

Fenestella

Inside Medieval Art

6 | 2025



Milano University Press



«Fenestella. Inside Medieval Art»

è una rivista Open Access Diamond, sottoposta a revisione anonima
is a Diamond Open Access peer-reviewed Journal

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

Direttore | Editor-in-Chief

Fabio Scirea (Università degli Studi di Milano)

Comitato editoriale | Editorial Board

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 | Advisor 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 (già 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 (già 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, 10/ARTE-01

ISSN 2784-8663 | In copertina: Worms, Duomo, il leone soggioga l'uomo (De Filippo 2012)

DOI: 10.54103/fenestella/2025/v6

© The Author(s)



Special Issue 01

La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo

A cura di G. Milanesi e F. Scirea

Special Issue 01 è parte della ricerca PRIN 2022 (Prot. 2022K4CP7C) *Deconstructing "Lombard Identity". For a New Vision of Romanesque Sculpture in the North Italian Context*, condotta da unità di ricerca delle Università degli Studi di Milano, di Parma, di Pavia (PI). Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 1 - CUP D53D23015280001

Special Issue 01 is part of the PRIN 2022 research project (Prot. 2022K4CP7C), *Deconstructing "Lombard Identity". For a New Vision of Romanesque Sculpture in the North Italian Context*, carried out by research units of the Universities of Milan, Parma, and Pavia (PI). Funded by the European Union – Next Generation EU, Mission 4 Component 1 - CUP D53D23015280001

I contributi dello Special Issue sono sottoposti a single-blind peer review
Contributions to the Special Issue undergo single-blind peer review



SOMMARIO | CONTENTS

V **Nota del direttore**
Fabio Scirea

SPECIAL ISSUE 01

La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo
A cura di G. Milanese e F. Scirea

LE PREMESSE

- 9 **Di un recente convegno e delle ragioni e prospettive di una ricerca sulla scultura romanica lombarda**
Luigi Carlo Schiavi
- 13 **La mappatura della scultura romanica in Lombardia come strumento per lo sviluppo di nuove metodologie di catalogazione**
Eleonora Casarotti, Jessica Ferrari, Filippo Gemelli

INTRODUZIONE

- 25 **Deconstructing “Lombard Identity”?**
Giorgio Milanese

CONTRIBUTI

- 29 **Percorsi critici ed interpretativi sulla “scultura romanica lombarda” del nord est fra Otto e Novecento**
Fabio Coden
- 71 **Scultura romanica allo specchio: la questione lombarda e l'Italia centrale**
Francesco Gangemi
- 101 **Trame forti e orditi deboli: storiografia e stereotipi sull'arte medievale del Basso Adriatico tra Ottocento e Novecento**
Luisa Derosa
- 137 **La sculpture lombarde vue depuis la France**
Éliane Vergnolle
- 157 **Lombard Sculpture: Archaeology of a Historiographical Concept**
Michele Luigi Vescovi
- 185 **Osservazioni sulla scultura «lombarda» del XII secolo nel dibattito critico germanofono**
Aquilante De Filippo
- 219 **Modelli lombardi nel dibattito storiografico sulla scultura romanica catalana**
Immaculada Lorés



Nota del direttore

Con la sesta annata di *Fenestella. Inside Medieval Art*, alla sezione *Articles* si affianca la sezione *Special Issue*, in cui far confluire studi che hanno tratto origine da convegni internazionali. Dal momento che le sessioni dei convegni sono pubbliche e le relative agende sono disseminate online, qualunque revisore potrebbe risalire in pochi secondi all'identità dell'autore del testo da valutare. Per tale ragione, l'*Editorial board* ha scelto di sottoporre i testi alla procedura di *single-blind peer review* (il revisore, scelto dall'*Editor*, conosce l'identità dell'Autore, non il contrario), mantenendo invece la procedura *double-blind* per le *submission* della sezione *Articles*.

Il dibattito internazionale e transdisciplinare intorno al *peer review* è ormai imponente, tanto da avere dato vita ad una disciplina accademica a sé stante. Non è questa la sede per evocare o sintetizzare tale dibattito, né sarebbe nelle mie forze. Preme però segnalare come certi ambiti disciplinari delle cosiddette «scienze esatte» stiano abbracciando modalità di revisione «alla luce del sole», con le quali le *submission* sono sottoposte a valutazione pubblica, con uno o più revisori incaricati ed eventuali interventi di altri membri della comunità di riferimento. Si tratta di una procedura trasparente e partecipativa, tesa a ridare centralità e indipendenza alla comunità scientifica, a fronte delle *policy* dei pochi gruppi editoriali (*publishers*) che gestiscono gran parte dei *Journals* accreditati.

Le riflessioni sul *peer review* devono però strutturarsi intorno a ciascuna macro area di ricerca, con le sue intrinseche specificità ed esigenze. Nel caso delle «scienze umane», cui appartiene la Storia dell'arte, è in costante crescita l'offerta di *Journals* – di consolidata tradizione o nuova attivazione, come *Fenestella* – gestiti e supportati direttamente dagli atenei, svincolando così la disseminazione della ricerca da qualsivoglia compromesso di natura commerciale e/o da pressioni esterne. Ne è un esempio proprio la piattaforma *Riviste Unimi* (riviste.unimi.it), che mette a disposizione delle redazioni il software di gestione del flusso di lavoro, un servizio centralizzato di *copyediting* e impaginazione, l'*hosting* a lungo termine, la cornice istituzionale dell'Università degli Studi di Milano. La conseguente piena indipendenza dell'*Editorial Board*, dell'*Advisor Board* e della Redazione di ciascun *Journal* costituisce già una fondamentale premessa per la scelta degli *editors* e dei *reviewers* sulla base di criteri che rispondono a sole esigenze scientifiche.

In tale situazione, la procedura di revisione totalmente aperta è da valutare con interesse e attenzione, ma trova ancora degli ostacoli. Per una disciplina come la Storia dell'arte l'impaginato editoriale definitivo ha un valore che va oltre la veste estetica, comportando un calibrato legame fra testo, note, immagini, didascalie e bibliografia, che scatuisce da un incessante affinamento testuale e redazionale: far circolare in Rete una versione provvisoria dattiloscritta da sottoporre a valutazione pubblica significa ritrovarsi successivamente con due versioni dello stesso studio, sicuramente con diversa paginazione (ed è una criticità in una disciplina in cui si è soliti citare precisi intervalli di pagine all'interno del contributo), probabilmente con variazioni nel titolo, nel testo, nel numero e nella composizione delle immagini.

Un altro ostacolo è la lingua. Le discipline umanistiche fanno del multilinguismo una ricchezza, non un limite, poiché ciascuna lingua è lo specchio di una cultura, di una tradizione storica, di un territorio, di un diverso approccio al pensiero e alla ricerca; ma nell'attuale mondo globale e interconnesso chi non scrive in inglese è inevitabilmente penalizzato, soprattutto pensando ad un processo di revisione che intenda coinvolgere



la comunità scientifica internazionale. Il problema sarà mitigato dall'AI, le cui capacità di traduzione si stanno affinando velocemente, tanto da consentire di proporre un *paper* in un buon *English* anche senza competenze specifiche da parte dell'Autore, oppure di far tradurre in inglese in pochi secondi testi scritti in tutte o quasi le lingue del mondo. Ma così il problema si mitiga, non si risolve, poiché un'argomentazione progettata, articolata e messa per iscritto, ad esempio, da un italiano *in* italiano, o da un tedesco *in* tedesco, nella traduzione in inglese subisce inevitabili semplificazioni e polarizzazioni: si perdono così molti toni di grigio, che nella riflessione critica di una ricerca storico-artistica hanno la loro importanza.

Connesso alla lingua è il fatto che la ricerca di ambito umanistico è profondamente legata alla conoscenza della storia, della cultura e delle specificità di un territorio, il che di nuovo può limitare l'efficacia di una valutazione affidata all'intera comunità scientifica di riferimento, a fronte delle competenze di *reviewers* scelti per la loro specifica conoscenza del contesto.

Infine, limitatamente alla Storia dell'arte medievale, la comunità scientifica è numericamente ristretta, e lo svolgimento pubblico della procedura di *peer review* rischierebbe di essere influenzato dalle reti di rapporti professionali e personali, minando la serenità di giudizio; oppure, potrebbe spingere i *reviewers* a preoccuparsi di dare alle proprie valutazioni la forma compiuta di una «recensione», con il conseguente aggravio di tempo ed energie che condurrebbe più d'uno a declinare l'incarico.

Per tali ragioni, pur seguendo con attenzione gli sviluppi del dibattito sul *peer review*, e tenendo conto delle linee guida di ANVUR, nell'immediato futuro *Fenestella* continuerà ad adottare la procedura *double-blind* per la sezione *Articles* e quella *single-blind* per la sezione *Proceedings*.

Ciò premesso, è con grande piacere che *Fenestella* ospita nell'annata 6-2025 i contributi che hanno tratto origine dal convegno internazionale *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo* (Parma, 5-6 dicembre 2024), inserito fra la attività del PRIN 2022 *Deconstructing "Lombard Identity". For a new Vision of Romanesque Sculpture in the North Italian Context*, un progetto che ha impegnato le unità di ricerca degli insegnamenti di Storia dell'arte medievale delle Università degli Studi di Pavia (Principal Investigator), di Parma e di Milano. Sulle prospettive e gli sviluppi delle ricerche che ne sono seguite, e che qui si pubblicano, lascio la parola alle note introduttive di Giorgio Milanese (Unipr), precedute da una nota di Luigi Carlo Schiavi (Unipv) sulle premesse e gli obiettivi scientifici del progetto PRIN 2022, e da una panoramica sulla catalogazione in corso a cura dei borsisti al lavoro: Eleonora Casarotti, Jessica Ferrari e Filippo Gemelli.

Fabio Scirea

Milano, dicembre 2025

Fenestella. Inside Medieval Art ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/30676

© 2026 | Fabio Scirea





Note from the Editor-in-Chief

With the sixth issue of *Fenestella. Inside Medieval Art*, the *Special Issue* section is introduced alongside the *Articles* section, in which brings together studies arising from international conferences. Since conference sessions are public and their schedules are disseminated online, any reviewer would be able to identify the author of a submission within seconds. For this reason, the Editorial Board has elected to apply a single-blind peer-review process to texts submitted to *Special Issue*, while maintaining a double-blind procedure for submissions to the *Articles* section.

The international and transdisciplinary debate surrounding peer review has grown to such an extent that it has become an academic field. This is neither the place to evoke or summarise that debate, nor it is my intention to do so. It is, however, worth noting that certain disciplinary areas within the exact sciences are now embracing public review procedures, involving one or more appointed reviewers and possible contributions from other scholars. This transparent and participatory approach aims to restore centrality and independence to the academic community, in response to the policies of the few publishers who control the majority of academic journals.

Reflections on peer review must nonetheless be shaped by the intrinsic characteristics and needs of each broad research area. In the case of the humanities, to which the History of Art belongs, the number of journals is steadily increasing—both long-established publications and new ones such as *Fenestella*—managed and supported directly by universities. This detaches the dissemination of research from any form of commercial compromise or external pressure. A case in point is the *Riviste Unimi* platform (riviste.unimi.it), which offers editorial boards workflow-management software, a centralised copyediting and typesetting service, long-term hosting, and the institutional framework of the University of Milan. The resulting full independence of each journal's Editorial Board, Advisory Board, and Editorial Team already provides a fundamental basis for selecting editors and reviewers solely according to scientific criteria.

