Vivants. Il est accompagné, dans les voussures, des 24 Vieillards de l'Apocalypse trônant, et d'un cortège d'anges. Sur les sommiers, quatre apôtres, accompagnés de quatre anges,

3 Fillion-Braguet 2024.

4 Nous pensons que la première mise en couleur du portail advient immédiatement après sa réalisation donc au tout début de la seconde moitié du XII^e siècle : pour une étude de l'iconographie du portail et de ses rapports à la couleur, cf. Le Luel 2024. Mais les avancées technologiques en matière d'étude picturale ne permettent pas aujourd'hui d'obtenir une datation des pigments d'une précision comparable par exemple à la dendrochronologie. Ainsi, Bénédicte Fillion-Braguet défend l'hypothèse d'une polychromie qui pourrait être advenue après la construction de la galerie occidentale au cours du second quart du XIII^e siècle.

5 La volonté de protection des peintures retrouvées du portail de la cathédrale angevine est à l'origine du concours d'architecture porté par la Drac Pays de la Loire et remporté par l'agence *Kenga Kuma and associates* actuellement chargée de la construction d'une galerie contemporaine sur la façade occidentale (2025-2026). Sur ce projet, Gaudard 2024.

sont les uniques survivants d'un collège apostolique en grande partie disparu⁶. Les ébrasements accueillent quant à eux les statues-colonnes de prophètes, reines et rois de l'Ancien Testament. Le tympan réutilise la formule iconographique issue de l'art roman - celle de la *Maiestas Domini*, et dévoile en façade une vision apocalyptique correspondant à une combinaison iconographique des chapitres 4, 5 et 7 du livre attribué à Jean⁷.



3 Angers, cathédrale Saint-Maurice, tympan, voussures et sommiers du portail occidental (D. Gallard / Drac Pays de la Loire).

Comme en atteste la polychromie retrouvée pendant le dernier chantier de restauration, l'abondance de l'utilisation de l'or dans cette partie du portail traduisait visuellement, matériellement et symboliquement la vision de lumière décrite par Jean. Les images du tympan et de ses voussures évoquent le royaume idéal de Dieu et de l'Église, telle que le commente l'exégèse médiévale du chapitre 4 du livre de l'Apocalypse⁸. Cependant, si la théophanie apocalyptique constitue le cœur de la composition iconographique de l'ensemble, des références à l'Incarnation et à la Rédemption émergent de ce discours visuel riche et complexe, à la fonction en partie liturgique⁹.

Nous n'entrerons pas davantage dans l'interprétation iconographique du portail qui a fait l'objet d'une précédente publication¹⁰ : nous nous bornerons, dans le cadre de cet article,

- 6 Endommagé dès le XVII^e siècle, le linteau est déposé en 1745, tout comme le trumeau qui le soutenait, pour faciliter l'entrée des torches monumentales lors des cérémonies du Sacre : Fillion-Braguet, Mathurin 2024 : en part. 107.
- 7 Pour un lien entre le portail et l'origine du motif de la *Maiestas Domini*, cf. Le Luel 2024 : 204-209. Dans le même ouvrage, on renvoie à l'étude du thème iconographique par Eliane Vergnolle, qui reprend en partie une précédente publication parue en anglais : Vergnolle 2007 ; Vergnolle 2024.
- 8 Christe 1996 : 27, 135 et 167.
- 9 Sur les rapports entre Apocalypse et liturgie, cf. l'article désormais classique de C. Clifford Flanigan 1992. Bien que l'iconographie des portails ne soit pas directement abordée, l'étude de Piotr Skubiszewski est également essentielle sur les liens entre *Maiestas Domini* et liturgie, article dans lequel il fait le point sur la large bibliographie abordant cette question : Skubiszewski 2006. Cf. également : Angheben 2011a.
- 10 Le Luel 2024.

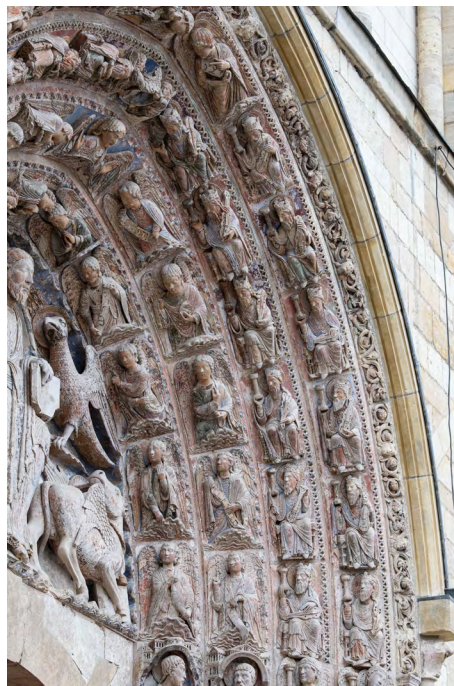
à l'observation du lien entre les images des anges et la liturgie eucharistique. Néanmoins, précisons que la lecture liturgique que nous avons proposée de l'ensemble sculpté et peint angevin s'inscrit dans un renouvellement des études sur les grands décors théophaniques de portails, une approche qui ne les cantonne plus à d'uniques visions de la fin des temps¹¹. Certains travaux de Marcello Angeben sont à ce sujet essentiels¹².

L'iconographie angélique connaît un développement sans précédent dans l'art monumental de la période gothique à partir du milieu du XII^e siècle¹³. Les portails sculptés s'amplifient et se déploient en façade des églises et cathédrales gothiques multipliant les voussures qui octroient aux anges une place jusqu'alors inconnue¹⁴.

4, 5 Le portail de la cathédrale d'Angers en témoigne avec ses deux premières voussures peuplées de 21 anges dont les cheveux et les ailes étaient originellement dorés¹⁵.



4 Angers, cathédrale Saint-Maurice, voussures nord du portail occidental, cortège angélique (N. Le Luel).



5 Angers, cathédrale Saint-Maurice, voussures sud du portail occidental, cortège angélique (N. Le Luel).

- 11 Par ex. Tcherikover 1997 ; Christe 1996 ; Angeben 2010 : 157-163 ; Angeben 2014. La publication en 1984 de l'ouvrage de Staale Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual, a Study of Analytical Perspectives*, a ouvert la voie à une approche renouvelée des relations entre iconographie et rituel liturgique. Aussi innovant et fructueux ait été le déploiement de cette approche, Eric Palazzo a néanmoins mis en garde contre son application systématique pour l'interprétation des images médiévales : Palazzo 2005.
- 12 Se penchant sur la première sculpture gothique à travers l'étude du portail royal de la cathédrale du Mans situé sur sa façade sud, Marcello Angeben est le premier à avoir proposé une interprétation liturgique de son iconographie : Angeben 2017. Cette lecture s'appuie sur une ample recherche publiée postérieurement sur les portails romans bourguignons auxquels il lie le portail manceau : Angeben 2020. Mais elle est aussi nourrie d'études antérieures sur les décors théophaniques absidaux dont l'auteur a su montrer toute la richesse et la complexité des images dans leurs relations à la liturgie : Angeben 2008 ; Angeben 2011b.
- 13 À propos de l'iconographie angélique, cf. Villette 1940 ; Faure 1994 ; Bussagli 1985 ; Faure 2004 (1988) : 47-56 ; Boerner 2015.
- 14 Sauerländer 1972 (1970) ; Le Pogam, Jugie 2020.
- 15 Dix anges sont sculptés sur la première voussure, et onze sur la suivante. Doit-on considérer que ces nombres sont signifiants ? L'hypothèse demeure ouverte. A ce propos, sur l'iconographie des 9/10 chœurs angéliques et des 10 sphères célestes, cf. Bruderer Eichberg 1998 : notamment 100-110.

Certains sont en prière, d'autres déploient des phylactères, tandis que quatre autres tiennent des objets circulaires (deux astrolabes et deux hosties). Sur les deux voussures suivantes dévolues aux 24 Vieillards de l'Apocalypse, seul l'axe ascendant est occupé par des anges. Comme sur l'ensemble des portails du premier art gothique et au-delà, les anges apparaissent en position de médiation, situés au plus près de la Majesté divine, sur les voussures voisines, les suivantes étant occupées par les Vieillards comme à Angers ou par d'autres épisodes ou figures bibliques.

8 Tel un signe de leur double nature, humaine et divine, mais néanmoins essentiellement spirituelle¹⁶, la partie inférieure des corps des anges des voussures se fond dans les nuées qui les soutiennent: ils n'y sont pas représentés en pied à la différence des anges des sommiers. Cette formule iconographique se retrouve au portail méridional de la cathédrale de Bourges au contraire des portails de Chartres et du Mans que nous allons évoquer.

4, 5 Ces anges sont remarquables tout à la fois par la diversité des expressions des visages, la précision de leurs coiffures dorées, la qualité de leurs tuniques aux cols et galons brodés, le dessin de leurs ailes, que par la variété des gestes exécutés. Le tissu d'un vêtement est retenu par une main créant ainsi de multiples effets de drapés. Des index pointent vers le ciel. Des mains sont jointes en signe de prière. D'autres tiennent des phylactères. Portaient-ils à l'origine des inscriptions latines peintes ? Les dernières analyses de l'ensemble n'ont pas permis d'apporter une réponse à cette question. Les inscriptions aujourd'hui visibles et en hébreu correspondent à la seconde mise en couleur du portail au XVII^e siècle¹⁷. Malgré l'incertitude autour de l'existence d'inscriptions médiévales, le rôle des anges aux phylactères est de révéler la voix de Dieu. Dans un portail où l'évocation de la musique céleste, à travers entre autres l'image des Vieillards musiciens, est recherchée, les anges permettent d'entendre la parole écrite grâce à ce support qu'ils déroulent entre leurs mains. Les fidèles qui entraient dans la cathédrale étaient ainsi accueillis par la glorieuse image théophanique, mais, conjointement à la vision, ils l'étaient tant par le son de la parole divine portée par les anges, intermédiaires entre Dieu et les hommes, que par le chant de leur louange¹⁸. La pensée médiévale développe cette idée de la résonance musicale qui vient toucher le cœur des croyants et l'ouvrir aux vérités divines¹⁹. Les images du portail soulignent ici son agentivité²⁰.

La polychromie des anges angevins participe à la fois de la qualité stylistique de ces figures mais également de leur portée symbolique. L'or qui parait leur chevelure et leurs ailes soulignait leur condition d'êtres de lumière. Le fond bleu de la première voussure, identique à celui du tympan sur lequel ressortait la *Maiestas Domini* - le bleu majestueux et profond provenant du lapis-lazuli, assure une continuité spatiale et temporelle entre ce premier demi-cercle d'anges et le centre de la vision divine et céleste²¹. Les anges y étaient vêtus de manteaux rouges et verts, et majoritairement de robes bleues.

16 Cattin, Faure 1999 : 25.

17 À ce sujet, cf. Franzé, Le Luel 2024 : en part. 401-403.

18 « Cette âme de la parole écrite est souvent portée dans les Écritures elles-mêmes, par l'ange, qui se nomme alors l'ange de la Face du Seigneur. Les Écritures racontent que cet ange messager émigre de la face du Seigneur vers le cœur du croyant et là, dans le secret de sa maison ou sur la place publique, il annonce la venue de Dieu, il recueille les larmes de détresse ou les éclats de la joie et en tisse l'infini chant de la louange » : cf. Cattin, Faure 1999 : 23-24.

19 Pour une entrée générale et synthétique dans ces questions d'harmonie de l'univers et de résonance, cf. Marchesin 2004 : 29-35.

20 Dierkens, Bartholeyns, Golsenne (eds) 2009.

21 On renvoie vers la restitution hypothétique de la polychromie médiévale du portail angevin, cf. Fillion-Braguet, Le Luel, Mathurin (eds) 2024 : 658. pl. 42.



6 Angers, cathédrale Saint-Maurice, sommiers nord du portail occidental, anges céroféraires et apôtres (M. Morille).



7 Angers, cathédrale Saint-Maurice, sommier sud du portail occidental, ange céroféraire (M. Morille).

Sur la voussure suivante, les peintres ont en revanche travaillé sur une alternance rythmique : fond bleu-manteau rouge ; fond rouge-manteau bleu. Il est néanmoins difficile à Angers de parler d'une quelconque organisation hiérarchique des anges, ce qui se dessine plus explicitement dans les arts de la fin du Moyen Âge²². Cependant, le traitement coloré induit une légère différence entre les anges de la première et de la deuxième voussures. Cette observation angevine ne peut être élargie à d'autres exemples, la polychromie des portails du premier art gothique n'ayant pas été conservée ou dans des proportions qui ne permettent en aucun cas un tel constat.

3 S'ils chantent la louange du Christ, les anges des voussures mettent également en valeur la majesté du Christ. Ils sont la cour du roi des cieux. L'axe vertical et ascendant situé immédiatement au-dessus du Christ vient encore accentuer cette idée : sur la première voussure, deux anges aux têtes affrontées prient la Majesté divine située immédiatement dessous ; sur la seconde, un ange, seule et unique figure angélique du portail représentée de face, acclame le Christ. À la différence des figures angéliques évoquées jusqu'à présent, il porte un nimbe aux contours orfévrés à l'image de ceux qui le surplombent. Sur la troisième voussure, deux anges, en plein vol, tiennent, dans leurs mains voilées, la couronne du Christ ornée en son centre d'une croix et de cabochons. Un motif très proche soulignant la royauté christique s'observe à la cathédrale de Chartres, au centre de la troisième

- 25 voussure du portail central du portail royal. L'adoration angélique s'achève sur la quatrième voussure par la représentation des deux derniers anges de la cohorte, figurés symétriquement, le regard tourné vers le tympan qu'ils surplombent : celui de gauche réalise un geste d'acclamation tandis que celui de droite désigne de sa main gauche le phylactère qu'il porte.
- 3, 6, 7 Cette cohorte est complétée par les quatre anges céroféraires des sommiers sur lesquels se distinguait à nouveau une alternance de fonds bleus et rouges. Figurés en pied, ils entouraient les douze apôtres, dont seuls quatre membres sont aujourd'hui préservés. Bien que restaurées, les têtes nimbées sont délicates et leurs cheveux sont ici ceints d'un ruban. Éléphants, ils avancent pieds nus vers le centre du portail et se tiennent de trois-quarts, des candélabres précieux dans les mains. Ils sont vêtus de tuniques au drapé raffiné qui rappellent le vestiaire sacerdotal et mettent en évidence leur rôle liturgique²³.