In this context, fully open review procedures merit serious consideration, yet they still face obstacles. For a discipline such as Art History, the publisher's typeset version has a significance that goes far beyond its aesthetic appearance. It embodies a carefully calibrated relationship between text, notes, images, captions, and bibliography, emerging from an ongoing process of textual and editorial refinement. Circulating online a provisional typescript for public review inevitably results, at a later stage, in the coexistence of two versions of the same study, almost certainly with different pagination (a critical issue in a discipline in which it is customary to cite precise page ranges within a contribution), and likely with variations in the title, the text, and the number and arrangement of the images.

Another obstacle concerns language. The humanities regard multilingualism as a strength rather than a limitation, since each language reflects a culture, a historical tradition, a geographical landscape, and a distinct approach to thought and research. Yet in today's global and interconnected world, those who do not write in English are inevitably placed at disadvantage, especially in any review procedure intended to involve the international scholarly community. The issue will be mitigated to some extent by AI, whose rapidly improving translation tools allow authors to produce papers

in proficient English without specialised language skills, or to obtain near-instant translations of texts written in most world languages. However, this can only partially mitigate the problem. Arguments initially conceived and expressed—for example, by an Italian in Italian or a German in German—inevitably lose nuance through translation into English, with a concomitant simplification and polarisation that materially affects art-historical analysis.

Closely connected to the question of language is the fact that humanities research is deeply rooted in the history, culture, and specificities of a region. This, in turn, may limit the effectiveness of evaluation by the broader international scholarly community when compared with that of reviewers possessing specialised knowledge of the relevant context.

Finally, in the specific field of Medieval Art History, the scholarly community is comparatively small, and public peer review risks being shaped by professional and personal networks, thereby compromising impartial judgement. It may also prompt reviewers to produce fully elaborated reviews, entailing a level of time and labour that would likely discourage many from undertaking the task.

For these reasons, while closely following developments in the debate on peer review and taking into account the guidelines of ANVUR (*Agenzia Nazionale di Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca* - National Agency for the Evaluation of Higher Education and Research), *Fenestella* will, in the immediate future, continue to adopt a double-blind procedure for the *Articles* section and a single-blind procedure for *Proceedings*.

With this in mind, it is with great pleasure that *Fenestella* hosts in the 6-2025 issue the contributions originating from the international conference *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo* (Parma, 5-6 December 2024), held as part of the activities of the PRIN 2022 project *Deconstructing "Lombard Identity"*. For a *New Vision of Romanesque Sculpture in the North Italian Context*, a project undertaken by the research units in Medieval Art History at the Universities of Pavia (Principal Investigator), Parma, and Milan. With regard to the perspectives and subsequent developments of the research carried out - now presented in the following pages - I entrust the task of illustration to the introductory notes by Giorgio Milanese (University of Parma). These are preceded by a statement from Luigi Carlo Schiavi (University of Pavia) addressing the premises and scientific objectives of the PRIN 2022 project, as well as by an overview of the ongoing cataloguing activities prepared by the research fellows involved in the project: Eleonora Casarotti, Jessica Ferrari, and Filippo Gemelli.

Fabio Scirea

Milan, December 2025

Fenestella. Inside Medieval Art ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/30676

© 2026 | Fabio Scirea





Le premesse

Di un recente convegno, e delle ragioni e prospettive di una ricerca sulla scultura romanica ‘lombarda’

Luigi Carlo Schiavi

Università degli Studi di Pavia

luigicarlo.schiavi@unipv.it

ORCID 0000-0002-0572-1152

A Recent Conference and the Foundations and Future Directions of Research on “Lombard” Romanesque Sculpture

The PRIN2022 project *Deconstructing “Lombard Identity”. For a New Vision of Romanesque Sculpture in the North Italian Context* investigates the functions of images and the communicative strategies active in Romanesque Lombardy through its most representative artistic medium: stone architectural sculpture. Moving beyond the historiographical construct of “Lombard-ness”, the project reassesses formal, technical, and contextual specificities within clearly defined geographical and chronological limits. By foregrounding local contexts and emphasising diversity over inherited analogies, it aims to redefine long-standing interpretative models. The Parma 2024 conference - followed by the concluding meeting in Pavia and Milan - constituted an essential first stage in reframing the methodological and historiographical foundations for future research.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/30343

© 2026 | Luigi Carlo Schiavi





Il progetto PRIN2022 *Deconstructing "Lombard Identity". For a new Vision of Romanesque Sculpture in the North Italian Context* si è posto come obiettivo l'analisi della funzione delle immagini e delle strategie comunicative attive nelle città dell'odierna Lombardia in età romanica, attraverso la particolare lente dell'espressione artistica più rappresentativa del periodo, la scultura lapidea in contesto architettonico. La natura di invenzione storiografica della categoria del 'lombardo', ai fini della costruzione di una storia generale del romanico europeo tra Otto e primo Novecento, è questione su cui non tornare, se non per rapidissimi cenni. Per 'lombardità' - usando un'efficace espressione di recente introdotta da Francesco Gandolfo (*Mito e realtà dell'arte «lombarda»*, in A.C. Quintavalle [ed.], *Il Medioevo delle cattedrali*, Milano 2006; *Scultori lombardi: uso e abuso di un'idea*, in *I Magistri commacini: mito e realtà del Medioevo lombardo*, CISAM, Spoleto 2009) - bisogna intendere, nel campo della scultura architettonica, un grande repertorio comune di forme e motivi iconografici, legati a schemi compositivi altomedievali, e non vocati allo sviluppo narrativo, declinati in una resa plastica massiccia ed essenziale, priva di attenzione naturalistica: un carattere 'architettonico' che si coniuga anche con aspetti tecnici connessi a specifiche prassi di lavorazione della pietra e di reimpiego. Tali forme e modi della plastica sono sempre stati trattati come un elemento comune delle città lombarde. Questa presunta identità formale 'lombarda' era considerata già nell'Ottocento l'espressione di un preciso *Kunstwollen*: un'identità storica, civica, persino morale, capace di diffusione ben oltre i confini regionali, nella Penisola e al di là delle Alpi.

Un mito ancora in parte 'attivo', da 'decostruire', certo, ma come? e per sostituirlo con cosa? Una ricerca di gruppo è sempre l'insieme di molti diversi punti di osservazione dei fenomeni, e di molte diverse sensibilità, ecco dunque che anche il concetto di 'decostruzione' che abbiamo scelto a sigla del progetto è stato interpretato secondo sfumature personali, eppure si è cercato di evitare, da parte di tutti, qualsiasi approccio ingenuamente iconoclasta verso una categoria invecchiata e inefficace, ma che ha a suo fondamento anche alcune evidenze innegabili. Perimetrare in modo rigido, come si è fatto, i termini geografici della ricerca, e ancora più quelli temporali, ci ha permesso poi di rimanere prudentemente al di qua dei fenomeni conclamati - e anche ben studiati - di circolazione di maestranze di origine lombarda, gli Antelami, i Campionesi, i Guidi, i Bigarelli: circolazioni queste avvenute entro trame storiche coerenti e in un quadro di rapporti di produzione e committenza che le fonti riescono, almeno in parte, a chiarire.

Investigare un'area e un arco cronologico (coincidente con il periodo d'origine del fenomeno comunale) circoscritti rimette al centro dell'analisi gli ambiti locali della produzione, i contesti genetici, allontanandosi dalla tentazione di interpretazioni di carattere generale, non autorizzate dalle fonti. E in questi ambiti si è cercato di valorizzare in chiave storica le differenze, piuttosto che le analogie, per ritrovare la varietà e la complessità delle dinamiche culturali e artistiche agenti in un territorio in un dato periodo storico, senza «sommersere la storia della scultura romanica nel *mare magnum* di considerazioni generiche» (Gandolfo 2006: 362).

Il convegno di Parma del dicembre 2024, che vede qui raccolti i suoi atti, è stato un primo importante momento di riflessione sulle ragioni del progetto PRIN2022, ripartendo direi inevitabilmente dalla questione storiografica: come la tradizione degli studi esteri abbia affrontato tra Otto e Novecento il tema dell'arte lombarda e quale sia l'attualità della ricerca internazionale a riguardo. Previsto fin dall'inizio



come punto di arrivo dell'attività del biennio, un secondo convegno internazionale si è svolto nei giorni 8-10 ottobre scorso tra Pavia e Milano, al fine di presentare alcuni risultati delle indagini svolte dalle unità, e contesti e casi studio di maggiore rilevanza italiani e stranieri.

I saluti istituzionali, nell'Aula Foscolo dell'Università degli Studi di Pavia, del Magnifico Rettore, Alessandro Reali, e della Prorettrice alla Valorizzazione delle Conoscenze, Federica Villa, hanno introdotto la lezione di apertura di Xavier Barral i Altet, il quale ha preso le mosse dal mito dell'espansione europea dell'arte e dell'architettura lombarda alle origini del romanico per giungere a rappresentare la più corretta e aggiornata cornice epistemologica entro cui sviluppare le nuove indagini. Successivi interventi delle due sessioni del primo giorno - coordinate da Marco Rossi e da Giovanna Valenzano - tenuti da Christian Sapin, Manuela Gianandrea e Elisabetta Scirocco, Arturo Calzona, Fulvio Cervini, Elizabeth de Hartog e Gianluigi Viscione hanno affrontato con grande profondità storiografica macroaree dentro e fuori i confini geografici peninsulari, in cui il mito della genesi delle nuove forme attraverso la diffusione e la funzione 'educativa' di maestranze lombarde si è connesso a cantieri emblematici dell'età romanica. Gli studiosi arruolati sul progetto attraverso assegni di ricerca, Eleonora Casarotti, Jessica Ferrari e Filippo Gemelli, hanno presentato casi di studio, tra i territori del Milanese, del Lodigiano e del Bresciano, emersi nel corso delle recenti ricerche del PRIN2022, e oggetto di schedatura secondo i nuovi criteri di catalogazione progettati insieme all'ICCD, al cui sviluppo ha contribuito nel primo anno del progetto anche Stella Ferrari, come membro dell'Unità di Milano. Chi scrive ha invece ripreso l'annosa questione della circolazione, nella prima metà del XII secolo, di maestranze tra il cantiere della cattedrale di Parma e alcuni contesti milanesi - primo fra tutti Sant'Ambrogio - cercando di fornire attraverso nuovi dati una puntualizzazione sulle cronologie e sulla 'direzione' dello scambio.