Liturgie et eucharistie : officiants angéliques et anges aux hosties

- Le portail angevin se démarque des autres portails du premier art gothique par la présence, parmi le chœur angélique, d'anges tenant dans leurs mains des astrolabes et des hosties. Si ces attributs se retrouvent ailleurs, aucun autre portail ne les associe dans une même composition. À la faveur d'une observation renouvelée du portail, nous avons déjà démontré que les quatre disques ne sont pas tous des astrolabes : deux d'entre eux sont bien des hosties contrairement à ce qui a longtemps été écrit sur le portail d'Angers²⁴. En effet, l'examen des sculptures confirme qu'à la différence des astrolabes que nous aborderons plus avant, aucun relief ni traits spécifiques n'y sont gravés²⁵. Ces deux anges du cortège angevin -
- 8, 9 une hostie entre les mains - font ainsi explicitement référence à la liturgie de l'autel. Ils renvoient à la prière eucharistique au cours de laquelle les offrandes de la messe sont présentées sur l'autel céleste par l'ange du sacrifice²⁶.

On peut lire cette invocation ou épiclese dans la plus ancienne recension du texte du canon romain conservée dans le sacramentaire gélasien (Cod. Vat. Reg. lat. 316) :

*Supplices te rogamus omnipotens deus iube haec perferri per manus angeli tui in sublime altare tuum in conspectu diuinae maiestatis tuae ut quotquot ex hac altaris participatione sacrosanctum filli tui corpus et sanguinem sumpserimus omni benedictione caelesti et gratia repleamur per Christum dominum nostrum*²⁷.

23 On trouve dès les VI^e-VII^e siècles des exemples d'anges en habits sacerdotaux (par ex. à Baouit en Égypte) : cf. D'Onofrio 2000 : 79-82.

24 Le Luel 2024 : 210-216.

25 Aucune raison ne justifie une détérioration spécifique de la surface des deux objets, au point où elle en serait devenue lisse, faisant disparaître les détails visibles sur les deux astrolabes.

26 À ce sujet, on pourra également consulter : Botte 1929 : 285-308.

27 « Ordonne, Dieu tout-puissant, nous le demandons en suppliant, que [ces offrandes] soient portées par les mains de ton saint ange sur ton autel sublime en présence de ta divine majesté, afin que, chaque fois, que de la participation à cet autel, nous aurons reçu le corps et sang sacro-saints de ton fils, nous soyons remplis de toute bénédiction céleste et de grâce. Par le Christ notre seigneur ». La traduction latine est empruntée à l'étude de Matthieu Smyth sur la prière eucharistique à laquelle on renvoie : Smyth 2014.



8 Angers, cathédrale Saint-Maurice, voussures nord du portail, anges aux hosties (N. Le Luel).



9 Angers, cathédrale Saint-Maurice, deuxième voussure du portail, ange tenant une hostie (N. Le Luel).

Bien d'autres études portant essentiellement sur le décor des sanctuaires ont déjà mis en évidence les liens symboliques qui unissent certaines théophanies associant *Maiestas Domini* et figures angéliques à la liturgie eucharistique²⁸, des liens que l'on retrouve ici au portail d'Angers à l'extrémité occidentale du bâtiment-église et qui ont déjà été soulignés par Marcello Angheben dans son étude d'un autre portail royal, celui de la cathédrale du Mans²⁹.

Si les évocations liturgiques à travers la figure angélique sont fréquentes dans la sculpture des portails du premier art gothique, la représentation d'anges tenant des hosties, telle qu'on l'observe dans les voussures d'Angers, demeure rare : il s'agit d'un choix iconographique très spécifique qui mérite qu'on s'y attarde. À l'exception du portail méridional de la cathédrale Saint-Etienne de Bourges (Cher), le motif ne se retrouve sur aucun autre portail royal conservé du premier art gothique. En revanche, plusieurs exemples figurent des anges portant des objets caractéristiques de la liturgie chrétienne - encensoirs, navettes, candélabres, croix de procession, etc. - dont certains rappellent plus spécifiquement la liturgie eucharistique³⁰.



10 Bourges, cathédrale Saint-Etienne, partie supérieure du portail méridional polychromé (N. Le Luel).

28 En premier lieu, cf. Skubiszewski 2006. Dans le cadre des théophanies absidales, on renvoie aussi aux études d'Ursula Nilgen et de Marcello Angheben qui a repris le dossier en l'élargissant et l'approfondissant : Nilgen 2000 ; Angheben 2008 ; Angheben 2011a ; Angheben 2011b ; mais également à Franzé 2007. Pour une synthèse des relations entre sculpture et liturgie, cf. également Angheben 2010 : 131-178.

29 Cf. note 12.

30 Le thème des anges dédiés à la liturgie se poursuit dans l'iconographie des portails de la fin du XII^e et du XIII^e siècles. Pour ne citer que quelques exemples, on peut évoquer le portail nord de l'abbatiale Saint-Benoit-sur-Loire, le portail royal de la cathédrale Saint-André de Bordeaux, les portails des bras du transept de la cathédrale de Chartres, mais aussi les portails occidentaux des cathédrales de Laon et d'Amiens.



- 10 Le portail méridional de la cathédrale de Bourges, réalisé vers 1150, constitue ainsi un exemple particulièrement intéressant³¹. Il appartient à ce groupe de portails royaux très proches de celui de la cathédrale angevine. Réservée comme à Angers aux figures angéliques, la première voussure du portail montre quatorze anges émergeant à mi-genou de nuées dans une variété de postures très vivantes. Certains tiennent des encensoirs parfois accompagnés de navettes, d'autres des candélabres, l'un porte une croix, un autre un vase. Enfin, un dernier, l'index pointé vers le ciel, est figuré dans une attitude éplorée. Parmi eux, deux anges, placés en symétrie de part et d'autre de la *Maiestas Domini* du tympan, exhibent des hosties dans leurs mains, celle soutenant le pain eucharistique apparaissant voilée, l'autre non.
- 11, 12



11 Bourges, cathédrale Saint-Etienne, première voussure (ouest) du portail méridional, anges portant des instruments liturgiques (encensoir, hostie, candélabre et croix) (N. Le Luel).

12 Bourges, cathédrale Saint-Etienne, première voussure (est) du portail méridional, anges portant des instruments liturgiques (encensoir et navette, hostie et candélabre) (N. Le Luel).

- 13 À la cathédrale Saint-Julien du Mans (Sarthe) et à l'église du prieuré de Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne), les anges qui accompagnent la Majesté divine sculptée au tympan portent à leur tour des instruments liturgiques sans qu'aucune hostie ne soit directement montrée à la différence d'Angers ou de Bourges³². Sur le portail occidental de la prieurale Saint-Loup à Saint-Loup-de-Naud, portail daté des années 1140-1145, on observe un nouveau cortège angélique entourant la *Maiestas Domini* du tympan.

³¹ Brugger, Christe 2000 ; Plagnieux 2017.

³² Pour le Mans, cf. note 12 ; Leibacher Ward 1984. Pour Saint-Loup de Naud, cf. Vergnolle 2015.



13 Saint-Loup-de-Naud, église Saint-Loup, portail occidental polychromé (P. Poschadel).

Dix anges en pied sont sculptés sur la première voussure, les suivantes figurant des épisodes issus de la Bible ou de la vie du saint évêque de Sens (VII^e siècle). Ils portent des encensoirs et des navettes, ou encore des candélabres, d'autres présentent des linges sacrés.

14, 15, 16



14 Saint-Loup-de-Naud, église Saint-Loup, première voussure du portail occidental, ange au candélabre (P. Poschadel).



15 Saint-Loup-de-Naud, église Saint-Loup, première voussure du portail occidental, ange présentant un linge sacré (P. Poschadel).



16 Saint-Loup-de-Naud, église Saint-Loup, première voussure du portail occidental, ange thuriféraire (encensoir et navette) (P. Poschadel).



17 Saint-Loup-de-Naud, église Saint-Loup, première voussure du portail occidental, ange avec encensoir et pyxide (?) (P. Poschadel).

17 La boîte à couvercle tenue par l'un d'entre eux, en plus de son encensoir, s'apparente d'un point de vue formel à une pyxide. Enfin, la cohorte s'achève par les deux anges déroulant des phylactères sculptés à la clé de la troisième voussure. Au Mans, l'entrée principale de la cathédrale située sous le porche du flanc sud et datée d'environ 1150, a fait l'objet d'une récente restauration. Elle permet notamment un réexamen de la sculpture qui était également polychromée³³.

18



18 Le Mans, cathédrale Saint-Julien, partie supérieure du portail méridional polychromé (P.-L. Laget).

³³ | Le chantier de restauration a en effet permis de mettre au jour quelques vestiges de polychromie : cf. à ce sujet Ducom 2024 ; D'Homée-Kchouk, Ducom 2018.

Les anges occupent encore une fois la première voussure qui se termine, à la clé, par la représentation d'un médaillon dans lequel s'inscrit la croix et duquel sort la main de Dieu qui bénit la *Maiestas Domini* du tympan. Les trois voussures supérieures sont consacrées à des scènes de la vie du Christ. Bien que plusieurs mains des dix figures angéliques aient été brisées, il semble que le portail manceau présentait un cortège d'anges uniquement thuriféraires, certains tenant dans leurs mains, en plus de l'encensoir, des navettes. On distingue en revanche un bol muni d'un goupillon dans la main droite du troisième ange à la droite du Christ, la gauche balançant un encensoir³⁴.

19, 20
21



19 Le Mans, cathédrale Saint-Julien, première voussure (ouest) du portail méridional, ange avec encensoir et navette (N. Le Luel).



20 Le Mans, cathédrale Saint-Julien, première voussure (est) du portail méridional, ange avec encensoir et navette (N. le Luel).



21 Le Mans, cathédrale Saint-Julien, première voussure (ouest) du portail méridional, ange portant un bal muni d'un goupillon et agitant un encensoir (N. Le Luel).

Les portails occidentaux datés des années 1140-1150 des églises Saint-Pierre de Compiègne (Oise) et Saint-Ayoul de Provins (Seine-et-Marne) présentent à leur tour une théorie d'anges sur la première voussure entourant la *Maiestas Domini* du tympan³⁵. Aujourd'hui mutilée ou fragmentaire, la sculpture semble mettre essentiellement en scène des anges thuriféraires³⁶.

22, 23

34 Angheben, 2017 : 40.

35 Pour Compiègne, cf. Lefèvre-Pontalis 1922 : 208-209 ; Philippot 1937. Concernant Provins, Baillieul 2018 : 159-160.

36 La présence des anges officiants liturgiques est extrêmement réduite à la basilique Saint-Denis, au portail central de la façade occidentale. Elle se limite à deux anges thuriféraires sculptés au sommet de la deuxième voussure.



22 Provins, église Saint-Ayoul, portail occidental mutilé (R. Poudou).

23 Compiègne, église Saint-Pierre (aujourd'hui Saint-Pierre-des-Minimes), tympan, voussures et linteau du portail polychromé (P.-L. Laget).



24, 25 C'est également le cas à la cathédrale Notre-Dame de Chartres³⁷ au portail de l'Incarnation, où huit anges - deux au tympan, le reste sur la première voussure - agitent des encensoirs, à la différence du portail central sur lequel la première voussure angélique n'accueille pas les anges de la liturgie (à l'exception de l'un d'entre eux qui porte un linge sacré).



24 Chartres, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, partie supérieure du portail de l'Incarnation (nord) (C. Lemzaouda / Paris, Centre André Chastel).



25 Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail royal, tympan, voussures et linteau du portail central (C. Lemzaouda / Paris, Centre André Chastel).

37 Les études iconographiques du portail royal de Chartres sont très nombreuses. Nous ne renvoyons ici qu'aux références directement utiles pour l'étude des anges : Katzenellenbogen 1959 ; Heimann 1968 ; Sauerländer 1984 ; Villette 1994. Enfin, pour un survol angélique général, cf. Jourdan 2011.



Ils sont au contraire majoritairement regroupés sur les piédroits internes, sous la *Maiestas Domini* du tympan³⁸. Le premier ange situé à gauche présente, de sa main droite voilée, un objet identifié comme une navette³⁹. Il est pourtant démun

26 d'encensoir. À n'en pas douter il s'agit bien d'un objet liturgique. Cependant, si la forme rappelle celle des navettes, les anges les portant n'ont jamais, dans les exemples étudiés, les mains voilées. Pour cette raison, ne pourrait-on pas envisager qu'il s'agisse d'une patène, ce que sa forme autorise également ? Plus bas, un autre

27 ange tient ce qui semble être un livre ou un support écrit. À droite, plusieurs figures angéliques ont été identifiés aux archanges.



26 Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail central du portail royal, piédroit nord, ange à la patène (C. Lemzaouda / Paris, Centre André Chastel).



27 Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail central du portail royal, piédroit nord, ange au codex (C. Lemzaouda / Paris, Centre André Chastel).



28 Chartres, cathédrale Notre-Dame, portail central du portail royal, piédroit sud, ange au sceptre et à la pyxide (C. Lemzaouda / Paris, Centre André Chastel).

Sans entrer dans l'interprétation, mentionnons que le deuxième, dont le vêtement se singularise des autres et fait écho au vestiaire sacerdotal, tient dans sa main droite un sceptre fleuri, et dans l'autre un petit objet sphérique, proche encore une fois d'une

28 pyxide. Plus bas, deux anges détenaient certainement entre leurs mains d'autres objets liturgiques aujourd'hui difficilement reconnaissables.

³⁸ Pour une couverture photographique précise des trois portails occidentaux de la cathédrale Notre-Dame de Chartres, on conseille la consultation en ligne des ressources numériques du centre André Chastel dont une partie est dédiée à la sculpture monumentale médiévale : <http://e-chastel.huma-num.fr/xmlui/handle/123456789/25838>

³⁹ Selon Adelheid Heimann, il s'agirait de l'ange du seigneur envoyé pour purifier les lèvres d'Isaïe à l'aide d'une braise qui serait ici contenue dans la navette. Le prophète serait représenté immédiatement au-dessus : cf. Heimann 1968 : 91.

3, 4, 5 Si à Angers, seuls six anges - les quatre anges céroféraires des sommiers et les deux porteurs d'hostie des voussures - font explicitement référence aux rites liturgiques, tout l'entourage angélique du Christ prend part à la liturgie céleste. L'envergure donnée au cortège angélique sur un seul et même portail impressionne et reste inégalé dans la sculpture des premiers temps gothiques. Les anges aux hosties situés dans les voussures au sein de l'Église céleste et les anges céroféraires qui accompagnent les apôtres, c'est-à-dire l'Église terrestre, matérialisent dans la pierre l'un des thèmes récurrents des commentaires sur la messe depuis les premiers siècles chrétiens, celui de la correspondance entre la liturgie céleste et la liturgie terrestre⁴⁰. Imploré par le prêtre, Dieu descend sur l'autel terrestre au cours du sacrifice eucharistique⁴¹.

8, 9 Les hosties célestes volontairement exhibées à Angers et à Bourges attendent d'être transportées par les anges sur terre pendant la liturgie de l'autel. Cet accomplissement visuel du rituel liturgique, qui se réalise habituellement de façon invisible, s'observe quelques décennies plus tôt, sur les peintures romanes de l'abside de l'église Saint-Nicolas de Tavant (Indre-et-Loire) étudiées par Barbara Franzé. Sur le cul-de-four de l'abside, des anges tendent vers la Majesté divine calices et hosties. Le décor apparaît non sans hasard dans une église de la région tourangelle où se développa la controverse eucharistique portée par Bérenger de Tours⁴².

Marcello Angheben a montré comment il est envisageable d'appliquer une lecture liturgique aux grands portails théophaniques bourguignons qui voient le jour au cours de la première moitié du XII^e siècle. Il soutient d'ailleurs une influence tant stylistique qu'iconographique du portail occidental disparu de Saint-Bénigne de Dijon sur la réalisation du portail royal du Mans⁴³. Sans rejeter complètement l'hypothèse iconographique⁴⁴, on relève néanmoins au même moment dans l'Ouest de la France, un véritable développement de la connotation liturgique de certains décors d'églises qu'ils soient peints dans l'abside ou sculptés en façade⁴⁵. C'est d'ailleurs dans ce même espace géographique que sont conservés les trois seuls ensembles théophaniques, ceux de Tavant, d'Angers et de Bourges, intégrant la représentation manifeste d'hosties dont

40 P. Skubiszewski écrit que cette correspondance est « le fil constant de la réflexion chrétienne sur l'Eucharistie » : Skubiszewski 2006 : 361. On renvoie aussi à Rauwel 2005.

41 Cette question et ses sources médiévales (Ambroise, Grégoire le Grand, Amalraire de Metz, Honorius d'Autun, etc.) ont déjà été étudiées dans l'histoire de l'art médiéval : cf. entre autres Schrade 1958 : 225 ; et à nouveau Skubiszewski 2006 : 362. À une échelle plus locale, ces idées sont développées chez un homme comme Hildebert de Lavardin (1056-1133), évêque du Mans, et dont Jean-Hervé Foulon synthétise la pensée à travers ces mots : « À l'heure de l'immolation, aux paroles prononcées par le prêtre, le ciel s'ouvre et en présence du chœur angélique, ciel et terre ne font plus qu'un dans le Christ, hostie sur terre et prêtre dans le ciel » : Foulon 2008 : 474 et note 176 (Hildebert du Mans, S.6, PL 171, 754A, 789D).

42 Barbara Franzé a montré que le choix iconographique du décor peint de Tavant a été motivé par une volonté de s'éloigner de la doctrine eucharistique de Bérenger de Tours (998-1088) qui mettait en cause la présence réelle du corps du Christ dans les offrandes : Franzé 2007 ; Franzé 2024 : 352-353. Il existe d'autres implications iconographiques de la controverse à propos de laquelle on renvoie à Montclos 1971. Pour une synthèse de l'histoire de l'eucharistie et de sa théologie mise en perspective avec l'iconographie romane, cf. Saxon 2006.

43 Angheben, 2017 : 30-32 et 44-46. L'historien de l'art cherche ainsi à montrer l'antériorité de la réalisation du portail bourguignon sur la mise en œuvre du portail mançais.

44 Notons pour le sujet qui nous intéresse dans cet article, que des anges thuriféraires et céroféraires étaient aussi présents sur l'ancien portail occidental de l'abbatiale Saint-Bénigne de Dijon : Stratford 1994 ; Jannet-Vallat, Joubert 2000 : 117-118.

45 Le thème de la *Maiestas Domini* domine les décors peints des absides des églises de cet espace géographique (cf. Davy, Juhel, Paoletti 1997 ; Davy 1999) tandis que parallèlement, en Poitou-Charentes, se développent des portails sculptés où le motif de l'*Agnus Dei* apparaît entouré d'anges : cf. Camus, Carpentier, Amelot 2009 : 149-169.

l'exposition est confiée aux anges. Tous trois matérialisent ainsi visuellement la forte dimension eucharistique qui sous-tend leur composition iconographique et dont la mise en avant sert un discours post-controverse eucharistique⁴⁶.

Ainsi, la présence des anges aux hosties au portail de la cathédrale d'Angers constitue vraisemblablement un choix déterminé par la nécessité locale, ici du chapitre cathédral, d'affirmer l'orthodoxie des pratiques liturgiques eucharistiques de l'Église angevine⁴⁷. Le contexte de réflexion chez les théologiens contemporains autour du sacrement de l'Eucharistie qui débute vers le milieu du XII^e siècle, c'est-à-dire de manière contemporaine à la mise en œuvre des portails d'Angers et de Bourges, a sans doute encouragé leur intégration dans l'iconographie sculptée et peinte. Bien que le débat ne soit tranché qu'au concile de Latran IV en 1215, doit-on considérer celle-ci comme une prise de position des commanditaires angevins et berruyers vis-à-vis de la nature de la chair du Christ reçue par le fidèle au cours de la communion⁴⁸ ? Cela paraît tout à fait plausible mais l'hypothèse nécessiterait d'être creusée pour le cas de Bourges. En revanche, concernant l'Anjou, l'influence d'ecclésiastiques réformateurs comme l'abbé Geoffroy de Vendôme (1093-1132)⁴⁹, ou encore l'évêque d'Angers, Normand de Doué, participe de l'affirmation de la doctrine eucharistique, celle de la présence réelle du corps du Christ dans le pain eucharistique : nous avons probablement à Angers l'une des affirmations iconographiques des plus retentissantes, une affirmation répondant aux besoins des fidèles⁵⁰. En effet, alors que vers 1150, l'évêque angevin faisait don, à la cathédrale, d'un ciboire richement décoré destiné à être suspendu au-dessus de l'autel, l'hostie était, au même moment, donnée à voir à l'entrée de l'édifice au peuple chrétien⁵¹.

Cosmos et intermédiation temporelle : les anges aux astrolabes

29, 30 Motifs présents sur d'autres portails contemporains, les deux anges aux astrolabes du portail de la cathédrale angevine traduisent visuellement la manière dont la théologie et la philosophie médiévales lient la réflexion sur les figures angéliques à

46 Dans ce contexte post-controverse qui marque l'Ouest de la France, cette dimension eucharistique se retrouve dans d'autres décors que ceux des églises, notamment en milieu monastique. Sans développer davantage le propos, elle est nettement manifeste dans la décoration de deux salles capitulaires : celle de la Trinité de Vendôme (Toubert 1983 ; Toubert 1990 : 368-386) dont les positions engagées de l'abbé en faveur de la doctrine eucharistique sont connues (cf. note 49), et au monastère Saint-Aubin d'Angers, sur les arcades sculptées donnant sur le cloître (Palazzo, 2004).

47 On se situe clairement à Angers dans un contexte post-controverse : cf. Le Luel 2024 : 213-216.
48 S'appuyant sur l'étude iconographique menée par Margot E. Fassler, Fabienne Joubert écrit à propos du portail de l'Incarnation à Chartres dont l'iconographie aborderait cette question doctrinale : « [S]'agissait-il du *corpus spiritualis*, c'est-à-dire la chair spirituelle du Christ ressuscité, ou du *corpus verum*, la chair de celui qui avait souffert puis succombé sur la croix ? Ce ne sera que lors du concile de Latran IV, en 1215, que sera définitivement adopté par l'Église le dogme du *corpus verum* ; mais à Chartres, vers 1150, le portail affiche déjà une véritable prise de position théologique [...] » : Joubert 2008 : 93 ; Fassler 1993.

49 Jean-Hervé Foulon a montré combien l'Eucharistie intéresse les réformateurs ligériens dont Geoffroy de Vendôme qui consacre ainsi un traité entier à « l'affirmation de la présence réelle en réfutation posthume de l'hérésie de Bérenger » (Geoffroy de Vendôme, 1996 : 258-260) : Foulon 2008 : 533-539.

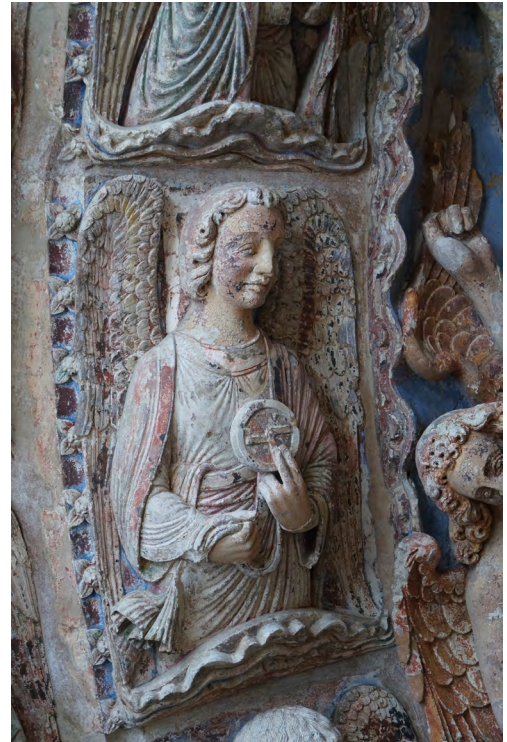
50 Joseph Avril insiste sur le lien entre dévotion et nécessité absolue des fidèles d'éprouver leur foi par le regard : « La dévotion eucharistique était orientée vers le désir de voir l'hostie, de même que le culte des saints culminait dans la contemplation des reliques » ; cf. Avril 1984 : 349. Voir aussi sur cette question : Dumoutet 1926.

51 Pletteau 1876 : 129-141.

celle sur les rapports entre cosmos et du temps. Placés de part et d'autre de la *Maiestas Domini*, sur les première et deuxième voussures, ils tiennent dans leur main gauche un astrolabe. L'instrument apparaît sculpté du côté de l'alidade fixé au verso de la mère, qui correspond à la partie de forme circulaire⁵². Bien qu'il ne soit pas gradué comme sur l'objet réel dont la sculpture n'atteint pas ici la précision, le cercle extérieur appelé limbe est néanmoins gravé tandis que la partie centrale est divisée en huit segments égaux.



29 Angers, cathédrale Saint-Maurice, deuxième voussure du portail occidental, ange à l'astrolabe (sud) (N. Le Luel).



30 Angers, cathédrale Saint-Maurice, première voussure du portail occidental, ange à l'astrolabe (nord) (N. Le Luel).

Les détails choisis pour figurer l'objet sont signifiants : présenté du côté de l'alidade, partie de l'instrument astronomique qui permet de viser les astres et d'en mesurer la hauteur, il renvoie immédiatement à l'examen de la voûte céleste, sans que les anges angevins le tiennent dans la position précise le permettant. Instrument de mesure et d'observation des astres, l'astrolabe aidait à déterminer la position du zodiaque, la date calendaire, ou encore à calculer l'heure du jour ou des distances. Confiés aux anges du cortège céleste, il évoque à Angers le cosmos mais un cosmos lié au temps⁵³.

En nous focalisant toujours sur les portails du premier art gothique, on constate que seul le portail royal de Chartres (vers 1140) intègre l'objet dans son ensemble sculpté, encore une fois placé entre les mains d'anges. Le motif angevin est un héritage du chantier chartrain. Il apparaît au portail central, sur la première voussure dédiée aux anges et sur l'un de ses sommiers, celui situé à la gauche du Christ. Sept d'entre eux tiennent des astrolabes dont les sculpteurs ont aussi choisi de montrer la face arrière⁵⁴.