I lavori del 9 ottobre sono stati ospitati dall'Almo Collegio Borromeo di Pavia, che ha fornito un grande contributo all'organizzazione del convegno internazionale - e mi preme qui ringraziare per l'amichevole collaborazione il Rettore, Alberto Lolli, e il Segretario Generale Davide Griffini. Le sessioni presiedute da Serena Romano e da Vinni Lucherini si sono collegate ai temi della precedente giornata con le relazioni di Tancredi Bella, Paola Novara, Pierre Martin, Guido Tigler e Walter Angelelli. Giorgio Milanese e Saverio Lomartire hanno presentato relazioni su contesti emblematici e fondativi del 'mito lombardo' quali Rivolta d'Adda e San Michele di Pavia, mentre con Maddalena Vaccaro, Cristina Maritano e Gianpaolo Angelini si è affrontato il tema della musealizzazione della scultura, attraverso il caso dei lapidari del Castello Sforzesco di Milano, di Palazzo Madama a Torino e dei Musei Civici di Pavia, riflettendo su come la formazione di tali collezioni abbia influito sulla costruzione di una teoria generale della scultura romanica lombarda. Francesca Rognoni ha inoltre presentato le complesse architetture che sono alla base del nuovo sistema di catalogazione dei beni culturali sviluppato dall'ICCD, in collaborazione come detto con il nostro progetto *Deconstructing "Lombard Identity"* (si vedano qui i saggi di Ferrari, Gemelli e Casarotti).

La mattina del 10 ottobre il convegno si è spostato all'Università degli Studi di Milano, dove il saluto del Direttore del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, Giorgio Zanchetti, ha preceduto i lavori della sessione conclusiva del convegno presieduta da Fabio Coden. Wilfried Keil ha ragionato sulla questione nodale delle direttrici di scambio della scultura romanica nei territori imperiali, tra area padana e Alto Reno; Fabio Scirea è tornato sul problema della dibattuta cronologia dei capitelli della cripta di San Filastrio a Brescia; Eleonora Tosti si è ricollegata alla lezione Gianandrea-

Scirocco sviluppandola in relazione al contesto regionale abruzzese, e ha poi avanzato una nuova proposta per la facciata di San Giovanni in Venere a Fossacesia. Simone Caldano ha esaminato la cultura marcatamente 'ambrosiana' della plastica architettonica del complesso santuario a due piani di San Costanzo al Monte nel Cuneese, e infine Silvia Muzzin ha fornito una panoramica della scultura 'lombarda' della 'Regio insubrica'.

La pubblicazione *Open Access* degli studi presentati a Pavia e Milano, e di altri da parte di studiosi (Francesco Gandolfo, Arturo Calzona, Irene Quadri) inizialmente coinvolti, ma che non hanno potuto prendere parte allo svolgimento del convegno, è prevista per la fine del 2026.

Nel corso delle giornate, e durante le vivaci discussioni che hanno chiuso tutte le sessioni è emersa con evidenza l'attualità di molte linee di ricerca, come pure i limiti, nel complesso preventivati, di un progetto che ha scelto per il momento di indagare la plastica architettonica dal punto di vista morfologico-tipologico e stilistico, dovendo rinunciare inevitabilmente - dati i vincoli di tempo e di risorse imposti da un progetto biennale - ad altri approcci ermeneutici e metodologici (inerenti ad esempio le matrici culturali e iconografiche, gli aspetti tecnici e cantieristici delle produzioni, o ancora il rapporto con altre tecniche della figurazione plastica come lo stucco) a cui si spera di poter dedicare future estensioni della ricerca.

Ma il convegno è servito anche a fare un complessivo bilancio storiografico e a ricordare e valorizzare, in una prospettiva che il tempo rende meno schiacciata e distorta, diversi grandi studiosi, alcuni oggi un po' dimenticati, che ci hanno preceduto. E così è stato più volte e da più parti rievocato ad esempio il nome di Lorenza Cochetti Pratesi, e quello di Erwin Kluckhohn, il cui contributo alla comprensione di molti contesti del romanico lombardo è inestimabile, ma soprattutto il convegno è stata anche occasione per ricordare - lo ha fatto in modo molto sentito e personale Saverio Lomartire anche a nome degli altri suoi allievi presenti alle giornate, Fulvio Cervini e Guido Tigler - un grande maestro della nostra disciplina come Adriano Peroni, scomparso il 3 agosto 2025. La lezione di metodo filologico che ha caratterizzato tutta la sua attività scientifica è per chi scrive costante modello e fonte di ispirazione, e lo è stato anche nella stesura del progetto PRIN2022 *Deconstructing "Lombard Identity"* e nell'ideazione del programma del convegno finale.



Le premesse

La mappatura della scultura romanica in Lombardia come strumento per lo sviluppo di nuove metodologie di catalogazione

Eleonora Casarotti

Università degli Studi di Pavia
casarotti.eleonora@gmail.com
ORCID 0000-0001-7759-0828

Jessica Ferrari

Università degli Studi di Parma
jessica.fer03@gmail.com
ORCID 0000-0003-1089-3730

Filippo Gemelli

Università degli Studi di Milano
filippo.gemelli@unimi.it
ORCID 0009-0001-8252-5497

Mapping Romanesque Sculpture in Lombardy as a Tool for Developing New Cataloguing Methodologies

This contribution outlines the methodological results of the PRIN 2022 project *Deconstructing Lombard Identity*, focusing on the cataloguing of Romanesque sculpture in Lombardy. Collaboration with the ICCD led to the development of new modules for documenting architectural sculpture within the forthcoming CLIO system, emphasizing controlled vocabularies, hierarchical records, and precise contextualisation of sculptural elements. Three operative units tested the model in selected areas -Milan, Lodi, and northeastern Lombardy - revealing previously overlooked evidence, refining chronologies, and clarifying workshop relationships. The work demonstrates how philologically rigorous cataloguing can generate new interpretative insights and provide a solid basis for future research on Lombard Romanesque sculpture.

Keywords: ICCD, Digital Cataloguing, Romanesque Sculpture, Lombardy, Architecture

How to cite: Jessica Ferrari, Eleonora Casarotti, Filippo Gemelli, *La mappatura della scultura romanica in Lombardia come strumento per lo sviluppo di nuove metodologie di catalogazione*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 13-23.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/30316

© 2026 | Eleonora Casarotti, Jessica Ferrari, Filippo Gemelli





Questo contributo, a firma degli assegnisti del progetto PRIN 2022 *Deconstructing Lombard Identity*, vuole essere una nota tecnica dedicata alle caratteristiche pratiche della catalogazione della scultura romanica in Lombardia, che ha costituito una parte consistente dell'attività di studio e ricerca.

L'intenzione iniziale di una catalogazione leggera e a più livelli di approfondimento, con un censimento ampio e singoli affondi su casi studio, è stata modificata in corso d'opera, a seguito dell'avvio di una collaborazione con l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), nell'ambito della quale il nostro gruppo di ricerca ha contribuito alla stesura della nuova scheda catalografica dedicata all'architettura religiosa che sarà in uso nel nuovo Sistema Informativo per la catalogazione dei beni culturali CLIO (acronimo di Catalogazione, Localizzazione, Identificazione e Organizzazione) che sostituirà la piattaforma SIGECweb¹.

Il nostro contributo si è focalizzato sui moduli di descrizione della scultura architettonica, con la creazione dei necessari vocabolari controllati, e nel dirimere i problemi catalografici generati dalla necessità di organizzare la descrizione degli elementi scolpiti all'interno dello spazio architettonico con un metodo unitario ma allo stesso modo flessibile per edifici potenzialmente molto diversi fra loro.

L'attività di catalogazione è stata quindi ricalibrata su una selezione di contesti che si prestavano a testare in modo soddisfacente il nuovo sistema. Le unità operative hanno lavorato dividendosi il territorio lombardo in tre aree e studiando complessi di diversa natura.

Unità operativa di Pavia: la basilica di Sant'Ambrogio di Milano come cantiere guida per la definizione dei moduli catalografici

L'unità di Pavia ha concentrato la sua attività di ricerca e catalogazione sul cantiere romanico della basilica di Sant'Ambrogio di Milano.

Nella prospettiva di un'analisi filologica e comparativa che si pone l'obiettivo di riesaminare il concetto storiografico di scultura «lombarda», Sant'Ambrogio rappresenta uno dei contesti primari da cui è necessario prendere le mosse². La fortuna critica a partire dall'Ottocento ha infatti elevato la basilica, la sua architettura e il corpus della scultura architettonica a un vero e proprio esempio di stile a cui gli altri cantieri milanesi e lombardi venivano obbligatoriamente ricondotti e fatti derivare. La complessità del caso rendeva chiara la necessità di un nuovo approccio allo studio che consentisse di «destrutturare» convinzioni storiografiche ormai radicate e di porre i dati in relazione con le più recenti acquisizioni in materia di scultura architettonica di area lombarda.

Si è da subito compreso che una nuova e puntuale catalogazione dei capitelli santambrosiani sarebbe stata indispensabile per raggiungere gli scopi che il progetto di ricerca si proponeva, configurandosi non solo come aggiornamento ma anche come

1 Il nuovo Sistema Informativo CLIO è stato presentato il 27 febbraio 2025 nel corso del convegno *Ereditare le cose. Il nuovo Sistema del Catalogo Nazionale come rete della conoscenza*, organizzato dall'ICCD, in collaborazione con l'Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale - Digital Library e la Scuola Nazionale Patrimonio e Attività Culturali.

2 Tra le voci più rilevanti per la fortuna critica sulla basilica di Sant'Ambrogio e la relativa scultura architettonica si ricordano: Dartein 1865: 65-186; Rossi 1884; Cattaneo 1888: 189-211; Landriani 1889; Rivoira 1901; Porter 1915-1917, II: 532-595; Reggiori 1941; Arslan 1954: 397-408 e 459-479; Reggiori 1966; Summa 1995; Riva 2006; Cassanelli 2010; Schiavi 2021.



necessaria integrazione delle schede *Oggetto Artistico* sulla piattaforma SIGECweb, disponibili per un numero parziale dei capitelli che decorano l'intero edificio.

All'avvio della collaborazione con il gruppo di ricerca ICCD³, la complessità delle soluzioni adottate nel cantiere e la pluralità delle relazioni tra planivolumetria e decorazione scolpita hanno fatto sì che Sant'Ambrogio venisse scelto anche come caso esemplare per la definizione di voci gerarchiche e livelli del modulo catalografico dedicato alla scultura architettonica nella nuova piattaforma CLIO.

La scheda di architettura ecclesiastica del catalogo CLIO, concepito come un database LOD (Linked Open Data), è pensata come punto dal quale accedere alle *Schede Beni Mobili* e sarà strutturata in modo da descrivere lo spazio ecclesiastico passando dall'intero edificio alle sue componenti: dalla navata alle campate, poi ai pilastri, fino a giungere al dettaglio figurativo del capitello che viene descritto attraverso il rinnovato modulo *Scheda Beni Mobili*⁴. In quest'ultima, sarà possibile catalogare potenzialmente ogni singolo elemento riconducibile al medesimo contesto architettonico (capitelli, basi, sostegni, portali, affreschi). Ogni elemento potrà essere così contestualizzato nella corretta posizione all'interno della scheda contenitore. La nuova *Scheda Beni Mobili* varrà sia per opere effettivamente mobili sia per singoli elementi inseriti in architettura e giudicati meritevoli di essere schedati singolarmente.

Nella strutturazione delle voci del modulo per la descrizione della scultura architettonica, al nostro gruppo di ricerca è apparsa fin da subito evidente la necessità che i campi di testo libero venissero ridotti al minimo e che tutte le voci di classificazione venissero indicizzate attraverso il ricorso a vocabolari chiusi per favorire l'interrogabilità delle schede in chiave comparativa.

Ciò che maggiormente caratterizza la scultura architettonica di Sant'Ambrogio, ed era per noi imprescindibile sottolineare in una catalogazione che si propone come strumento di analisi scientifica, filologica e comparativa, è la varietà della casistica e delle soluzioni utilizzate nei capitelli complessi.

La precedente campagna di catalogazione realizzata per SIGECweb, infatti, trattava ciascuna fascia capitellare non come bene complesso ma come un oggetto artistico unitario: tale approccio non metteva in evidenza e non rendeva ricercabili e comparabili le specificità che invece caratterizzano ogni sezione di capitello dal punto di vista dell'iconografia, dei materiali, delle tecniche di lavorazione, della presenza di interventi di restauro o di porzioni di reimpiego. Nella nuova *Scheda Beni Mobili*, il caso dei capitelli compositi viene gestito attraverso la creazione di schede-madri, che descrivono il capitello nel suo complesso, alle quali vengono agganciate tante schede-figlie quante sono le singole sezioni della fascia capitellare complessa che si ha necessità di descrivere.

Utilizzando per ciascuna di esse una scheda-figlia è possibile non solo dare risalto alle peculiarità di ogni porzione della fascia capitellare, ma anche renderle interrogabili e comparabili a livello di voci singole e analitiche. In particolare, a fini di una catalogazione scientifica, saranno utilizzabili i moduli:

- *Cronologia*: per fornire le datazioni delle singole parti della fascia capitellare, che invece in una scheda madre vengono espresse in termini di arco cronologico;

3 Cogliamo l'occasione per ringraziare per i proficui scambi e l'interessante lavoro di equipe Francesca Rognoni, Alper Metin e Martina Volpato. Ringraziamo anche la dott.ssa Ada Gabucci per i preziosi consigli e il tempo che ci ha dedicato.

4 Per una descrizione puntuale dell'ontologia della nuova scheda CLIO dedicata all'architettura religiosa: Metin-Rognoni 2024.



- *Apparato iconografico/decorativo*: per differenziare le porzioni di capitello con motivi fitomorfi da quelle con decorazione zoomorfa o in altri casi ancora figurata, utilizzando anche il dizionario *Iconclass*;
- *Dati tecnici*: per specificare i materiali utilizzati e le diverse lavorazioni rilevabili;
- *Conservazione e interventi*: per specificare le porzioni riconducibili a campagne di restauro.

Il caso del portale di Sant'Ambrogio ci è invece utile per mostrare la metodologia con cui abbiamo costruito nella nuova *Scheda Beni Mobili* il modulo dedicato al reimpiego, che non esisteva nella precedente *Scheda Oggetto Artistico*.

Il portale, nella sua *facies* attuale, risale all'allestimento romanico del XII secolo che doveva rispondere a un duplice ordine di esigenze. Da un lato, armonizzare la struttura del portale maggiore con la scansione ritmica della nuova facciata e del nartece, dall'altro preservare le ante lignee che si ritenevano già in opera nella basilica paleocristiana, esaltandone il ruolo di reliquia e il valore simbolico di ideale continuità con la tradizione ambrosiana⁵. La soluzione adottata dai costruttori fu quella di rimarcare il profilo rettangolare del portale attraverso il posizionamento, ai lati di questo, di sei lastre ornate da motivi geometrici a intreccio, elementi fitomorfi e zoomorfi diffusi nei repertori scultorei altomedievali, tradizionalmente riconosciute come materiale di reimpiego ma recentemente riconsiderate quali *pseudospolia* prodotte nel XII secolo con l'intento di richiamare volutamente la tradizione che lega Sant'Ambrogio e il suo monastero all'epoca carolingia⁶. I capitelli del portale con i relativi abachi, l'architrave con girali floreali e motivi zoomorfi e le ghiere archivoltate sono invece chiaramente riconducibili a officine attive nella prima metà del XII secolo.

Nella precedente scheda catalografica, le informazioni sul reimpiego erano ridotte al semplice segnalarne la presenza. Attraverso il modulo che il nostro gruppo di ricerca ha elaborato sarà invece possibile: distinguere se un pezzo è integralmente reimpiegato o include un reimpiego; includere l'originaria collocazione, se conosciuta; indicare la funzione originaria del pezzo di reimpiego, se nota, e specificare se questa è mantenuta nel riuso; indicare se il pezzo ha subito una rilavorazione o trasformazione fisica ai fini del reimpiego; inserire informazioni cronologiche distinte per la datazione del pezzo di reimpiego e per il momento a cui si data l'operazione di reimpiego.

Eleonora Casarotti

Unità operativa di Parma: la ricognizione del territorio di Lodi

La scelta dell'unità di Parma di concentrarsi sul territorio lodigiano, come si dirà a breve, si deve a diverse motivazioni. Questa area della bassa Pianura Padana ha presentato, a differenza di un macro-contesto come quello ambrosiano, un diverso ambito di ricerca e quindi di problematizzazione della questione di mappatura e restituzione catalografica. Già il punto di partenza si differenzia per una marginale attenzione critica generale, tenuto conto sia delle grandi perdite al patrimonio di primo XII secolo a seguito soprattutto delle due incursioni milanesi a danno dell'antica Laus

⁵ Beretta 2024.

⁶ La storiografia novecentesca si è sostanzialmente pronunciata in favore di una datazione altomedievale dei pezzi (Porter 1915-1917: 532; Reggiori 1966; Gilda 1954: 617-621; Quintavalle 2006: 142; Summa 1995). Sono invece a favore della loro interpretazione come *pseudospolia* Laura Riva e Gianluigi Viscione (Riva 2006: 49-54; Viscione 2024: 30-31).



nel 1111 e 1158 e la conseguente fondazione della nuova Lodi presso il fiume Adda⁷, sia di una scarsa considerazione generale nei secoli successivi per quanto concerne la conservazione delle testimonianze più antiche (si ricordi la totale demolizione della prima cattedrale lodense a fine Ottocento anche con l'uso della dinamite⁸). Non è poi da sottovalutare il giudizio critico spesso non particolarmente felice circa la qualità degli esemplari conservati, classificati come attardati esempi di limitato valore e interesse⁹: si pensi al giudizio di Arthur Kingsley Porter su alcune sculture del San Bassiano di Lodi Vecchio realizzate con una tecnica «almost childish»¹⁰.

Lo spoglio del Catalogo Nazionale dei Beni Culturali ha restituito anche una sostanziale mancanza di copertura nella ricognizione delle sculture di periodo romanico nella provincia, con la sola presenza di meno di trenta schede pubblicate, appartenenti sostanzialmente in toto al contesto della cattedrale di Lodi e del Museo Diocesano. Solo un *Inventario dei beni storici e artistici della diocesi di Lodi*, confluito sul portale nazionale BeWeb¹¹, ha raggiunto più capillarmente le sopravvivenze del territorio, ma con un sorvolo superficiale per un evidente scopo di sola registrazione delle esistenze, accompagnato spesso da una mancata indicazione dell'esatto contesto di provenienza e un trascurato aggiornamento critico, oltre che un sistema di restituzione dei dati che presenta limiti di completezza nonché di interrogabilità e ricercabilità dei dati, in parte come riscontrabili nel sistema SigecWeb.

L'articolazione del nuovo catalogo CLIO potrà al contrario garantire, oltre a un'analisi guidata più dettagliata, un medesimo livello di lettura e rintracciabilità dei dati per sistemi più complessi e noti come visto nel caso milanese e per quelli meno articolati, come ad esempio dimostra il caso della basilica bassianea dei XII Apostoli a Lodi Vecchio, una delle rare sopravvivenze in alzato nel lodigiano di prima fase romanica¹². Se, come noto, la struttura ha subito un rifacimento importante nel XIV secolo, con un innalzamento complessivo e la realizzazione del nuovo sistema voltato e delle decorazioni pittoriche, i sostegni delle navate presentano ancora la facies di età romanica, da datarsi probabilmente almeno alla fine dell'XI secolo se non all'inizio del successivo. Si tratta di pilastri quadrilobi a doppio ordine dotati di capitelli lapidei con decorazioni autonome su ogni membratura, opera, per usare le parole di Wart Arslan, di «lapicidi ritardati» nei modi e nei motivi decorativi¹³. La compilazione di *Schede Beni Mobili* (che prenderanno il testimone dalle attuali OA) per ogni parte di tali sostegni confluirà nel catalogo nella medesima modalità dei ben più articolati sostegni ambrosiani con il sistema di schede madri e schede figlie e permetterà sia di dialogare con la scheda architettonica dell'edificio sia con tutte le specifiche inerenti la decorazione e lavorazione delle superfici di altri contesti, permettendo allo stesso livello confronti e riflessioni più immediate anche per la ricerca scientifica.

Un'altra casistica di decorazione scultorea architettonica ha portato a riflettere su un ulteriore sviluppo della scheda catalografica. È stata individuata come caso esemplare nel Duomo di Lodi che, sebbene si collochi già nella seconda metà del XII secolo transcendendo quindi la questione 'lombarda' più strettamente detta -

7 Per una sintesi delle vicende e rimandi bibliografici precedenti: Schiavi 2016: 143-144.

8 Ferrari 2020: 207-208.

9 L'unico repertorio ad oggi esistente è quello confluito nella tesi di laurea di Buzzi 1993-1994.

10 Porter 1915-1917, II: 500.

11 I beni sono reperibili attraverso il motore di ricerca online, consultato il 1° dicembre 2025, URL <https://beweb.chiesacattolica.it/benistorici/>

12 Si rimanda anche per bibliografia a Scirea 2011. La chiesa bassianea attende ancora uno studio monografico dedicato e aggiornato.

13 Arslan 1954: 440-441.



legato, come noto, almeno per l'apparato decorativo alla produzione di maestranze nell'ambito della cosiddetta «scuola di Piacenza»¹⁴ - permette una prima apertura della riflessione critica anche sul superamento di quel linguaggio e sul rapporto con ulteriori maestranze in circolazione nell'area lombarda. In questo caso, i grandi piloni della cattedrale sono dotati di fasce capitellari continue a decorazione fogliata che sono trattate dal nuovo sistema di schedatura come pezzi unici, quali effettivamente sono, senza quindi la necessità di generare schede figlie, ma rispondendo alle medesime questioni e categorie ricercabili descritte per i capitelli dei sostegni articolati visti negli esempi precedenti (sia per lavorazioni, motivi decorativi che presenza di restauri, reimpieghi o integrazioni).

Il caso della cattedrale lodigiana ha poi posto altre problematiche al confine tra questione critica e metodologia di catalogazione: *in primis*, quella già accennata per il contesto ambrosiano degli *spolia*, non soltanto come puro materiale di reimpiego (penso ai marmi romani rilavorati come ben mostrato da alcune foto realizzate nel corso dei tanto criticati restauri alla Cattedrale di metà XX secolo¹⁵), ma anche rilievi collocati entro membrature o pareti dell'edificio. Il modello di scheda progettato permetterà in potenza la segnalazione di tutti questi elementi puntualmente rapportati al 'contenitore'/edificio e, se nota, all'originale collocazione, considerando l'opera non più solo come 'bene' in sé ma come parte integrante di una determinata struttura e dialogante con tutte le sue componenti e il contesto.