52 Sur l'instrument médiéval, cf. Poulle 1954.

53 Sur le verso de la majorité des astrolabes médiévaux, on peut distinguer comme Jérémy Schreier l'écrit, « two circular calendars : one shows the zodiac, and the other displays the civic calendar » : Schreier 2014.

54 Demeure néanmoins un doute pour l'un d'entre eux dont l'objet est aujourd'hui très abîmé. Notons qu'au portail de l'Incarnation, sur la seconde voussure, s'observe la figure allégorique de l'Astronomie, accompagnée de Ptolémée.



L'influence de Chartres sur le chantier d'Angers n'est plus à démontrer et s'observe tant stylistiquement que d'un point de vue iconographique⁵⁵. Mais cette filiation n'est pas seulement artistique, les liens étaient aussi d'ordre intellectuel. Au XI^e siècle, les principaux maîtres de l'école-cathédrale angevine avaient été formés à Chartres où ils purent avoir accès à des traités d'astronomie et bénéficier de l'enseignement du Quadrivium. Bien qu'on ne conserve pas d'inventaire des manuscrits de la cathédrale Saint-Maurice avant le début du XIII^e siècle, on suppose que cet héritage chartrain dut se transmettre au sein du chapitre cathédral⁵⁶. Alors que l'Occident chrétien redécouvre aux XII^e et XIII^e siècles l'astrologie comme en témoignent la rédaction ou la traduction de nombreux traités astronomiques, imprégnés des savoirs scientifiques arabes transmis par la voie ibérique, le motif de l'ange à l'astrolabe fait ainsi son apparition dans les portails de Chartres et d'Angers⁵⁷. Les usages de l'astrolabe étaient d'ailleurs connus à Chartres dès le XI^e siècle, ce que les manuscrits conservés de la bibliothèque de l'école-cathédrale attestent⁵⁸.

La théologie médiévale considère les anges comme indispensables au fonctionnement du cosmos en son entier. Dès les premiers temps chrétiens, les anges sont associés aux astres et au monde céleste, ce dont l'épisode biblique de la Nativité témoigne et que l'iconographie médiévale de l'épisode transpose⁵⁹. Selon la pensée de Thomas d'Aquin qui hérite sur ce point d'Aristote, les substances intellectuelles et spirituelles que sont les anges, constituent les moteurs des cieux : ce sont elles qui, par contact de leur force motrice avec les sphères célestes, entraînent le mouvement⁶⁰. Les anges ont par conséquent un rôle prépondérant dans le fonctionnement du cosmos, un cosmos à la dynamique circulaire ici suggérée par la forme même de l'astrolabe.

La sculpture peinte du portail angevin montre comment, en ce milieu du XII^e siècle, les concepteurs de ce programme d'images, influencés par Chartres, traduisent iconographiquement ces idées de l'angéologie médiévale, en intégrant l'objet astrolabe entre les mains des anges. Exprimant l'ordre du monde, les anges ont une fonction essentielle d'intermédiaire au sein du cosmos, une intermédiation notamment liée au temps qui n'est pas conçue sur un mode homogène et universel au Moyen Âge⁶¹. En effet, ils président au temps continu du monde matériel rythmé par le mouvement des astres, temps qui s'oppose à l'éternité du monde divin. Ils se situent dans un temps intermédiaire et discontinu entre les espaces temporels évoqués. L'image des anges aux astrolabes, placés autour de la Majesté divine dans l'espace supérieur des voussures à Angers comme à Chartres, cherche à rendre saillante cette cosmologie temporelle imaginée par la philosophie et la théologie médiévales⁶². L'association de ce motif aux images instrumentales (Vieillards)

3

55 À ce propos, cf. Berné 2024 ; Plagnieux 2024. D'autres astrolabes apparaissent dans le décor des cathédrales gothiques : à Sens, au portail central de la cathédrale - ébrasement nord - (vers 1230) ou encore sur la rose nord de la cathédrale de Laon (vers 1250), ils sont tenus par la figure allégorique de l'astronomie

56 Matz 2003. Sur l'héritage chartrain au sein du chapitre cathédral : Foulon 2008 : 138-139.

57 Blume 2017 : 310-321; Williams 2021 : en part. 67-68.

58 Burnett 2009 (1998).

59 Faes de Mottoni, Suarez-Nani 2002 : en part. 738-739. On pourra également consulter pour une approche iconographique : Beaud 2022.

60 Suarez-Nani 2002a : en part. 58 ; cf. également de la même autrice bien que la période traitée soit postérieure à celle qui nous occupe : Suarez-Nani 2002b.

61 Cattin, Faure 1999 : 22 et 91-116.

62 Iribarren, Lenz (eds) 2008. Sur l'influence de la philosophie néoplatonicienne dans l'iconographie médiévale occidentale, cf. Dronke 2008. Concernant les liens iconographiques entre images et philosophie au portail royal de Chartres, on renvoie à Evers 2011.

amplifie la lecture cosmologique des deux exemples en renvoyant à la théorie antique d'origine pythagoricienne de l'harmonie des sphères transmise par la philosophie néoplatonicienne et enseignée aux clercs dans le Quadrivium⁶³.

Nourrie des écrits du pseudo-Denys l'Aréopagite et influencée par ceux de Jean Scot Erigène, la tendance majoritaire de l'angéologie médiévale, comme le fait remarquer la philosophe Tiziana Suarez-Nani, considère l'ange « comme une médiation indispensable dans l'ordre naturel des choses et comme une articulation nécessaire de la structure de l'univers : sa cohésion repose en effet sur les réalités intermédiaires qui assurent la continuité entre les degrés extrêmes que sont Dieu au sommet et les réalités matérielles au niveau inférieur de la chaîne des êtres »⁶⁴. L'ange est au cœur de l'ordre universel dont le portail sculpté d'Angers tente de montrer la structure à travers sa composition iconographique.

Conclusion

Manifestation divine et figures de médiation, les anges du portail de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers combinent ce qui se manifeste dans la sculpture des portails du premier art gothique, c'est-à-dire un déploiement encore inconnu dans l'art monumental du cortège angélique et la spécialisation d'une partie de celui-ci dans des rôles liturgiques et cosmologiques. Ces grands décors sculptés et polychromés prennent forme alors qu'on constate dans les années 1140 une confrontation accrue des théologiens avec la *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys qui est de nouveau traduit et soumis à de nouvelles exégèses⁶⁵ : ces portails manifestent visuellement ce que les textes médiévaux nous ont transmis sur la place et la fonction des anges. En ce milieu du XII^e siècle et dans les décennies qui suivent, on y observe une spécialisation progressive de l'iconographie angélique, qui recueille la tradition romane, mais la complète et la développe, notamment en termes de nombre de figures. En revanche, le cortège angélique ne présente pas encore une structure organisationnelle hiérarchique, héritée des conceptions dionysiennes, qui prend davantage forme dans l'art monumental à partir du XIII^e siècle.

31 Ainsi, si les portails du premier art gothique inventent le motif cosmologique de l'ange à l'astrolabe, ils poursuivent la tradition iconographique des anges servants et officiants débutée à l'époque romane. Notamment visible en Poitou-Charentes⁶⁶, elle s'observe également à Angers, au sein du monastère Saint-Aubin, à l'entrée de la salle capitulaire située dans la galerie orientale du cloître aujourd'hui partiellement conservée et dont la sculpture est datée autour de 1125. Les claveaux de l'arcade couronnant la première baie géminée du côté sud sont ainsi sculptés de dix-huit figures angéliques. Leur étude iconographique mériterait d'être approfondie mais leur mise en relation avec une interprétation liturgique a déjà été proposée⁶⁷. Sculptés dans des attitudes très variées, les anges portent des coupes, d'autres des livres mais les instruments liturgiques ne sont pas tous identifiables. En revanche, l'un d'entre eux situé dans la partie supérieure de l'arcade tient entre ses mains un disque circulaire rappelant la forme d'une hostie⁶⁸. Réalisé une trentaine d'années avant le portail de la cathédrale d'Angers, il est tentant d'imaginer que cette partie du décor de Saint-Aubin à la forte connotation eucharistique ait pu servir de modèle aux sculpteurs du chantier épiscopal.

63 *Ideas of Harmony* 2017 ; Marchesin 2004 : 29-35 ; Boynton 2017. Voir également : Clouzot 2021.

64 Suarez-Nani 2002a. Cf. également Faure 1988.

65 Par exemple, chez Hugues de Saint-Victor dès 1137 : Faure 1994, §34. Jusqu'à cette période, l'autorité incontestée de l'angéologie médiévale était Grégoire le Grand : Bruderer Eichberg 1998 : 10-11.

66 À ce sujet, Angheben 2010 : 163.

67 Palazzo 2004 ; Minetto 2017-2018 : I, 74 et III, 117-125.

68 C'était peut-être également le cas à Varaize, au portail méridional de l'église romane du prieuré Saint-Germain (Charente-Maritime) : Angheben 2017 : 40.



31 Angers, cloître de l'abbaye Saint-Aubin, galerie orientale, deuxième arcade sud de la salle capitulaire (N. Le Luel).

anges thuriféraires et naviculaires, anges céroféraires, anges cruciféraires, anges porteurs d'hosties, de pyxides, de linges sacrés, anges chanteurs, etc., tous rappellent, dans ces portails des débuts du gothique, la liturgie terrestre (les processions, chants et gestes rituels, la célébration de la messe), et sont au ciel auprès de la Majesté divine, à l'image des prêtres sur terre, les célébrants de l'office céleste. Mais comment expliquer ce développement du thème iconographique des anges dédiés à la liturgie et en particulier du motif de l'ange à l'hostie vers 1150 ? Il est à mettre en lien avec les débats et réflexions théologiques autour de la présence réelle du Christ qui s'affirme dans la doctrine eucharistique⁶⁹. L'image de l'ange à l'hostie est à considérer comme une prise de position visuelle, explicite et précoce de certaines Églises locales en faveur de cette doctrine : nous pensons que le motif placé en façade à Angers, comme à Bourges, cherche à traduire l'orthodoxie du rituel eucharistique, dont les espèces passent des mains des anges à celles du Christ, et à définitivement tourner la page de la controverse sacramentaire portée dans l'Ouest par Bérenger. Soulignons que son apparition coïncide également avec les premières manifestations du rite de l'élévation de l'hostie⁷⁰.

Accompagnant de leur prière la Majesté divine dont ils sont la cour céleste royale, les anges du portail d'Angers guidaient les fidèles du Moyen Age qui entraient dans la maison de Dieu. Figures de lumière mais aussi porteurs de lumière (anges céroféraires), ils invitaient le chrétien à franchir ce premier seuil et ils l'introduisaient sur le chemin du salut, celui conduisant vers l'autel, lieu de la liturgie eucharistique dont les échos sont projetés en façade. En portant hosties et candélabres, les anges du portail de la cathédrale angevine participaient à sa célébration, livrant en volume grâce à l'intermédiaire de la sculpture polychromée, ce que rappellent parallèlement les textes rituels médiévaux. Les astrolabes placés dans les mains des anges

69 | Rubin 1991.

70 | Recht 1999 : 100-101 et note 39.



transposaient enfin l'idée qu'ils sont les garants des mouvements du cosmos et qu'ils président, par conséquent, au nom de Dieu, aux temps humains. Escortant le Christ en majesté et les apôtres, la cohorte angélique effectuait à la porte de la cathédrale d'Angers cette médiation entre le céleste et le terrestre. Les anges matérialisaient la proximité du divin en rapprochant le royaume de Dieu de la communauté des fidèles qu'ils accueillaient.



Bibliographie

Sources

Hildebert de Lavardin (du Mans), Sermones 6, PL 171, coll. 754-789.

Geoffroy de Vendôme, *Œuvres*, Ep. 128 (111), G. Giordanengo (ed.), Paris 1996.

Bibliographie

Angheben M., *Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin*, in M. Guardia, C. Mancho (eds), *Les fonts de la pintura romànica*, actes du colloque international (Barcelona, 2004), Barcelona 2008 : 57-95.

Angheben M., *Sculpture romane et liturgie*, in P. Piva (ed.), *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, Paris 2010 : 131-178.

Angheben M. (a), *Apocalypse et liturgie : le cas des absides romanes*, in R. E. Guglielmetti, *L'Apocalisse nel Medioevo*, Firenze 2011 : 329-350.

Angheben M. (b), *Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique*, « Cahiers de civilisation médiévale » 54 (2011) : 113-142.

Angheben M. *La théophanie du portail de Moissac : une vision de l'Église céleste célébrant la liturgie eucharistique*, « Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 45 (2014) : 61-82.

Angheben M., *Le portail royal du Mans et l'évolution de la première sculpture gothique entre les façades de Dijon et de Chartres*, « Cahiers de civilisation médiévale » 237 (2017) : 27-58.

Angheben M., *Les portails romans de Bourgogne : thèmes et programmes*, Turnhout 2020.

Angheben M., *Des portails du groupe d'Aulnay aux portails latéraux de la cathédrale de Tournai*, in F. Duperroy et Y. Desmet (eds), *Les portails romans de la cathédrale de Tournai : contextualisation et restauration*, Namur 2015 : 71-85.

Avril J., *Le gouvernement des évêques et la vie religieuse dans le diocèse d'Angers (1148-1240)*, 2 tomes, Paris 1984.

Baillieul É., *Le portail occidental de Saint-Ayoul de Provins*, in D. Berné, Ph. Plagnieux (eds), *Naissance de la sculpture gothique : Saint-Denis, Paris, Chartres, 1135-1150*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge, 2018-2019), Paris 2018 : 159-160.

Beaud M., *Ces Rois mages venus d'Occident. L'Offrande des Mages dans les arts monumentaux de l'espace féodal*, Paris 2022.

Berné D., *Les figures du portail occidental de la cathédrale d'Angers. Le modèle chartrain à la mode angevine*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 226-239.

Blume D., *Picturing the Stars. Scientific Iconography in the Middle Ages*, in C. Hourihane (ed.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, London - New York 2017: 310-321.

Boerner M.-Ch. (ed.), *Angelus et diabolus : Anges, diables et démons dans l'art chrétien occidental*, Paris 2015.

Botte D.B. *L'ange du sacrifice et l'épiclese de la messe romaine au Moyen Âge*, « Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale » 1 (1929) : 285-308.

- Boynton S., *The Visual Representation of Music and Sound*, in C. Hourihane (ed.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, London - New York 2017: 479-491.
- Bruderer Eichberg B., *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers 1998 (Civilisation médiévale 6).
- Brugger L., Christe Y., *Bourges, Saint-Léger-Vauban* 2000.
- Bussagli M., *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano 1985 (1ère éd.).
- Burnett Ch., *King Ptolemy and Alchandreus the Philosopher: The Earliest Texts on the Astrolabe and Arabic Astrology at Fleury, Micy and Chartres*, «Annals of Science» 55 (1998): 329-368, [réimpr. in Burnett Ch., *Arabic into Latin in the Middle Ages. The Translators and their Intellectual and Social Context*, Farnham 2009].
- Camus M.-T., Carpentier E., Amelot J.-F., *Sculpture romane du Poitou. Le temps des chefs-d'œuvre*, Paris 2009.
- Cattin Y., Faure Ph., *Les anges et leur image au Moyen Âge*, Saint-Léger-Vauban 1999.
- Christe Y., *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris 1996.
- Clouzot M., *La musicalité des images au Moyen Âge. Instruments, voix et corps sonores dans les manuscrits enluminés (XIIIe-XIVe siècles)*, Turnhout 2021 (Epitome musical).
- Davy C., Juhel V., Paoletti G., *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir, Vendôme* 1997.
- Davy C., *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire : l'indicible et le ruban plissé*, Laval 1999.
- D'Homée-Kchouk L., Ducom P., *La cathédrale Saint-Julien du Mans. Le portail sud. La restauration*, in D. Berné, Ph. Plagnieux (eds), *Naissance de la sculpture gothique : Saint-Denis, Paris, Chartres, 1135-1150*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge, 2018-2019), Paris 2018 : 166-169.
- Dierkens A., Bartholeyns G., Golsenne T. (eds), *La performance des images*, Bruxelles 2009.
- D'Onofrio M., *L'iconografia dell'angelo nell'arte medievale*, in M. Bussagli, M. D'Onofrio (eds), *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 2000), Milano 2000: 79-82.
- Dronke P., *The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West*, Firenze 2008.
- Ducom P., *La restauration du portail de la cathédrale Saint-Julien du Mans et de ses polychromies*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 340-351.
- Dumoutet E., *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, Paris 1926.
- Evers T., *Logos und Sophia. Das Königsportal und die Schule von Chartres*, Kiel 2011.
- Faes de Mottoni B., Suarez-Nani T., *Hiérarchies, miracles et fonction cosmologique des anges au XIIIe siècle*, « Mélanges de l'École française de Rome » 114/2 (2002) : 717-751.
- Fassler M.E., *Liturgie and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres*, «The Art Bulletin» 75/3 (1993): 499-520.
- Faure Ph., *Les anges*, Paris 2004 (1ère éd. 1988).

Faure Ph., *L'ange du haut Moyen Âge occidental (I^{ve}-IX^e siècles) : création ou tradition ?* « Médiévales » 15 (1988) : 31-49.

Faure Ph., *Les cieux ouverts - les anges et leurs images dans le christianisme médiéval (XI^e-XIII^e siècles)*, « Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques. Archives » 13 (1994), en ligne (consulté le 10 janvier 2025), <https://journals.openedition.org/ccrh/2699> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccrh.2699>

Fillion-Braguet B., *Un grand chantier du milieu du XII^e siècle à Angers. Le portail et la nef de la cathédrale Saint-Maurice*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 72-89.

Fillion-Braguet B., Mathurin Cl., *Le portail de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers (XV^e-XIX^e siècle). Etat des lieux, restaurations et mise en perspective*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 104-129.

Fillion-Braguet B., Le Luel N., et Mathurin Cl. (eds), *La pierre, la couleur et la restauration : le portail polychromé de la cathédrale d'Angers (XII^e-XXI^e siècle) : contribution à l'étude des portails médiévaux en France et en Europe*, Rennes 2024.

Flanigan C.C., *The Apocalypse and the Medieval Liturgy*, in R.K. Emmerson et B. McGinn (eds), *The Apocalypse in the Middle Ages*, New York 1992: 333-351.

Foulon J.-H., *Église et réforme au Moyen Âge. Papauté, milieux réformateurs et ecclésiologie dans les Pays de la Loire au tournant des XI^e-XII^e siècles*, Bruxelles 2008.

Franzé B., *Une lecture en contexte : les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant*, « Hortus Artium Medievalium » 13/2 (2007) : 471-490.

Franzé B., *L'Église et les églises : iconographie du monde grégorien (Rome, Italie, France)*, Turnhout 2024.

Franzé B., Le Luel N., *L'expérience de la polychromie, de son invention romane à la relecture moderne. Réflexions autour du portail de Saint-Maurice d'Angers*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 382-205.

Gaudard V., *Vers la construction d'un ouvrage de protection du portail occidental de la cathédrale d'Angers. Méthode, programme, résultat*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 502-519.

Heimann A., *The Capital Frieze and Pilasters of the Portail Royal, Chartres*, « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » 31 (1968): 73-102.

Ideas of Harmony in Medieval Culture and Society, « Micrologus » XXV, Firenze 2017.

Iribarren I., Lenz M. (eds), *Angels in Medieval Philosophical Inquiry: Their Function and Significance*, Aldershot 2008.

Jannet-Vallat M. et Joubert F. (eds), *Sculpture médiévale en Bourgogne, Collection lapidaire du Musée archéologique de Dijon*, Dijon 2000.

Joubert F., *La sculpture gothique en France, XII^e-XIII^e siècles*, Paris 2008.

Jourdan M.-F., *Les cortèges d'anges aux portails de la cathédrale Notre-Dame de Chartres*, « Art sacré, Cahiers de Rencontre avec le patrimoine religieux » 29 (2011) : 77-95.

Katzenellenbogen A., *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*, Baltimore 1959.

Lefèvre-Pontalis E., *Tympan du portail des Minimes à Compiègne*, « Bulletin monumental » 81 (1922) : 208-209.

Leibacher Ward S., *The Sculpture of the South Porch at Le Mans Cathedral*, Providence, Brown University, PhD, 1984.

Le Luel N., *Vision eschatologique, affirmation eucharistique et image de l'Église : étude iconographique du portail polychromé de la cathédrale d'Angers*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 202-225.

Le Pogam P.-Y., Jugie S., *La sculpture gothique. 1140-1430*, Paris 2020.

Marchesin I., *Cosmologie et musique au Moyen Âge*, in *Moyen Âge : entre ordre et désordre*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de la musique, 2004), Paris 2004 : 29-35.

Matz J.-M., Les livres de Saint-Maurice et les livres de chanoines, in J.-M. Matz, F. Comte, *Fasti Ecclesiae Gallicanae : répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines des diocèses de France de 1200 à 1500*, *Diocèse d'Angers*, VII, Turnhout 2003 : 20-40.

Minetto J., *Le décor de la galerie orientale du cloître de l'abbaye Saint-Aubin d'Angers : analyse et contexte*, mémoire de Master 2 sous la dir. de J.M. Guillouët et N. Le Luel, 3 tomes, Université Nantes 2017-2018.

Montclos J. de, *Lanfranc et Bérenger. La controverse eucharistique du XIe siècle*, Louvain 1971.

Nilgen U., *Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie*, in N. Bock et al. (eds), *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, Akten des internationalen Kongresses (Rom, Bibliotheca Hertziana, 1997), München 2000: 75-89.

Palazzo É., *Exégèse, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers*, in P. Klein (ed.), *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion, Programm*, Regensburg 2004 : 220-240.

Palazzo É., *Art et liturgie au Moyen Âge. Réflexions méthodologiques*, « Art + Architecture en Suisse » 56 (2005) : 46-53.

Plagnieux Ph., *Les portails du XIIe siècle de la cathédrale de Bourges*, in A. Maillard (ed.), *Bourges. La grâce d'une cathédrale*, Paris 2017 : 192-209.

Plagnieux Ph., *Le portail à statues-colonnes de la cathédrale d'Angers face à la réception du répertoire ornemental chartrain*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 240-255.

Pletteau abbé T., *Annales ecclésiastiques de l'Anjou*, « Revue de l'Anjou » 16 (1876) : 129-141.

Philippot J., *Le prieuré Saint-Pierre des Minimes de Compiègne*, Compiègne 1937.

Poulle E., *L'astrolabe médiéval d'après les manuscrits de la Bibliothèque nationale*, « Bibliothèque de l'École des chartes » 112 (1954) : 81-103.

Rauwel A., *Théologie de l'Eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman*, « Hortus Artium Medievalium » 11 (2005) : 177-182.

Recht R., *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XIIe-XVe siècles*, Paris 1999.

Rubin M., *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991.

Sauerländer W., *La sculpture gothique en France : 1140-1270*, Paris 1972 (1ère éd. 1970).

Sauerländer W., *Das Königsportal in Chartres. Heilgeschichte und Lebenswirklichkeit*, Frankfurt am Main 1984.

Saxon E., *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and Theology*, Woodbridge 2006.

Schrade H., *Vor-und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln 1958.

Schreier J., *A Portal to the Universe: The Astrolabe as a Site of Exchange in Medieval and Early Modern Knowledge*, «Intersect, The Stanford Journal of Science, Technology, and Society» 7/2 (2014), article en ligne (consulté le 14 janvier 2025) : <https://ojs.stanford.edu/ojs/index.php/intersect/article/view/617>

Sinding-Larsen S., *Iconography and Ritual, a Study of Analytical Perspectives*, Oslo 1984.

Skubiszewski P., *Maiestas Domini et liturgie*, in Cl. Arrignon, M.-H. Debiès, Cl. Galderisi et É. Palazzo (eds), *Cinquante années d'études médiévales*, actes du colloque organisé à l'occasion du Cinquantenaire du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Poitiers, 2003), Turnhout 2006 : 309-407.

Smyth M., *L'antique prière eucharistique romaine et les autres témoins de cette tradition*, « Revue des sciences religieuses » 88/1 (2014) : 27-48.

Stratford N., *Remarques sur les quatre tympans du XIIe siècle de Saint-Bénigne de Dijon*, « Congrès archéologique de France », Côte d'Or, 152e session, Paris 1994 : 225-237.

Suarez-Nani T. (a), *Angéologie*, in Cl. Gauvard, A. de Libera, et M. Zink (eds), *Dictionnaire du Moyen âge*, Paris, PUF, 2002 : 56-59.

Suarez-Nani T. (b), *Les anges et la philosophie. Subjectivité et fonction cosmologique des substances séparées à la fin du XIIIe siècle*, Paris 2002 (Études de Philosophie Médiévale).

Toubert H., *Les fresques de la Trinité de Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne*, « Cahiers de Civilisation médiévale » 26 (1983) : 297-326.

Toubert H., *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990.

Vergnolle É., *Maiestas Domini Portals of the Twelfth Century*, in C. Hourihane (ed.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century, Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton 2007 (coll. The Index of Christian Art Occasional Papers X): 179-199.

Vergnolle É., *Le thème de la Maiestas Domini dans les portails du premier art gothique*, in Fillion-Braguet, Le Luel, et Mathurin 2024 : 194-201.

Vergnolle É., *Saint-Loup-de-Naud, église Saint-Loup*, « Congrès archéologique de France », Seine-et-Marne, 174e session, Paris 2015 : 377-392.

Villette J., *L'ange dans l'art d'Occident du XIIe au XVIe siècle, France, Italie, Flandre, Allemagne*, Paris 1940.

Villette J., *Les portails de la cathédrale de Chartres*, Chartres 1994.

Williams Sh. M., *The Zodiac on Church Portals: Astrology and the Medieval Cosmos*, «Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture» 7/3 (2021): 59-115.



Teofania absidale e missione di evangelizzazione: il caso di San Giovanni a Cividino, Bergamo (XI secolo)

Fabio Scirea

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

fabio.scirea@unimi.it

ORCID 0000-0001-8111-9414

Apse Theophany and the Mission of Evangelisation: The Case of San Giovanni in Cividino, Bergamo (Eleventh century)

San Giovanni in Cividino is a small church in the Bergamo area dating to the mid-eleventh century. The apse preserves painted fragments that are contemporary with the building itself - elements that have received little scholarly attention so far, yet are of notable quality and display a distinctive iconography. The paintings are located beneath the semi-dome, which now bears a sixteenth-century *Maiestas Domini*. Within an ornamental frame that recalls early medieval models, the remains of eleven standing figures are visible; that most likely represented the apostles engaged in the Mission following Christ's Resurrection. Between them, at the centre of the apse, two large glass amphorae flank a small plant. Finally, a zoomorphic velarium runs along the dado, depicting the struggle between Good and Evil, between order and disorder.

Keywords: Iconography, *Maiestas Domini*, Romanesque Wall Paintings, Bergamo

Le foto contenute nel seguente articolo sono dell'Autore.