Diversi rilievi erratici, poi, sono oggi collocati, in parte murati, in una sorta di *lapidarium*, realizzato nel corso dei dibattuti restauri del secolo scorso in un passaggio esterno a lato della Cattedrale, tra il cosiddetto cortile dei canonici e il palazzo vescovile¹⁶. Tali rilievi rinvenuti negli scavi condotti nel corso di tali interventi all'interno del Duomo¹⁷, non meglio documentati (almeno per quanto noto al momento essendo non consultabili i documenti relativi presso l'Archivio Diocesano di Lodi), sono brevemente ricordati solo in un recente saggio di Luigi Carlo Schiavi¹⁸. Si tratta di un gruppo di frammenti lapidei inediti in discrete condizioni di conservazione, con motivi fitomorfi o a intrecci, riconducibili a un linguaggio che, seppur limitato qualitativamente, si avvicina a esempi di ambito milanese/ambrosiano (in particolare ad alcuni frammenti provenienti dal contesto di San Celso conservati nei depositi del Castello Sforzesco, oltre che a capitelli dei matronei di Sant'Ambrogio), con cadenze tuttavia rintracciabili anche in ambito pavese, soprattutto osservando la tipologia delle palmette e del fogliato.

A questo nucleo deve unirsi un secondo inedito conservato nel Museo Civico di Lodi: si tratta dei rilievi menzionati già dal Porter nella sua *Lombard Architecture*, all'epoca visibili nelle raccolte lodigiane¹⁹, oggi invece collocati in depositi non accessibili ma di cui sono state concesse dall'Ufficio Cultura del Comune alcune riproduzioni fotografiche. Ciò ha reso possibile, seppur in assenza della loro catalogazione per ovvi motivi, sia avere un quadro più ampio della produzione scultorea sopravvissuta, sia avvicinare i pezzi figurati, con motivi a intreccio o fogliati, per esecuzione e stile a quelli del *lapidarium* diocesano non noti allo studioso americano.

14 Schiavi 2015: 96-102; Schiavi 2024: *passim*.

15 Pallavera 2014: 228.

16 Pallavera 2014: 272-274.

17 Sugli interventi di restauro in generale si rimanda a Degani 1966 e per un quadro aggiornato, in particolare sui documenti fotografici dell'epoca, all'appena citato Pallavera 2014.

18 Schiavi 2024: 327-328.

19 Porter 1915-1917, II: 498.



Se non è certa la provenienza dei brani erratici lodigiani, per entrambi i nuclei musealizzati sembra potersi confermare tuttavia l'origine ipotizzata dallo stesso Porter²⁰ nel contesto dell'antica *Laus* (odierna Lodi Vecchio). È infatti tramandato da cronache e dalla tradizione storiografica l'arrivo in città di materiale lapideo di reimpiego dalla 'distrutta' ma mai abbandonata antica città sul Lambro, tra cui erano annoverati - come ricordava anche una seppur non coeva e forse poco affidabile iscrizione rimossa nei già citati restauri²¹ - i più raffinati rilievi dell'*Ultima Cena* e di un *Santo con diacono* presenti ancora oggi nel Duomo, di dibattuta dazione e attribuzione²². Un possibile punto di contatto per i frammenti erratici è rintracciabile ancora nei mal conservati capitelli in situ presso Lodi Vecchio, nei locali dell'odierno oratorio, forse parte del chiostro dell'antico e prestigioso monastero benedettino di San Pietro, citati solo nel 1895 da Diego Sant'Ambrogio²³ e databili sempre ai primi decenni del XII secolo. Occorre sottolineare come anche per tali pezzi erratici i rinnovati standard di catalogazione di 'beni mobili' permetteranno una ricercabilità delle voci registrate identica a quella per i pezzi *in situ* e in futuro, potenzialmente, anche l'agganciamento al contesto architettonico originario, ovviamente se noto da studi scientifici e testimonianze grafiche o documentarie.

La ricognizione sul territorio lodigiano ha in sintesi permesso una rilettura di quanto noto della produzione scolpita locale di età protocomunale, rivelando la conservazione, seppur estremamente frammentaria, di lacerti scultorei assegnabili da una prima analisi alla fine dell'XI/primo XII secolo e dunque come si diceva a un periodo che si riteneva povero di testimonianze per l'area laudense. Si comprende dunque con evidenza l'importanza non solo di condurre delle rinnovate ricognizioni criticamente approfondite dei territori per una riscoperta organica del patrimonio, ma anche di una catalogazione ideata per restituirne i risultati in maniera puntuale e ricercabile, così da permettere un reperimento e quindi una circolazione di informazioni più dettagliate possibili per poter connettere e confrontare realtà diversificate a servizio di uno studio criticamente approfondito.

Jessica Ferrari

Unità operativa di Milano: la ricognizione del territorio della Lombardia nord-orientale

L'unità dell'Università degli studi di Milano ha avuto in carico la catalogazione entro un'area compresa nelle province di Bergamo e Brescia e Sondrio. Tale area presenta al suo interno differenze peculiari, ma è accomunata dall'assenza di emergenze monumentali che conservino un corredo plastico abbondante e complesso al pari di edifici della Lombardia meridionale come la Cattedrale di Cremona, San Michele a Pavia e Sant'Ambrogio a Milano. Fa eccezione in tal senso la Cattedrale di Bergamo, l'unica grande fabbrica romanica nel territorio che possa vantare un repertorio di scultura paragonabile ai casi sopra elencati. Proprio questo edificio è stato tuttavia espunto dal censimento sulla base di un criterio di economicità che ha portato a non considerare contesti per cui fossero già disponibili ricerche e catalogazioni aggiornate e approfondite. Per il duomo bergamasco abbiamo infatti a disposizione l'ottimo lavoro di Francesca

20 Porter 1915-1917, II: 498-499.

21 Pallavera 2014: 286-288.

22 Si rimanda sulla questione alla sintesi in Schiavi 2015: 96-97.

23 Sant'Ambrogio 1895: 40.



Buonicontri²⁴, completo di un repertorio sistematico di tutte le evidenze scultoree del cantiere di XII secolo. Non si è ritenuto quindi opportuno insistere su un caso già ben indagato, anche considerando invece la penuria di opere di catalogazione per numerosi altri edifici nelle zone considerate. Si è quindi deciso concentrarsi su più casi, maggiormente periferici e con un apparato di decorazione scolpita più limitato, ma che si sono rivelati nevralgici sotto diversi punti di vista. La catalogazione di alcuni di queste chiese ha permesso infatti di arrivare a formulare impianti interpretativi inediti sulla circolazione di maestranze alloctone sul territorio, come si è avuto modo di mostrare in occasione del convegno finale del progetto tenuto a Pavia e Milano; mi permetto quindi di rimandare agli atti dello stesso per la discussione approfondita dei risultati.

Rispetto alle altre unità, la selezione degli edifici si avvicina quindi maggiormente all'idea originaria di un censimento a tappeto, anche se non è stato in realtà possibile neppure avvicinarsi a una pretesa di completezza del lavoro. Si è cercato di mantenere una certa equità fra i distretti di Brescia e Bergamo, scegliendo al contempo gruppi di chiese che potessero rappresentare le diverse anime che caratterizzarono le botteghe attive nel XII secolo nell'attuale Lombardia nord-orientale. Un altro criterio è stata l'opportunità di censire edifici con una scarsa copertura di bibliografia, colmando quindi un vuoto di conoscenza; tale criterio non è stato tuttavia per nulla esclusivo, si è anzi data priorità a casi di particolare interesse che, pur se già ampiamente trattati dalla storiografia più o meno recente, offrono ancora ampi spunti di riflessione. Il lavoro ha restituito un panorama variegato, caratterizzato da tradizioni figurative diverse, più o meno contaminate dai cantieri milanesi, a partire da Sant'Ambrogio, ma anche da iniezioni di maestranze del tutto alloctone e che lasciarono poche tracce di sé nell'opera delle botteghe locali.

Per quanto riguarda il territorio bresciano si è deciso di catalogare solo due casi, ma di grande importanza: il monastero di Santa Giulia e la chiesa di Sant'Andrea a Maderno. A Brescia e nel suo contado infatti dobbiamo rilevare, a livello meramente quantitativo, una relativamente scarsa presenza di decorazione scolpita di XII secolo, specie se comparata a quello che ci è stato trasmesso da altri contesti limitrofi. In Santa Giulia, la fervida attività edilizia che interessò il monastero nel corso dell'XI e del XII secolo si caratterizza per una quasi totale assenza di scultura²⁵, con la sorprendente eccezione della cripta di San Salvatore. La cripta, realizzata ampliando quella preesistente in una fase la cui cronologia è ancora discussa, fu infatti dotata di un corredo di capitelli di altissima qualità, la cui totale alienità rispetto al panorama romanico bresciano ha indotto i numerosi studiosi che se ne sono occupati ad attribuirlo a maestranze alloctone, identificate con scultori dell'ambito antelamico²⁶; un'attribuzione che oggi, alla luce di quanto emerso dal lavoro di catalogazione, possiamo mettere in crisi, come ci sarà modo di dimostrare in altra sede.

Fuori dalla città di Brescia, il sito sicuramente più ricco di testimonianze di scultura romanica è Sant'Andrea di Maderno²⁷. La chiesa, oggetto di studi anche molto recenti, presenta infatti un ricco corredo plastico che risponde alla complessità della sezione dei sostegni interni, ma anche a un gusto decorativo ridondante rilevabile nella

²⁴ Buonincontri 2005.

²⁵ Come già aveva avuto modo di evidenziare Saverio Lomartire in relazione a Santa Maria in Solario e al Duomo Vecchio (Lomartire 2007: 139).

²⁶ Sulle fasi romaniche di San Salvatore cfr. da ultimo Lomartire 2007; sulla decorazione della cripta la bibliografia è sterminata, si vedano almeno de Francovich 1952: 128, 446-447, 44 n. 39; Panazza 1963: 778-779; Gatti Perer 1995: 174-176; Panazza 1987; De Paoli 2017.

²⁷ Da ultimo: Brogiolo 2018, in particolare il saggio di Monica Ibsen (2018).



facciata. La panoramica sulle maestranze attive sul cantiere mostra una mescolanza di mani che sembrano attingere a diverse tradizioni figurative, fra cui predominante risulta quella derivata dal modello ambrosiano, evidente soprattutto in facciata, ma con inserti più locali evidenti nei significativi legami con la scultura di San Siro di Cemmo in Val Camonica²⁸.

Rispetto al territorio bresciano, quello bergamasco è più ricco di testimonianze di scultura di XI e soprattutto XII secolo. Uno degli esempi più eclatanti è la Rotonda di San Tomè ad Almenno²⁹, densamente decorata non solo nel doppio giro di colonne del livello inferiore e del matroneo, ma anche nei peducci degli archetti nelle diverse linee di gronda, oltre che nei due portali. Sul cantiere furono attive due diverse maestranze: la prima è espressione di una specifica cultura figurativa locale, caratterizzata da una estrema povertà decorativa, che avrà una continuità impressionante sul territorio, fino al cantiere duecentesco del Broletto di Bergamo; la seconda, presente anche nel pulpito della vicina Santa Maria di Castello³⁰, è invece del tutto estranea al contesto locale e rivela stretti legami con botteghe che avevano lavorato sui grandi cantieri emiliani, forse attraverso la mediazione della bottega di Cristoforo attiva nella fabbrica del Duomo di Bergamo³¹.

A pochissima distanza da San Tomè, nella chiesa di Santa Giulia a Bonate furono attivi maestri di altro retroterra culturale, con evidenti derivazioni, sia di natura compositiva che stilistica, dai capitelli santambrosiani. La penetrazione nel territorio bergamasco di modelli milanesi sembra seguire il corso dell'Adda, come indicherebbe la presenza di addentellati con la scultura di Sant'Ambrogio nella chiesa di San Colombano a Vaprio d'Adda³².

Filippo Gemelli

Il breve spaccato che abbiamo delineato finora intende restituire solo una prima impressione dei risultati ottenuti grazie al lavoro di catalogazione svolto dalle tre unità, che avremo modo di mostrare con ben altro grado di approfondimento in occasione degli atti del convegno PRIN conclusivo. Sebbene quanto realizzato non potrà che risultare parziale se messo a confronto con le ambizioni del progetto, possiamo sicuramente affermare che già questo primo censimento a campione (ma ragionato) abbia fruttato dati inediti e di non poco conto, che hanno permesso in alcuni casi di offrire nuove interpretazioni sui alcuni fenomeni della scultura romanica in Lombardia; risultati che confermano ancora una volta come non ci possa essere alcun reale progresso metodologico senza una propedeutica base di dati costruita con rigore filologico, che auspichiamo possa essere in futuro ampliata e approfondita.

²⁸ Si veda da ultimo Piva 2011.

²⁹ L'edificio è ben indagato da studi collettivi recenti che hanno coinvolto anche l'apparto scolpito: Labaa, Piovesan 2005.

³⁰ Muzzin 2021.

³¹ Buonincontri 2005, Muzzin 2021.

³² Per San Colombano, come per Santa Giulia e per altri siti oggetto di catalogazione, come San Fermo a Grignano o San Giorgio in Lemine, mi limito a rimandare alle schede corrispondenti in Cassanelli, Piva 2011.



Bibliografia

- Arslan E., *L'architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano*, III, *Dagli albori del Comune all'incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152)*, Milano 1954: 395-521.
- Beretta M., *La committenza artistica di Ansperto*, in M. Basile Weatherill, M. Beretta, M.R. Tessera (eds), *Ansperto da Biassono: Milano e la chiesa di Ambrogio in età carolingia*, Milano 2024: 199-256.
- Brogiolo G.P. (ed.), *Toscolano e Maderno: paesaggi, comunità, imprenditori tra Medioevo ed età moderna*, Quingentole 2018.
- Buonincontri F., *San Tomè e dintorni: appunti sulla scultura romanica*, in Labaa G.M., Piovesan M.T. (eds), *San Tomè in Almenno. Studi, ricerche, interventi per il restauro di una chiesa romanica*, Almenno San Bartolomeo 2005: 27-35.
- Buonincontri F., *Scultura a Bergamo in età comunale: i cantieri di S. Maria Maggiore e del Palazzo della Ragione*, Bergamo 2005.
- Buzzi S.M., *Scultura decorativa e scultura figurativa nella diocesi di Lodi in età romanica*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, rel. L. Castelfranchi Vegas, aa 1993-1994.
- Cassanelli R., *La basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, in R. Cassanelli, P. Piva (eds), *Lombardia romanica. I grandi cantieri*, Milano 2010: 125-146.
- Cassanelli R., Piva P. (eds), *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali*, Milano 2011.
- Cattaneo R., *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Ricerche storico-critiche*, Venezia 1888.
- de Dartein F., *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882.
- de Francovich G., *Benedetto Antelami architetto, scultore e l'arte del suo tempo*, I, Firenze 1952.
- De Paoli M., *Strutture architettoniche e restauri in Santa Giulia di Brescia: la cripta di San Salvatore*, «Hortus Artium Medievalium» 23/1 (2017): 140-177.
- Degani A., *Storia delle iniziative e degli interventi per l'erezione ed il trasformarsi della cattedrale*, in Caretta A. Degani A., Novasconi A., *La Cattedrale di Lodi*, Milano 1966: 185-221.
- Ferrari J., *Ipotesi restitutive di una cattedrale perduta. Santa Maria di Lodi vecchio in età medievale*, in Cariboni G., Cossandi M., D'Acunto N. (eds), *Un monachesimo di confine: l'abbazia cistercense di Cerreto nel medioevo*, atti della giornata di studio (Abbadia Cerreto, 27 maggio 2017), Spoleto 2020: 195-224.
- Gatti Perer M.L., *Testimonianze della cultura cluniacense nel Bresciano*, in M. Bettelli Bergamaschi (ed.), *Medioevo monastico nel Bresciano: da Cluny alla Franciacorta*, Brescia 1995: 166-178.
- Gilda R., *La scultura decorativa preromanica a Milano*, in *Storia di Milano*, II, *Dall'invasione dei Barbari all'apogeo del governo vescovile (493-1002)*, Milano 1954: 609-621.
- Labaa G.M., Piovesan M.T. (eds), *San Tomè in Almenno. Studi, ricerche, interventi per il restauro di una chiesa romanica*, Almenno San Bartolomeo 2005.
- Landriani G., *La Basilica Ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte. I resti della Basilica di Fausta: rilievi e note*, Milano 1889.
- Lomartire S., *Architettura e decorazione nel S. Salvatore di Brescia tra alto medioevo e "romanico": riflessioni e prospettive di ricerca*, in G. Andenna, M. Rossi (eds), *Società*

bresciana e sviluppi del romanico (XI-XIII secolo), atti del convegno di studi (Università cattolica, Brescia, 9-10 maggio 2002), Milano 2007: 117-151.

Metin A., Rognoni F., *Storia dell'architettura e Digital Humanities per la conoscenza e la conservazione del patrimonio costruito*, «magazén» 5/1 (2024): 9-35.

Muzzin S., *Scultura romanica a Bergamo: maestranze lombarde di seconda generazione*, «Arte cristiana» 109/925 (2021): 296-309.

Pallavera F., *Il Duomo di Lodi dal barocco al romanico. Demolizioni, rifacimenti e restauri (1958-1966)*, Lodi 2014.

Panazza G., *L'arte romanica*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia 1963: 711-822.

Panazza P., *I capitelli della cripta di San Salvatore a Brescia*, in «Civici musei d'arte e di storia di Brescia. Studi e notizie», 3 (1987): 11-23.

Piva P., *San Siro di Cemmo a Capodiponte*, in Cassanelli, Piva 2011: 233-235.

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

Quintavalle A.C., *Immagini della Riforma e dell'Impero in Lombardia*, in A.C. Quintavalle, A. Calzona (eds), *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006.

Reggiori F., *La Basilica Ambrosiana. Ricerche e restauri 1929-1940*, Milano 1941.

Reggiori F., *La basilica di Sant'Ambrogio*, Milano 1966.

Riva L., *Alle porte del paradiso. Le sculture del vestibolo di Sant'Ambrogio a Milano*, Milano 2006.

Rivoira G.T., *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*, I, Milano 1901.

Rossi F.M., *Cronaca dei restauri e delle scoperte fatte nell'insigne basilica di S. Ambrogio dall'anno 1857 al 1876, dalle lettere di Mons. Francesco Maria Rossi (...)*, Milano 1884.

Sant'Ambrogio D., *Lodi Vecchio. San Bassiano. Illustrazione artistica*, Milano 1895.

Schiavi L.C., *Considerazioni sull'architettura e la scultura della Santa Maria Assunta di Lodi, e i suoi rapporti con il modello della cattedrale di Piacenza*, in Fermi T. (ed.), *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, atti del seminario di studi (Piacenza, 25 ottobre 2013), Piacenza 2015: 73-102.

Schiavi L.C., *Le chevet de Saint-Ambroise de Milan. Nouvelles lectures*, « Bulletin Monumental » 179/4, 2021: 331-357.

Schiavi L.C., *Lodi, 1158: la costruzione di una città e di una cattedrale*, in Calzona A., Cantarella G.M. (eds), *Dalla Res Publica al Comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, Verona 2016 (Bonae Artes 3): 143-165.

Schiavi L.C., *Un territorio di conflitti e scambi a cavallo del Po, tra lo scisma anacletista e il Barbarossa. Laus Pompeia, la nuova Lodi e il modello della cattedrale di Piacenza*, in A.C. Quintavalle (ed.), *La cattedrale di Piacenza e la civiltà medievale*, atti del convegno internazionale (Piacenza, 20-24 settembre 2022), Piacenza 2024: 323-336.

Scirea F., *San Bassiano a Lodivecchio*, in Cassanelli, Piva 2011: 145-146.

Summa A., *La scultura decorativa medievale della basilica*, in M.L. Gatti Perer (ed.), *La basilica di Sant'Ambrogio: il tempio ininterrotto*, II, Milano 1995: 389-418.

Viscione G., *Il reimpiego della scultura altomedievale in Toscana. Riuso, pseudospolia e arcaismo tra XI e XIII secolo*, Milano 2024.



Introduzione

Deconstructing “Lombard Identity”?

Giorgio Milanesi

Università degli Studi di Parma
giorgio.milanesi@unipr.it
ORCID 0000-0002-3408-536X

This introduction presents the outcomes of the Parma conference held within the PRIN 2022 project *Deconstructing “Lombard Identity”*, dedicated to reassessing the historiographical paradigm of twelfth-century “Lombard” sculpture. Building on an extensive mapping of both published and unpublished sculptural materials in contemporary Lombardy, the project confronts long-standing narratives through a critical, transnational lens. Rather than dismantling the concept of a Lombard sculptural identity, the initiative adopts a “deconstructivist” approach, re-examining inherited categories while proposing new interpretative frameworks. The proceedings aim to provide an updated platform for future research, anticipating further developments emerging from the concluding 2025 conference in Pavia and Milan.

How to cite: Giorgio Milanesi, *Deconstructing “Lombard Identity”?*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 25-28.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/30329

© 2026 | Giorgio Milanesi





I contributi che vengono qui raccolti sono l'esito delle intense giornate di studio promosse dall'Università degli Studi di Parma nell'ambito del PRIN 2022, *Deconstructing “Lombard Identity”. For a new Vision of Romanesque Sculpture in the North Italian Context*, in sinergia con le Università degli studi di Pavia (Principal Investigator) e di Milano. Il titolo del PRIN, che potrebbe far «tremare le vene e i polsi» perché si propone di sottoporre a critica uno dei paradigmi storiografici più fossilizzati non solo e non tanto in ambito scientifico, ma anche nella percezione comune, nella divulgazione, nel turismo e nella manualistica – peraltro a livello sovranazionale, implica alcune considerazioni a monte, anche nella prospettiva dei risultati attesi dagli anni di lavoro che impegna e impegnerà le tre Unità di Ricerca.

In primo luogo, per banale rigore argomentativo, non si può 'decostruire' qualcosa che non si conosce. Come per tutte le discipline umanistiche, specialmente, come noto, per la storia dell'arte, 'conoscere' vuol dire essenzialmente avere contezza critica e quantitativa dei materiali che ci si accinge a studiare: per questo è in corso la mappatura dell'edito e dell'inedito in schede ministeriali *ad hoc* dell'intero patrimonio scultoreo figurativo di area lombarda di XII secolo *in situ* e fuori contesto. Tuttavia, 'conoscere' vuole ovviamente dire consapevolezza di quanto la stessa storiografia specialistica ha prodotto sull'argomento.