Fenestella. Inside Medieval Art ISSN 2784-86632

DOI: 10.54103/fenestella/30309

© 2025 | Fabio Scirea



Un contesto da valorizzare

La chiesa di San Giovanni in località Cividino-Quintano, nel comune di Castelli Calepio, è senza dubbio un'insigne testimonianza della continuità storica di una comunità, da più di un millennio stretta intorno alla sua chiesa presso la riva destra dell'Oglio e l'antica arteria *Bergomum-Brixia*¹. L'indagine archeologica (1979-1980) dell'area interna della chiesa riportò alla luce le fondazioni di una primitiva aula con abside quadrangolare (*Saalkirche mit Rechteckchor*), di tipologia ben attestata in area prealpina fra i secoli VII e XI, contando in area bergamasca anche i casi di San Giorgio a Credaro e di San Fermo in Campis a Bergamo². Lungo le pareti laterali e presso la facciata riemersero inoltre una quindicina di sepolture, ben orientate est-ovest, una delle quali tagliata dall'edificio attuale. Si configura pertanto una primitiva cappella altomedievale a destinazione cimiteriale, forse di natura privata, entro una necropoli ad oggi documentata soltanto da notizie d'archivio³.



1 Cividino (Castelli Calepio, Bergamo), chiesa di San Giovanni.

L'attuale edificio ad aula trapezoidale absidata (dimensioni massime 12x9 m) risale ai decenni centrali del secolo XI, come suggeriscono la muratura in ciottoli e pietre sommariamente sbozzate legate da abbondante malta, la morfologia incerta e oltrepassata dell'arco absidale (come in San Fermo a Credaro, in Santa Perpetua a Tirano,

- 1 Per un inquadramento dell'edificio: Ravelli 2000: 135-138; Epis 2001: 70-73; Lorenzi, Pellegrini 2003: 188-189; Scirea 2011a; Recanati 2026 (cds).
- 2 Scirea 2016: 39-40.
- 3 Poggiani Keller, Zigrino 2026 (cds).

1 in Santo Stefano a Bizzozero)⁴ e delle monofore, nonché le arcate cieche su alto zoccolo e gli archetti pensili absidali (quelli originari, lato nord). In epoca romanica l'uso funerario della chiesa non fu intensificato, né è lecito ipotizzare un ruolo chiave connesso all'antica arteria stradale, poiché il ponte che varcava l'Oglio a poche centinaia di metri sembra fosse crollato già nel secolo IV e non più ricostruito⁵. La San Giovanni del secolo XI doveva perciò essere una *capella* della pieve bergamasca di Telgate, al servizio della comunità locale e realizzata senza eccessive ambizioni, pur se la probabile primitiva intonacatura dell'esterno doveva conferirle un aspetto meno rude di quello odierno. In quanto *capella*, e in assenza di qualsivoglia indizio di antiche prerogative battesimali, detenute del resto dalla vicina pieve di Telgate, è plausibile che nel medioevo la chiesa fosse intitolata a Giovanni apostolo ed evangelista, salvo poi essere progressivamente assimilata alla lunga serie di dediche al Battista, come suggerisce anche il neutro appellativo *Sanctus Johannes* di atti notarili del XV secolo e l'oscillazione fra Battista ed Evangelista rilevabile dalle Visite pastorali a partire dal secolo XVI⁶.



2 Cividino, San Giovanni, semicilindro absidale, con resti del decoro dipinto di XI secolo.

In tale contesto, varcando la soglia di ingresso e avvicinandosi all'emiciclo absidale, un occhio attento si sorprenderà per la qualità del primitivo decoro dipinto, pur ridotto a frammenti sormontati dalla *Maiestas Domini* di XVI secolo. Ancor più sorprendente, data la scarsità di testimonianze di pittura murale del secolo XI in Italia del nord⁷, è la sfortuna

4 Schede in Cassanelli, Piva 2011.

5 Caproni 2026 (cds).

6 Mazzariol 2026 (cds).

7 Sull'argomento, per una sintesi critica aggiornata: Rossi 2018 (2011); Lomartire 2026 (cds); Scirea 2026 (cds).

critica di tale decoro⁸, a quasi sessant'anni dalla sua riscoperta sotto strati di scialbo (1967), e a quarantacinque anni dal restauro (1980) che gli ha restituito leggibilità⁹. Le seguenti note provano a colmare tale lacuna, tentando di restituire lo schema compositivo, di inserire il decoro dipinto nel dibattito critico, di riflettere sulle scelte iconografiche.

Il primitivo decoro dipinto: anamnesi delle sopravvivenze

- I resti del primitivo decoro dipinto si concentrano nell'emiciclo absidale, che misura 5,20 m alla corda e si sviluppa verticalmente con profilo a fungo e semicalotta a sesto leggermente ribassato. L'intonaco è aggrappato direttamente alla muratura, e ciò ne fa presumere la stesura in continuità con il cantiere architettonico, nei decenni centrali del secolo XI, pur non potendo escludere a priori una realizzazione successiva. Elemento di spicco del decoro è l'incorniciatura ornamentale, nelle forme di una spessa fascia che corre lungo la base di imposta delle tre monofore e piegando ad angolo retto alle estremità bordava anche
- 3 l'emiciclo. Al centro della fascia corre un festone vegetale verde intenso, avvolto a spirale da un nastro arancio lumeggiato. Tre volti umani entro dischi si dispongono lungo il festone. La banda in ocra gialla che fa da sfondo al festone è incorniciata da coppie di nastri che bordano anche le monofore: al nastro interno in ocra rossa si affianca quello marrone scuro, percorso da due file di perle quadrangolari alternate a cerchi crociati e gemmati.



3 Cividino, San Giovanni, semicilindro absidale, fra registro mediano e velario. Dettaglio del festone con nastro spiraliforme e disco con volto umano.

- 8 Non si trova menzione del decoro di Cividino in: Albertini Ottolenghi 1991; Boskovits 1992 e relative schede; Lomartire 1994. Una prima breve nota critica sui dipinti compare in Polo D'Ambrosio 2000: 44-45. Oltre a descrivere gli elementi rimasti, se ne propone una datazione al tardo XI secolo, con un fuorviante riferimento al decoro di San Pietro al Monte a Civate. Nello stesso volume, la relativa scheda di Lanfranco Ravelli (135-138) si limita a segnalare «una ricca decorazione nel catino dell'abside dove appaiono frammenti di affreschi bizantineggianti (nel primo ordine) e tracce appartenenti ad epoche successive». Lorenzi, Pellegrini 2003: 188-189, si limita a segnalare che «L'interno [...] conserva nel catino absidale e lungo le pareti tracce di affreschi di epoca romanica e di periodi successivi». Alcune note di chi scrive hanno cercato di suscitare attenzione per la chiesa e il suo decoro: Scirea 2011; Scirea 2012: 20-21.
- 9 Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo, Archivio di Padre Pierangelo Pagani ofm, fascicoli I e IV. I lavori furono condotti dallo *Studio Restauri Meisso Silvio* di Rovato (Brescia). Nella relazione preliminare (29.1.1979) si proponeva la rimozione dello scialbo con bisturi e scalpellini a taglio, il successivo consolidamento con Primal AC33, la pulitura fine con impacchi di carta di riso giapponese e rifiniture «a bisturi a secco», più stuccature e ritocchi con pigmenti minerali diluiti in Primal AC33 al 2%. Il 2.5.1979 iniziarono le operazioni di «lavaggio e velatura affreschi» (intendendo con velatura il consolidamento con Primal AC33). Il vero e proprio intervento sulla pellicola pittorica iniziò nel maggio 1980, a cura di Silvio Meisso in collaborazione con Patrizia Pighetti e Roberto Fodrigo, e dovette terminare prima dell'11.10.1980, quando fu inaugurata la chiesa restaurata.



- 4 Al nastro perlato inferiore è virtualmente appeso mediante lacci un velario a balze color avorio, recante un'affollata figurazione tracciata in oca rossa e bruna. Oltre la monofora sud l'intonaco è perduto, così come in tutta la fascia inferiore dell'emiciclo. Per quel che rimane, in un contesto fitomorfo arricchito da cerchi concentrici si assiepa un variegato bestiario, in anticipo sullo sviluppo di tali rappresentazioni (secoli XII-XIII), ma privo di attributi utili all'identificazione delle specie animali, ad eccezione dell'unicorno¹⁰.



4 Emiciclo absidale, il velario zoomorfo e la schiera degli apostoli.

- 5 Fra la fascia ornamentale e la semicalotta trovano posto figure stanti su fondo a tre fasce, di cui la centrale in oca gialla e le esterne scure, corrispondenti al piano di calpestio e al cielo. L'intonaco rinascimentale e le lacune non hanno risparmiato alcun volto, ma sono ben riconoscibili quattro personaggi attorno alla monofora centrale, abbigliati all'antica con tunica alla caviglia e manto sulla spalla sinistra. Ad una osservazione più attenta, emergono indizi di altre quattro figure: un lembo di veste e di manto rosso scuro sporgenti dalla monofora sinistra; un piede e il lembo di una veste rossa sporgenti dalla monofora destra; un avambraccio sinistro sollevato e parte di una veste sul margine dell'emiciclo. Le figure certe sono dunque otto.

10 Pastoureau 2012: 40-48, evidenzia bene come la civiltà medievale, che pur sapeva osservare il mondo fito- e zoomorfo assai meglio di quanto si sappia fare oggi, non era interessata a replicare gli animali in maniera naturalistica, ma piuttosto a metterne in luce le caratteristiche e gli attributi funzionali ad un'interpretazione simbolico-morale, edificante, spesso senza alcun riguardo nei confronti della correttezza anatomica e fisiognomica, creando ibridi di ogni genere. In tale situazione, il riconoscimento della specie è affidato ad attributi qualificanti e/o a dettagli di contesto, che nel caso di Cividino per lo più mancano.



5 Dettagli di tre apostoli.

All'estremità sinistra, in luogo della Crocifissione rinascimentale c'è posto per due unità, pur se un po' strette per via della larga fascia ornamentale. Un'ulteriore unità è tecnicamente ipotizzabile fra la monofora destra e la figura di cui resta l'avambraccio sinistro, ma lo spazio è ridotto, soprattutto considerando la disposizione dilatata delle altre figure. Il computo totale oscillerebbe così fra dieci e undici unità. Sopra la monofora centrale, accanto al personaggio in acclamazione, dallo sfondo scuro emerge un frammento curvo e profilato: quasi certamente lo spigolo inferiore di Cristo in mandorla. Immediatamente a sud della monofora centrale si dispongono due anfore vitree ansate e decorate a pattern geometrico, ai lati di un virgulto parimenti verde-azzurro; all'altezza delle anse il virgulto si suddivide in tre fuscelli, ma la lacuna nell'intonaco impedisce di ipotizzare lo sviluppo dell'eventuale chioma.

Una cultura pittorica aulica

Gli elementi descritti configurano un programma che nello schema compositivo di base non si discosta dalla norma, che prevede la *Maiestas Domini* nella semiconca, gli apostoli o santi fra le monofore, un velario più o meno figurato. La maestà del Signore si configura con Cristo docente (Libro e gesto della parola) assiso in trono entro la dimensione *altra* della mandorla, retta o lambita o attorniata dai quattro Viventi di Apocalisse (capitoli 4-6) che inneggiano incessantemente all'Anonimo in trono, e che quando reggono il Vangelo simboleggiano anche gli Evangelisti che diffondono la Parola ai quattro angoli del mondo¹¹. Nella pittura murale dei secoli XI-XIII le attestazioni di tale schema sono numerose¹². Dal canto loro, gli apostoli o i santi o le vicende di martirio del semicilindro attestano la continuità di tale testimonianza, fino al celebrante all'altare.

11 Sulla genesi e sul funzionamento dello schema compositivo della *Maiestas Domini*: Skubiszewski 2021 (2005); Poilpré 2005: cap. II.

12 Limitandosi all'area lombarda e ad alcuni esempi: San Fermo in Bedesco a Grignano (Brembate Sotto, Bergamo), Santi Giacomo e Filippo a Quercino Sagnino (Como), Santa Margherita a Somadino di Casargo (Lecco), San Giovanni Battista a Oggiono (Lecco), San Colombano ad Arlate (Lecco), San Niccolò a Piona (Lecco), Santa Maria o Pieve vecchia a Quinzano d'Oglio (Brescia), San Lorenzo a Cremona, Santa Maria Rossa a Crescenzago (Milano), San Giacomo a Jerago con Orago (Varese), Sant'Agostino a Caravate (Varese).



La specifica declinazione del decoro absidale di Cividino evidenzia però scelte originali e di alto profilo, a cominciare dalla qualità pittorica, assai elevata. Le figure sono costruite con sicuro senso delle proporzioni e del modellato, anche di mani e piedi, sapientemente lussuati con bianco di calce su base verde salvia. Il panneggio è articolato e fortemente lussuato, quasi da lamina sbalzata. I manti erano senza dubbio impreziositi da finiture di pregiata valenza policroma e materica, la cui caduta ha lasciato in vista le campiture intermedie.