Lo schema concettuale del lavoro e dei momenti di confronto pensati nell'ambito del PRIN non poteva essere più didascalico: le tre Unità hanno avviato una mappatura di tutta la scultura figurativa di XII secolo nei confini dell'attuale Lombardia, ma inevitabilmente si è voluto fare il punto, in coerenza al titolo del progetto, sulla visione storiografica della scultura romanica definita o ritenuta lombarda attraverso la lente di studiosi che maneggiano – in ragione della nazionalità o del luogo specifico della sede in cui fanno ricerca – letterature scientifiche non italiane o, se tali, con punti di osservazione extra-lombardi. Il convegno di Parma del 5-6 dicembre 2024 ha esplicitato nel titolo esattamente questa seconda istanza: *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*.

Sappiamo che il compito dato alle studiose e agli studiosi che hanno accettato l'invito non era affatto facile. In primo luogo – sarebbe ipocrita celarlo – perché qualsiasi giornata di studio sull'arte medievale organizzata a Parma non può non tenere conto della imprescindibile tradizione convegnoistica sull'Età di mezzo legata all'ormai scomparso Istituto di Storia dell'Arte incardinato tra i decenni a cavallo del 2000 attorno ad Arturo Carlo Quintavalle, Arturo Calzona e Giusy Zanichelli, ai quali è stato chiesto di partecipare come *chairman* in segno al contempo di continuità e di condivisa discontinuità. In secondo luogo, strettamente connesso al primo, uno dei volumi che ha cercato maggiormente di porre le basi per provare a cambiare dopo molto tempo l'idea stessa di «arte lombarda» è proprio il IV Convegno parmigiano, cui ben ricordo di aver assistito come storico dell'arte allora ancora in potenza nei giorni immediatamente successivi all'evento spartiacque dell'11 settembre 2001. Gli atti furono pubblicati nel 2004, ed esattamente venti anni dopo si è voluto ripartire dalle considerazioni e riflessioni seminali di quelle giornate, ma con un taglio esplicitamente e manifestamente critico-storiografico, pensato come piattaforma bibliografica il più avvertita e attuale possibile a partire dall'idea stessa di Lombardia nel Medioevo centrale. Virtualmente, è ovvio, ci si è voluti mettere anche sulla scia degli atti del XIX Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo tenutosi tra Varese e Como nel 2008, contributi pubblicati nel 2009, quindici anni prima del convegno parmigiano del PRIN 2022, contributi che hanno obbligato ulteriormente a rivedere alcune consolidate, ma forse troppo comode posizioni a partire da quel «uso e abuso di un'idea» relativa agli «scultori lombardi» che Francesco Gandolfo ha posto con estrema chiarezza sul tavolo della discussione.



Non va poi dimenticata l'esperienza dei due volumi Jaca Book per la collana *Patrimonio artistico italiano*: riprendendo le fila di *Italia romanica. La Lombardia*, di Gino Chierici (1978), con *Lombardia romanica. I grandi cantieri* (2010) e *Lombardia romanica. Paesaggi monumentali* (2011) l'intento era fare dell'alta divulgazione servendosi anche di inedita ricerca di base, con il risultato – pur altalenante – di fornire attraverso schede d'edificio una sistematica panoramica di insieme, anche del decoro scultoreo.

Ci sono state altre occasioni di riflessione sul tema, disperse e disciolte in diverse 'storiografie', per questo il compito dato agli studiosi che hanno partecipato non era facile anche per un motivo che sembra in apparenza solo terminologico, quasi estetico-teorico, ma che è invece sostanziale ai fini delle considerazioni finali del progetto stesso.

Cosa abbiamo inteso con *decostruire* l'«identità lombarda» della scultura di XII secolo in Italia settentrionale e altrove? Lungi da noi il riferimento a Jacques Derrida, alla sua *déconstruction* e anche alla sua declinazione americana in chiave critico-letteraria di tale metodo, che ha avuto come una delle conseguenze più negative, in estrema sintesi, la perdita dell'univocità dei significati dati. Non è stato nostro intento procedere verso un consapevole *decostruzionismo* critico, rendendo il concetto di scultura lombarda, in ultima analisi, un paradigma instabile e relativistico, applicabile, di volta in volta, a questioni formali, piuttosto che iconografiche, quindi a cascata politiche, religiose, liturgiche o ideologiche, come una sorta di etichetta buona per tutti quei casi in cui non sappiamo a quale modello culturale esistente possiamo fare riferimento.

In questi anni di ricerca sul campo, di discussioni, letture e confronti con colleghi italiani e non italiani, mi pare che si possa più proficuamente evocare, con un piccolo scarto linguistico foriero di un sostanziale iato semantico, l'idea di *decostruttivismo*.

Il riferimento infatti è piuttosto, *mutatis mutandis*, al movimento architettonico che si afferma e raggiunge il suo apice a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, con protagonisti come Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank O. Gehry, esito sostanzialmente di una mostra newyorkese del 1988 in seguito alla quale si cominciò a parlare di *Deconstructivist Architecture*. Perché, dunque, l'intento di *Deconstruct* la «*Lombard Identity*» in riferimento alla scultura di XII secolo in Italia settentrionale, non ha nulla a che fare con Derrida – e con figli e figliastri, ma si avvicina ad alcuni dei gangli teorici che sono alla base della *Ginger and Fred* di Praga, della *Gehry Tower* di Hannover o al *River Side Museum* di Glasgow?

Il Decostruttivismo non ha inteso eliminare, tanto meno distruggere, le regole dell'architettura contemporanea precedente di matrice razionalista, con regole tutto sommato chiare gravitanti attorno a piani e assi geometrici leggibili e individuabili con facilità, attorno a spazi dedicati e non intercambiabili e, soprattutto, a uno schema strutturale esplicito ed esplicitato, al primo posto nelle intenzioni dei progettisti; gli architetti decostruttivisti non hanno demolito tali principi, non si sono posti contro, non hanno negato la razionalità degli spazi, dei loro involucri e delle rispettive superfici, non è nemmeno corretto dire, probabilmente, che siano la nemesi del Costruttivismo sovietico del principio del XX secolo; tuttavia hanno sapientemente e puntualmente studiato e poi ripreso questi stessi elementi caratterizzanti per avviare nuove vie di ricerca proponendo infine soluzioni inedite. Il Decostruttivismo non è totale negazione o annichilimento di ciò che è stato, ma è paradossalmente un movimento, *si licet*, propositivo, ha offerto la possibilità di capire in modo immediato che una nuova architettura è sempre possibile senza alcuna necessità di cancellare quella precedente, solo rimodulandola.

A chi studia il Medioevo tale assunto, peraltro, non può e non deve risultare nuovo, tantomeno sorprendente. Leggiamo, anzi, siamo obbligati a leggere ogni fase del lungo millennio medievale, mi verrebbe da dire ogni «unità didattica» di qualsiasi corso di arte medievale, come una rimodulazione continua di premesse artistiche e architettoniche precedenti.

Il concetto di «scultura lombarda di XII secolo», non è, quindi, da scartare *in toto* con un colpo di spugna; ancora si parla e si parlerà legittimamente di scultura lombarda o di ambito lombardo, ma da quello che sta emergendo, crediamo se ne dovrà parlare in modo diverso, senza negare ciò che è stato, ma senza più cadere in forse un tempo inevitabili - oggi terribilmente ridicoli - afflitti nazionalistici; senza tirare a bordo i remi della barca dell'approccio formale; senza cadere nella retorica del 'viaggio' come una sorta di Grand Tour *ante litteram*; accogliendo, ma senza farci attrarre in modo incontrollato, istanze territoriali, ecclesiologiche, 'proto comunali' o liturgico-teologiche; senza farci più risucchiare da presupposti ideologici accattivanti, ma, in quanto tali, manichei e semplicistici per spiegare la complessità della società dell'Italia settentrionale nel XII secolo.

Le premesse critiche alla base del progetto PRIN, unite alle indagini storiografiche emerse con rigore e vastità dal convegno parmense, una volta messe in risonanza con l'indagine sul campo restituiscono già ora interessanti *feedback*, anche solo restando all'interno dei confini attuali della regione Lombardia; una delimitazione, questa, evidentemente funzionale soltanto a perimetrare un campo d'indagine che non poteva essere illimitato, ma che doveva essere sufficientemente ampio per dare forza statistica ai risultati.

A maggior ragione, gli atti del convegno di Parma del dicembre 2024 ci auguriamo possano diventare una utile e aggiornata tappa di passaggio per riflessioni future sulla scultura «lombarda» di XII secolo. Un'ulteriore tappa sarà la pubblicazione tratta dal convegno di fine progetto svoltosi a Pavia e Milano tra 8 e 10 ottobre 2025, che si gioverà di ulteriore riflessione storiografica, ma anche di inedita ricerca di base, poiché, affinché gli studi progrediscano, al *decostruttivismo* deve seguire un nuovo «costruttivismo».



Percorsi critici ed interpretativi sulla «scultura romanica lombarda» del nordest fra Otto e Novecento

Fabio Coden

Università degli Studi di Verona

fabio.coden@univr.it

ORCID 0000-0002-2971-781X

Critical and Interpretive Perspectives on “Lombard Romanesque Sculpture” in Northeastern Italy from the Nineteenth to the Twentieth Century

The essay examines the concept of “Lombard Romanesque sculpture” as articulated in 19th- and 20th-century art-historical literature, focusing in detail on the methodological approaches applied to the plastic arts of north-eastern Italy. The analysis identifies three areas marked by distinct critical orientations. In the territories of the Patriarchate of Aquileia, Lombard influence appears marginal. In the Adriatic region, scholarly interpretations instead emphasize Byzantine influences, while acknowledging the presence of Lombard elements in certain works from the second half of the 12th century. In Verona and its hinterland, criticism has attributed a central role to the Lombard matrix, particularly in relation to major urban building campaigns. It is within this area that the most consistent connections with the notion of “Lombard Romanesque” can be traced, a concept already taking shape within the European art-historical debate between the late 19th and early 20th centuries.

Keywords: Lombard Romanesque Sculpture; studies; Friuli; Venice; Verona.

How to cite: Fabio Coden, *Percorsi critici ed interpretativi sulla «scultura romanica lombarda» del nordest fra Otto e Novecento*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 29-70.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29767

© 2026 | Fabio Coden





In avvio di questo intervento non si può che ammettere, in termini espliciti, la difficoltà a recuperare, nella consistente sfera della letteratura critica sulle arti plastiche del medioevo, un concetto che negli studi viene spesso presentato solo con lievi sfumature o si consuma nella sfera dei sottintesi¹. Risulta di fatto quasi impossibile per le contenute forze a disposizione saggiare, anche solo superficialmente, l'enorme mole di apparati critici prodotta in circa due secoli, che spesso si addentrano solo in modo incidentale in questioni che riguardano un territorio assai esteso come quello che si è scelto di trattare, ovvero il comprensorio nord-orientale della Pianura Padana². A ciò si aggiunga che da tempo si è visto un incremento considerevole della produzione scientifica nelle principali lingue europee, che, se da un lato consegna sempre nuovi stimoli di ricerca e riflessioni critiche, dall'altro talvolta sfugge anche ai più attenti ricercatori.