6, 7



6 Dettaglio del panneggio di un apostolo.



7 Dettaglio della mano di un apostolo.

Si tratta di una cultura pittorica aulica, che trova attestazione in area nord-italica nella prima metà del secolo XI, prevalentemente per committenze di rango elevato, come attestano i casi di San Vincenzo a Galliano, dell'aula battesimale della cattedrale di Novara¹³, della navata (ora sottotetto) di Sant'Antonino a Piacenza¹⁴, dell'abside della chiesa abbaziale di San Mauro torinese¹⁵. Non mancano tuttavia attestazioni altrettanto elevate in contesti meno prestigiosi, come le cappelle di Santo Stefano a Bizzozero (Varese)¹⁶ o di San Vincenzo a Cucciago (Como)¹⁷. Dal canto suo, il festone spiraliforme della banda ornamentale è erede di una tradizione antica che trova due precedenti d'eccezione in Santa Maria foris portas a Castelseprio - sulla cui datazione i giochi restano aperti¹⁸, e nel decoro carolingio di San Giovanni a Müstair nei Grigioni¹⁹, ma che in verità percorre il medioevo riaffiorando in contesti sensibili ai modelli antichi, come nella cripta di San Magno della cattedrale di Anagni, ormai nel primo quarto del XIII secolo (nervature della volta con gli angeli di Apocalisse 7 che trattengono i Venti, qui in forma di demoni alati, e sottarco dell'abside sinistra)²⁰.

- 8 Scendendo nel dettaglio dei pattern ornamentali, la cornice a nastro con perle quadrangolari e cerchi crociati trova corrispondenza a Galliano, ma anche nei pochi lacerti di XI secolo del Bergamasco: in San Giorgio e in San Fermo a Credaro, in San Nazaro a Castione di Sarnico²¹.



8 Emiciclo absidale, monofora, bordata da nastro bicromico con doppio filo di perle alternate a gemme in castone.

- 13 Su entrambi i decori: Rossi 2018 (2011): 33-49, 75-83.
14 Scirea 2019.
15 Le pitture absidali sono riemerse nel 2012 e sono state prontamente segnalate in Segre Montel, Romano 2013. Non convince in pieno il recente Corso 2019. Da ultimo: Scirea 2026 (cds).
16 Sui ridotti ma splendidi lacerti di Santo Stefano a Bizzozero: Lomartire 1994: 67.
17 Scirea 2012: 52.
18 Negli ultimi due decenni, sulla base di tentativi di datazione assoluta dei materiali mediante analisi chimico-fisiche, ha ripreso forza l'ipotesi di Kurt Weitzmann (1951), che collocava il ciclo di Santa Maria nel secolo X, nell'ambito della Rinascenza macedone: De Marchi 2013, in particolare i saggi di Gian Pietro Brogiolo, Vincenzo Gheroldi, John Mitchell e Beatrice Leal. Tuttavia, l'indagine storico-artistica - che non può essere ignorata o sminuita solo perché non fa parte delle «scienze esatte», continua ad orientare verso l'orizzonte tardoantico e paleocristiano, particolarmente per le arcaiche scelte iconografiche e per il linguaggio tecnico-formale-stilistico. In proposito, è in preparazione un Quaderno della rivista «Sibrium» frutto della tavola rotonda svoltasi il 20 giugno 2025 presso l'Auditorium di Cairate.
19 Exner 2007: 84-88.
20 Sul composito ciclo dipinto della cripta di Anagni, da ultimo: Angheben 2026 (cds).
21 Scirea 2012: 18-20, 167.

L'iconografia: Resurrezione, Missione, mondo animale, e due anfore vitree

Altro aspetto peculiare del decoro absidale è l'iconografia, pur se l'estensione delle lacune obbliga a procedere per deduzioni. Le figure superstiti sono allineate, auliche, abbigliate allo stesso modo e a piedi nudi: nulla fa pensare ad un episodio narrativo, quanto piuttosto ad uno schieramento 'dottrinale'. Non si vedono alternative agli apostoli, secondo uno schema ben attestato, ad esempio in Sant'Egidio a Fontanella al Monte, in San Giorgio a Zandobbio, nell'aula battesimale di Oggiono, in San Niccolò a Piona, in San Michele a Porto Valtravaglia, in San Giacomo a Jerago con Orago²². Tuttavia, benché non mancasse spazio per disporre dodici figure, l'ideatore del ciclo scelse di inserire al centro della composizione due anfore ai lati di un virgulto, e di lasciare spazi vuoti che costrinsero a nascondere parte di due apostoli dietro le monofore: pertanto, la scelta di limitarsi a dieci o undici unità non appare casuale.

In tutti e quattro i Vangeli canonici è scritto che Cristo risorto apparve «agli undici» in Galilea: sul monte secondo Matteo²³; a tavola secondo Marco²⁴; in un generico luogo di riunione secondo Luca²⁵; in un ambiente con le porte chiuse secondo Giovanni²⁶. Ancora diversa è la messa in scena dell'abside di Cividino, che non trova riscontro nemmeno fra i Vangeli apocriefi²⁷, poiché gli apostoli si dispongono in campo aperto. In ogni caso, la scelta di mostrare dieci/undici apostoli dota la rappresentazione di un *surplus* semantico: oltre ad essere una consueta teofania di Cristo e dei suoi discepoli, che rende visibile la presenza reale della corte celeste durante la celebrazione eucaristica²⁸, essa implica anche una valenza storica quale apparizione di Cristo *post mortem*. L'accento è posto dunque sulla Resurrezione di Cristo, nonché sulla missione di evangelizzazione affidata agli apostoli e, per estensione, al sacerdote celebrante al sottostante altare.

22 Schede in Cassanelli, Piva 2011.

23 Mt 28, 16-17 (qui e di seguito: Biblia Sacra Vulgata, ed. Weber e Gryson, Stuttgart 2007; traduzione italiana da Bibbia CEI 2008): *undecim autem discipuli abierunt in Galilaeam in montem ubi constituerat illis Iesus et videntes eum adoraverunt quidam autem dubitaverunt* (Gli undici discepoli, intanto, andarono in Galilea, sul monte che Gesù aveva loro indicato. Quando lo videro, si prostrarono. Essi però dubitarono). Segue l'affidamento della missione di evangelizzazione.

24 Mc 16,14: *novissime recumbentibus illis undecim apparuit et exprobravit incredulitatem illorum et duritiam cordis quia his qui viderant eum resurrexisse non crediderant* (Alla fine apparve anche agli undici, mentre erano a tavola, e li rimproverò per la loro incredulità e durezza di cuore, perché non avevano creduto a quelli che lo avevano visto risorto).

25 Lc 24,33-36: *et surgentes eadem hora regressi sunt in Hierusalem et invenerunt congregatos undecim et eos qui cum ipsis erant dicentes quod surrexit Dominus vere et apparuit Simoni et ipsi narrabant quae gesta erant in via et quomodo cognoverunt eum in fractione panis dum haec autem loquuntur Iesus stetit in medio eorum et dicit eis pax vobis* ([i due di Emmaus] partirono senza indugio e fecero ritorno a Gerusalemme, dove trovarono riuniti gli undici, e gli altri che erano con loro, i quali dicevano: davvero il Signore è risorto ed è apparso a Simone! [...] Mentre essi parlavano di queste cose, Gesù in persona stette in mezzo a loro e disse «Pace a voi»).

26 Gv 20,19-20: *cum esset ergo sero die illo una sabbatorum et fores essent clausae ubi erant discipuli propter metum Iudaeorum venit Iesus et stetit in medio et dicit eis pax vobis et hoc cum dixisset ostendit eis manus et latus gavisus sunt ergo discipuli viso Domino* (La sera di quel giorno [della Resurrezione], il primo della settimana, mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per timore dei Giudei, venne Gesù, stette in mezzo e disse loro: «pace a voi». Detto questo, mostrò loro le mani e il fianco. E i discepoli gioirono al vedere il Signore).

27 Indagini in tal senso sono state condotte sui cosiddetti Vangeli della Passione e della Resurrezione in redazioni latine diffuse in Occidente. Craveri 1990 (1969). Moraldi 1971.

28 Per una sintesi della questione, affrontata dai liturgisti medievali, fra cui il carolingio Amalario di Metz (*Canonis missae interpretatio*, 1-8, e *Liber officialis*, III, 21, 8): Angheben 2011: 329-360; Angheben 2014: 61-82: 64-65.

- 9, 10 Poiché il proselitismo ha per atto fondante il sacramento del Battesimo, al simbolico potere purificatorio e vivificante dell'acqua potrebbero alludere le due anfore vitree, che non sembrano rappresentare con precisione alcun passo del Nuovo Testamento²⁹, né trovare puntuale riscontro in altri contesti narrativi absidali. Anfore non dissimili, ma ancora più esili e con collo assai stretto, si alternano alle specchiature a finta tarsia dello zoccolo absidale della basilica patriarcale di Aquileia, nella fase pittorica attribuita alla committenza del patriarca Poppone (1031). Tuttavia, tale schema compositivo non pare connotato da valenza simbolica, costituendo piuttosto un'aulica reinterpretazione del migliore *opus sectile* ornamentale tardoantico, di cui all'inizio dell'XI secolo non dovevano mancare esempi nella stessa Aquileia³⁰.



9 Semicilindro absidale, registro con gli apostoli, due anfore vitree ai lati di un virgulto.

- 29 Sembra improbabile un riferimento alle Nozze di Cana di Gv 2,1-11, oppure alla Samaritana al Pozzo di Gv 4,5-15, episodi relativi ad altro contesto e con diversa tradizione iconografica. Da non escludere è il riferimento ad un passo della seconda lettera di Paolo a Timoteo, ma non si va oltre una generica concordanza legata alla simbologia del vaso. 2Tm, 2, 20-21: *in magna autem domo non solum sunt vasa aurea et argentea sed et lignea et fictilia et quaedam quidem in honorem quaedam autem in contumeliam si quis ergo emundaverit se ab istis erit vas in honorem sanctificatum et utile Domino ad omne opus bonum paratum* (In una casa grande però non vi sono soltanto vasi d'oro e d'argento, ma anche di legno e di argilla; alcuni per usi nobili, altri per usi spregevoli. Chi si manterrà puro da queste cose, sarà come un vaso nobile, santificato, utile al padrone di casa, pronto per ogni opera buona).
- 30 Sul decoro absidale della basilica: Sobieczky 2004; Tavano 2008.



10 Dettaglio del collo di un'anfora.

Nel decoro dipinto di fine XII secolo della cappella di Castel Appiano, in Alto Adige, per ordine di Gesù un servo delle Nozze di Cana regge un'anfora analoga per forma, dimensioni e colore a quella di Cividino, al fine di versare acqua nelle giare sferiche già contenenti vino. La cromia verde farebbe pensare al vetro, ma dello stesso colore sono anche tre delle cinque giare³¹. Anfore di simili dimensioni, ma assai più panciute, servono alle levatrici per il primo bagnetto di Gesù, ad esempio nel refettorio del monastero di Sigena (Osca, Aragona), all'inizio del XIII secolo; oppure servono alle personificazioni dei Fiumi per riversare acqua lungo i corsi, ad esempio nella volta a crociera della seconda campata in San Pietro al Monte a Civate, all'inizio del XII secolo, oppure nel soffitto a tavole dipinte di Hildesheim, all'inizio del XIII secolo³². Ancora, anfore vitree ansate riempiono il riquadro alla base dell'intradosso absidale in San Fermo a Grignano (Isola bergamasca), entro la fascia che borda una *Maiestas Domini*³³.

Senza dubbio le anfore di Cividino contribuivano alla stratificazione semantica della rappresentazione quali precisi indicatori iconografici, collocati quasi in asse con Cristo (per quanto concesso dal posizionamento della monofora) e a suddivisione del consesso apostolico. Un elemento interpretativo chiave doveva essere il virgulto; tuttavia, la lacuna nell'intonaco non consente di stabilire se si trattasse di una pianta secca, in tal caso potendo alludere polemicamente alla *Synagoga*, oppure rigogliosa, così da potenziare la simbologia vivificante dell'*Ecclesia*³⁴.

31 Sul decoro della cappella: Stampfer, Steppan 2008: 218-221. Sempre valido Demus 1969: 132-133, tav. XXX-XXXII.

32 Su Sigena, di recente: Castiñeiras 2022: 405-438. Su Civate, da ultimo: Rossi 2025: cap. 7. Sul soffitto di Hildesheim: Grote, Kellner 2002 (sui Fiumi paradisiaci: 17).

33 Scirea 2011b: 207-208, 301.

34 Sull'opposizione *Synagoga/Ecclesia* simboleggiate dal virgulto secco/rigoglioso: Toubert 2001 (1990): 57-72.

Peraltro, pare utile riflettere sulle due anfore anche dal punto di vista della cultura materiale. Per forme e dimensioni - arrivando ai fianchi degli apostoli l'altezza è quantificabile in poco meno di un metro - esse richiamano i tipici recipienti in cotto da trasporto di media-lunga gittata, attestati fino all'altomedioevo e variamente rappresentati nei mosaici tardoantichi³⁵. Se non ch , la resa traslucida della superficie a base verde salvia, sommata all'esilit  del collo e dei manici ansati a sezione circolare non lasciano dubbi circa la volont  di rappresentare oggetti vitrei. A riprova, l'esemplare di sinistra evidenzia un decoro a rilievo o intaglio di fiori a quattro petali entro maglia a reticolo, che trova analogia in veri prodotti vitrei: ad esempio, in un frammento di coppa di produzione islamica databile fra i secoli VIII e IX, ora presso il *Corning Museum of Glass* (New York)³⁶, oppure in bottiglie e coppe dei secoli X-XI dal sito di Sabra al-Mansuriya in Tunisia³⁷. Tuttavia, recipienti vitrei delle dimensioni previste a Cividino sono sostanzialmente sconosciuti al medioevo e oltre, per via delle difficolt  di produzione, dell'alto costo, dell'intrinseca fragilit . Recipienti vitrei con imbocco alto e stretto e manici ad orecchio sono noti dall'Antichit , ma con dimensioni sempre ridotte, adatte a contenere acqua, vino, olio o balsami per uso domestico.

Evidentemente, l'ideatore del programma dipinto, o il pittore stesso, ha consapevolmente dato forma ad un oggetto impensabile nella realt  quotidiana, per evidenziarne l'eccezionale preziosit  commisurata all'importanza del contenuto. Quale contenuto? Sembra di poter escludere il vino, che avrebbe comportato una pigmentazione nella gamma tra il rosso e il blu, e che non si saprebbe giustificare nel contesto iconografico. Escluderei anche i balsami/unguenti profumati, con cui i discepoli guariscono gli infermi (Mc 6,13), poich  si trattava di cosmetici prodotti in modica quantit  e conservati in piccoli recipienti, certo non in anfore da 50 e pi  litri. Restano l'olio e l'acqua. L'olio per alimentare le lampade, per produrre il sapone, e per processi intermedi della tessitura, era di norma trasportato nelle anfore in cotto, poco adatte all'uso alimentare poich  alterano il sapore del liquido contenuto. Le due anfore vitree potrebbero dunque contenere virtualmente olio alimentare, ma come nel caso del vino il contesto figurativo non ne giustificerebbe la presenza. Non resta che l'acqua, il cui valore rituale e purificatorio attraversa costantemente l'*Antico* e il *Nuovo Testamento*. Nel caso specifico di Cividino, due anfore ripiene d'acqua potrebbero alludere al Battesimo di conversione, pi  volte richiamato dagli *Atti* (At 1,22; 10,37; 13,24; 18,25; 19,3-4) in riferimento a Giovanni Battista, e ormai sacramento somministrato dagli apostoli della Missione, attingendo virtualmente dalle due anfore. Per contro, allo stato delle conoscenze si tratterebbe di un *unicum* iconografico, non supportato da indizi stringenti. La questione resta aperta.

Il bestiario tra Bene e Male, ordine e disordine

Il variegato bestiario del velario lascia emergere l'ambivalenza del pensiero medievale nei confronti del mondo animale: per un verso sottomesso all'uomo poich  imperfetto, irrazionale, preda dei bassi istinti; per altro verso percepito come parte integrante del creato, perch  «anch'esso sar  liberato dal potere della corruzione per partecipare alla libert  e alla gloria dei figli di Dio»³⁸. Analoga ambivalenza contraddistingue le singole creature, che si prestano a simbologie positive o negative a seconda del contesto³⁹.

35 | Gargiulli 2025.

36 | Accession Number 76.1.234, altezza 5,9 cm. Il decoro   inciso nell'impasto vitreo, di colore azzurro. Whitehouse 2010: I, 19. Tale esemplare mi   stato segnalato dalla dott.ssa Tania Chinni, che ringrazio.

37 | Foy 2020: 88-93, 134.

38 | Rm 8,21: *quia et ipsa creatura liberabitur a servitute corruptionis in libertatem gloriae filiorum Dei*. Pastoureau 2012: 12.

39 | Zambon 2018.



11 Emiciclo absidale, velario. Da sinistra: l'unicorno, la murena (?) e un muso di camelide.



12 Velario. Sulla destra si affrontano un quadrupede e un altro animale con zampe artigliate.

Nel caso di Cividino, la messa in scena esprime un dinamico disordine, esorcizzato e imbrigliato nella cornice fisica della rappresentazione absidale e in quella dottrinale della Chiesa. Da sinistra, il feroce unicorno (così lo descrivono i bestiari) è minacciato dalla lancia di un ben più piccolo uomo armato (che si intravedere sulla danneggiatissima pellicola pittorica), in assenza della vergine (Maria) nel cui grembo (la

12 Chiesa) ama posarsi placido e addormentarsi⁴⁰. Oltre l'unicorno si dispongono serpenti (o anguille)⁴¹ e sorte di murene, in rappresentanza delle creature acquatiche, per lo più percepite come misteriose, inquietanti, spaventose e pericolose, come il mare stesso⁴²; e poi ancora un muso di camelide, o forse di struzzo⁴³. Dopo un'altra possibile murena, e un grande uccello dal lungo collo, si affrontano un quadrupede ormai acefalo ma con zampe artigliate, e un grande rapace o un ulteriore quadrupede (il solo frammento del carro anteriore non consente di dirimere). Il primo è sormontato da una ben più piccola chimera (ha una testa antropomorfa sul dorso) che sembra inseguire un ancor più piccolo cervo. Si tratta di un contesto che esprime l'inquietudine del mondo animale, delle forze primordiali, ma che in modo rassicurante resta imbrigliato entro il velario, alla base di una scansione gerarchica che culmina nella teofania celeste e accanto all'altare, dove si polarizza la valenza salvifica e apotropaica del rito.

Conclusioni

Dal punto di vista storico-artistico, il contesto di San Giovanni a Cividino evidenzia caratteri di notevole interesse: ad uno spazio architettonico semplice e funzionale, adeguato al probabile *status* di cappella rurale della pieve di Telgate, si abbinava un decoro dipinto absidale ideato con cura, che pur partendo dal consueto schema della *Maiestas Domini* lo aveva declinato in maniera originale, per mettere in figura la Missione affidata da Cristo ai discepoli e poi ai ministri della Chiesa, fino al sacerdote celebrante all'altare in muratura; e per esprimere tali contenuti era stata ingaggiata una bottega di ottimo livello, a suo agio con schemi compositivi, proporzioni, modellato, panneggi e lueggiate. Tali esiti formali e iconografici evidenziano una volta di più l'alto livello medio raggiunto dalla committenza e dalla cultura artistica dell'XI secolo nell'Italia del nord, e consentono di inserire finalmente il caso di Cividino nel più aggiornato dibattito storiografico.

40 Ad esempio: *Fisiologo latino versio BIs*, XVI; *Bestiaire de Philippe de Thaün*, vv. 393-460; *Bestiario toscano*, XX. Morini 1996: 38-41, 135-137, 447-448. Pastoureau 2012: 87-91.

41 Nel medioevo la categoria dei rettili è assai fluida e vi rientrano esseri di vario tipo, che nulla hanno a che fare con la moderna classificazione zoologica: Pastoureau 2012: 249-254.

42 Pastoureau 2012: 219-222, 227, 230.

43 *Fisiologo latino versio BIs*, XXVIII (Struzzo): «Il Fisiologo dice che è come un avvoltoio. Ha le penne, ma non vola come gli altri uccelli, e ha piedi simili al cammello, e perciò in greco viene detto *structucamelon*». Morini 1996: 67-69. Nel caso di Cividino l'artista potrebbe aver dato forma di cammello al muso piuttosto che ai piedi. Pastoureau 2012: 195-197, avverte che nelle miniature dei bestiari nulla a livello anatomico consente di distinguere fra lo struzzo e la gru.

Bibliografia

- Albertini Ottolenghi M.G., *Dal Romanico alla metà del Trecento*, in M. Gregori (ed.), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Milano 1991: 3-6.
- Angheben M., *Apocalypse et liturgie dans le décor des absides romanes*, in R. Guglielmetti (ed.), *L'Apocalisse nel Medioevo*, atti del convegno internazionale (Gargnano sul Garda 2009), Firenze 2011: 329-360.
- Angheben M., *La théophanie du portail de Moissac. Une vision de l'Église céleste célébrant la liturgie eucharistique*, « Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa » 45 (2014) : 61-82.
- Angheben M., *La crypte de Saint-Magne à Anagni*, in M. Angheben (ed.), *Les cryptes romanes et leur décor peint*, Turnhout 2026 (cds).
- Angheben M., Palazzo É., Voyer C. (eds), *L'art roman au XXI^e siècle. L'avenir d'un passé à réinventer*, Rennes 2026 (cds).
- Boskovits M., *Secoli X-XII: Introduzione*, in M. Boskovits (ed.), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini*, Bergamo 1992: 3-5, e relative schede.
- Caproni R., *Dal Serio all'Oglio lungo la Strada Romana Bergomum-Brixia*, in Recanati 2026 (cds).
- Cassanelli R., Piva P. (eds), *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*, Milano 2011.
- Corso G., *Santa Maria di Pulcherada: una nuova testimonianza della pittura romanica in Piemonte*, in F. Crivello, E. Rossetti Brezzi, G. Saroni (eds), *Arte romanica in Piemonte. Studi per Costanza Segre Montel*, Cuneo 2019: 49-57.
- Craveri M. (ed.), *I Vangeli apocrifi*, Torino 1990 (1969).
- De Marchi P.M. (ed.), *Castelseprio e Torba. Sintesi delle ricerche e aggiornamenti*, Mantova 2013.
- Epis C., *Cividino Quintano. Una comunità in cammino da cent'anni*, Cividino-Quintano 2001.
- Exner M., *Il programma iconografico della chiesa abbaziale nel contesto storico*, in J. Goll, M. Exner, S. Hirsch, *Müstair. Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, Müstair 2007: 83-113.
- Foy D., avec une contribution de Freestone I, *Le verre de Sabra al-Mansuriya (Kairouan, Tunisie), milieu X^e-milieu XI^e siècle. Production et consommation vaisselle - contenants - vitrages*, Oxford 2020.
- Gargiulli S., *Le anfore nei mosaici romani e tardoromani*, in C. Angelelli, C. Ebanista, M.E. Erba, F. Olevano, E. Zulini (eds), *Atti del XXX Colloquio dell'AISSCOM (Venafrò, 28 febbraio-2 marzo 2024)*, Roma 2025: 495-504.
- Grote R.-J., Kellner V., *Die Bilderdecke der Hildesheimer Michaeliskirche. Erforschung eines Weltkulturerbes*, Berlin 2002.
- Lomartire S., *La pittura medievale in Lombardia*, in C. Bertelli (ed.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994: 47-89.
- Lomartire S., *L'art roman dans le Nord de l'Italie: synthèse historiographique et réflexions sur la validité et l'actualité d'une définition*, in Angheben, Palazzo, Voyer 2026 (cds).
- Lorenzi M., Pellegrini A., *Sulle tracce del Romanico in Provincia di Bergamo tra storia, architettura e paesaggio*, Bergamo 2003: 188-189.
- Mazzariol P., *L'architettura di San Giovanni a Cividino*, in Recanati 2026 (cds).

- Moraldi L. (ed.), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, I, *Vangeli*, Torino 1971.
- Morini L. (ed.), *Bestiari medievali*, Torino 1996.
- Pastoureau M., *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012 (*Bestiaires du Moyen Âge*, Paris 2011).
- Poggiani Keller R., Zigrino L., *Le scoperte archeologiche: i resti della prima chiesa e le sepolture*, in *Recanati 2026* (cds).
- Poilpré A.-O., *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris 2005.
- Polo D'Ambrosio L., *Gli sviluppi della pittura nel territorio bergamasco dall'XI secolo all'inizio del XIV*, in P. Capellini, G.M. Labaa (eds), *Itinerari dell'Anno Mille. Chiese romaniche nel Bergamasco*, Bergamo 2000: 41-50.
- Ravelli L., *San Giovanni Battista. Cividino*, in P. Capellini, G.M. Labaa (eds), *Itinerari dell'Anno Mille. Chiese romaniche nel Bergamasco*, Bergamo 2000: 135-138.
- Recanati M. G. (ed.), *San Giovanni in Cividino*, Bergamo 2026 (cds).
- Rossi M., *Milano e le origini della pittura romanica lombarda. Committenze episcopali, modelli iconografici, maestranze*, Milano 2018 (2011).
- Rossi M., *Immagini svelate. Pittura romanica a Galliano e Civate*, Roma 2025.
- Scirea F. (a), *San Giovanni Battista a Cividino-Quintano (Castelli Calepio)*, in Cassanelli, Piva 2011: 212-214, 301.
- Scirea F. (b), *San Fermo in Bedesco a Grignano (Brembate Sotto)*, in Cassanelli, Piva 2011: 207-208, 301.
- Scirea F., *Pittura ornamentale del medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012.
- Scirea F., *San Salvatore a Barzanò. Da chiesa privata a canonica battesimale, tra storia, architettura e congegno figurativo*, Mantova 2016 (*Ricerche di architettura storica* 2).
- Scirea F., *L'epilogo del progetto di Sigifredo vescovo: il decoro dipinto in Sant'Antonino a Piacenza*, «Hortus Artium Medievalium» 25 (2019): 452-468.
- Scirea F., *Pittura murale «lombarda» dei secoli XI-XII nel XXI secolo: considerazioni di metodo e alcuni aggiornamenti*, in Angheben, Palazzo, Voyer 2026 (cds).
- Segre Montel C., Romano G. (eds), *L'abbazia di Pulcherada*, San Mauro Torinese 2013.
- Skubiszewski P., *Maiestas Domini et liturgie* (2005), in P. Skubiszewski, *Studies in Medieval Iconography. Collected Essays 1962-2011*, Cracow, IRSA, 2021.
- Sobieczky E. (ed.), *Die Apsismalereien in der Kathedrale von Aquileia: eine Stiftung Patriarch Poppo aus früh-salischer Zeit*, Weimar 2004.
- Tavano S., con foto di L. Laureati, *La Basilica di Aquileia. Gli affreschi dell'abside maggiore*, Udine 2008.
- Toubert H., *Un affresco di S. Pedro de Sorpe (Catalogna) e il tema iconografico dell'arbor bona-Ecclesia, arbor mala-Synagoga*, in H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, ed. italiana a cura di L. Speciale, Milano 2001: 57-72 (*Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris 1990).
- Weitzmann K., *The Fresco Cycle of Santa Maria di Castelseprio*, Princeton 1951.
- Whitehouse D., *Islamic Glass in the Corning Museum of Glass*, Corning Museum of Glass 2010, I: 19.
- Zambon F. (ed.), *Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana*, Milano 2018.