Diventa pertanto vincolante parcellizzare gli sforzi di indagine sui lavori che accolgono l'applicazione di principi maturati anche su ampia scala e riferiti all'intero patrimonio italiano, se non addirittura europeo, e di conseguenza a dare per acquisite, o al più a lambire, le grandi speculazioni elaborate dai pionieri della ricerca sulle arti plastiche, come: Leopoldo Cicognara³, Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt⁴, Amico Ricci⁵, Jules Gailhabaud⁶, Ferdinand de Dartein⁷, Georg Dehio e Gustav von Bezold⁸, Raffaele Cattaneo⁹, John Ruskin¹⁰, Max Georg Zimmermann¹¹, Wilhelm Bode¹², Émile Bertaux¹³, Arthur

1 Lomartire 2010: 11.

2 Un tentativo in tale senso è fatto da Gianpaolo Trevisan, anche se in relazione all'architettura del X-XII secolo. Si veda Trevisan 2016: 89-104.

3 Cicognara 1813. Negli otto volumi che compongono questa storia della scultura, il medioevo trova spazio soltanto nel primo. A partire dal libro I, capitolo VI, l'autore prende in esame le opere dal tempo di Costantino in avanti, riservando ampio rilievo a San Marco di Venezia (libro II, capitolo II), cui fanno seguito i principali monumenti di Pisa, Siena, Padova, Milano, Bologna, Roma e Loreto. Il terzo libro affronta il periodo compreso tra la pace di Costanza e il XV secolo, inteso come il risorgere delle arti, dall'esperienza dei Pisani fino a Donatello. La consultazione della raccolta di volumi d'arte appartenuta a Cicognara rivela non solo la vastità delle sue conoscenze, che travalicavano l'ambito peninsulare, ma anche la loro solida organizzazione. Al riguardo: *Catalogo ragionato* 1821.

4 Seroux d'Agincourt 1823, edito in italiano a breve giro (Seroux d'Agincourt 1827): il medioevo è limitato al primo volume. Su questo pioniere della storia delle arti: Mondini 2019.

5 Ricci 1857; Ricci 1858. L'opera è incentrata principalmente sullo studio dell'architettura, senza tuttavia trascurare elementi attinenti alla scultura. Il medioevo trova spazio soprattutto nei volumi I e II, sebbene quest'ultimo si concentri in prevalenza sulla fase tarda, a partire dal XIII secolo.

6 Gailhabaud 1853; Gailhabaud 1857.

7 De Dartein 1865-1882.

8 Dehio, Bezold 1887-1901. L'opera, articolata in due tomi di testo e cinque di atlante, costituisce senza dubbio un contributo fondamentale anche per la conoscenza del patrimonio artistico dell'Italia nord-orientale.

9 Cattaneo 1888, tradotto in francese nel 1890, rimane uno dei momenti di maggiore avanzamento della ricerca storico artistica di ambito nord peninsulare.

10 Basti citare in questa sede i tre lavori che toccarono l'area lagunare e anche l'entroterra: Ruskin 1849; Ruskin 1851-1853; Ruskin 1877.

11 Zimmermann 1897.

12 Bode 1891.

13 Bertaux 1905: 670-710.



Kingsley Porter¹⁴, Georg Graf Vitzthum e Wolfgang Fritz Volbach¹⁵, Ricci¹⁶, Toesca¹⁷, Krautheimer Hess¹⁸, Bernheimer¹⁹, e molti altri.

Premessa

All'interno del percorso storiografico di area nord-orientale non è facile individuare un momento preciso di definizione (moderna e scientifica) del concetto di "scultura lombarda" prima di Arthur Kingsley Porter²⁰. Ma anche dopo questa pionieristica ricerca, nell'ambito delle arti plastiche continua a stentare l'applicazione dello schema sperimentato dallo studioso per le compagini monumentali. Ne consegue che le difficoltà a identificare negli esordi della moderna storiografia un approccio sistematico alla scultura nascono in primo luogo dalla mancanza di demarcazioni nette fra i vari media artistici, di certo auspicabile si potrebbe argomentare, ma non se nasce da una ingiustificata subordinazione. Si è notato, infatti, che esiste una singolare ricorrenza nell'applicazione del teorema relativo alle "influenze lombarde" negli studi sull'architettura, soprattutto romanica, che trova in certa misura un corrispettivo in quelli dedicati alla pittura; viceversa, negli affondi interpretativi rivolti alla scultura tende a persistere una maggiore resistenza ad applicare analoghi schemi tassonomici. Per essere più precisi, il concetto di "influenza lombarda" o "corrente lombarda" in area nord-orientale pare applicato ai fenomeni plastici con minore incidenza rispetto alle altre arti e soprattutto in relazione a singoli e specifici episodi.

Non è escluso che un meccanismo di questo tipo possa essere stato alimentato da fattori come l'esiguità di testimonianze di particolare rilievo, lasciando in questo modo prevalere gli altri media artistici, nonché la scarsa attitudine a concepire estesi programmi figurativi su pietra all'interno e all'esterno degli edifici religiosi delle Venezie orientali, soprattutto intorno ad Aquileia, Belluno e Feltre, Treviso, Padova e Vicenza. Ben diverso è il discorso relativo a Venezia, in cui la matrice orientale fa da volano a riflessioni originali e distinte (si pensi al dibattito sui capitelli corinzi, sulle patere e formelle cosiddette veneto-bizantine, ma soprattutto sulla plastica contariniana e post Quarta crociata)²¹, e Verona che mostra l'effettiva capacità di concepire una propria dimensione specifica nella produzione scultorea prima di Nicolò, durante la permanenza del grande maestro in città e, in qualche misura, pure dopo la sua scomparsa²².

14 Porter 1915-1917, I-IV. L'opera di Arthur Kingsley Porter rappresenta senza dubbio il primo tentativo di raccogliere e sistematizzare un'enorme mole di dati, grazie ai quali l'autore poté elaborare un impianto critico imperniato sul concetto di "produzione lombarda", comprendente anche la scultura. Di pari importanza è lo studio pubblicato a breve distanza di tempo, dedicato in maniera specifica alla produzione plastica (Porter 1923, I-X).

15 Vitzthum, Volbach 1924: 64-99.

16 Ricci 1925.

17 Toesca 1927.

18 Krautheimer Hess 1928.

19 Bernheimer 1931.

20 Porter 1915-1917.

21 Buchwald 1964: 151-154; Buchwald 1966: 147-158; Buchwald 1967, coll. 177-222; Barral i Altet 1981: 351-357; Dorigo 1992: 237-247; Trevisan 2012: 487-489, 493-497.

22 Si vedano, a questo proposito, soprattutto i risultati delle ricerche contenuti in Romanini 1985, *passim*. Per la prima volta, dopo le indagini dedicate a questo scultore nella prima metà del Novecento, la reale portata di tale fenomeno storico-artistico è delineata attraverso approcci metodologici differenziati.



Nonostante questo doveroso preambolo, lo scenario generale si è consolidato col tempo intorno ad alcune linee comuni. In modo analogo a quanto è stato riscontrato nelle riflessioni sull'edilizia romanica, anche per la scultura sono maturati degli schemi che hanno, pur nella loro semplicità, prodotto un sistema di classificazione relazionato con alcuni concetti giudicati preponderanti: in primo luogo, la definizione storiografica di aree politicamente distinte, spesso volte in contrasto fra di loro (il patriarcato, la laguna veneziana, l'entroterra adriatico, Verona e il suo territorio), ha innescato l'identificazione di modelli linguistici autonomi, invero non senza qualche forzatura; nel contempo, le valutazioni sul portato formale delle singole opere ha permesso di rintracciare percorsi ricorrenti all'interno di un territorio predefinito²³.

La conseguenza di questo approccio è presto svelata. Affiora, abbastanza precocemente, l'individuazione di tre regioni principali associate a contenuti di stampo morfologico che avrebbero caratterizzato la scultura dal tardo X alla fine del XII secolo del nord-est: la cintura lagunare; la regione patriarchina; il settore veronese.

In merito al comprensorio altoadriatico, il ruolo cruciale nella diffusione dei messaggi di impronta bizantina nell'entroterra sarebbe stato ricoperto da Venezia e dai suoi rapporti con Bisanzio: a questo contesto vengono, a ragione, ascritti molti episodi rintracciati anche nelle vicine Padova, Vicenza, Verona e, a macchia di leopardo, nel Friuli²⁴. Il portato "lombardo" avrebbe avuto rilevanza abbastanza contenuta, subendo di conseguenza una contrazione all'interno degli schemi interpretativi.

Sull'areale patriarchino, ma con ogni evidenza limitatamente al territorio della diocesi, vengono riconosciute come prioritarie le logiche politiche verso le terre oltremontane, imperiali, che hanno guidato il giudizio di alterità delle forme. È innegabile che in questo specifico contesto abbia giocato un ruolo non secondario la scarsa quantità di plastica architettonica di un certo peso, associabile ai secoli XI e XII²⁵. L'interferenza maggiore in questa costante linguistica è individuata nelle componenti lagunari che hanno creato percorsi interpretativi consci della feconda stagione conseguente al terzo cantiere marciano, quello della metà dell'XI secolo, se non addirittura di quello, poco precedente, orseoliano di Torcello²⁶.

Relativamente al settore occidentale della *Venetia* storica, l'attenzione si è concentrata su Verona, precocemente individuata come punto di convergenza di spinte provenienti allo stesso tempo da occidente, l'area lombarda, e da oriente, la cintura altoadriatica. Queste due istanze, diametralmente opposte, si sarebbero impiantate in un terreno fertile e molto ricettivo, all'interno del quale la critica è riuscita a ravvisare abbastanza puntualmente le costanti originali di ciascuna matrice²⁷. Va comunque ribadito fin d'ora che l'acquisizione storiografica di un linguaggio veronese nella plastica di epoca

23 Tale concetto trova applicazione sistematica in ambito architettonico e si esemplifica, ad esempio, nelle pagine introduttive dedicate al paesaggio romanico veneto in Valenzano 2008: 9-28.

24 La tradizione veneto-bizantina gode di una notevole fortuna, attestata fin dagli albori della letteratura scientifica, come sarà possibile osservare nei paragrafi successivi. Per ora, è sufficiente citare l'approccio innovativo di Raffaele Cattaneo e gli approdi più recenti legati al contesto della San Marco contariniana e alle sue capacità di penetrazione nei territori dell'entroterra (Cattaneo 1888; Zuliani 1982: 325-356; Zuliani 1985: 491-513; Zuliani 1994: 21-144; Tigler 2009: 132-147).

25 Gaberscek 1988b: 278-279, 290-291, 296.

26 Esempio è il caso di Cividale del Friuli: Roascio 2011, *passim*.

27 Da un lato, il contributo padano si diffuse ampiamente grazie alla figura di Nicholas, il quale seppe a sua volta recepire gli stimoli veneziani a partire dall'esperienza dei cantieri veronesi. Al riguardo, si veda soprattutto Zuliani 1985: 491-513.



romanica è subordinata ad alcuni fenomeni dai contorni sfumati: non esiste di fatto ancora oggi uno studio aggiornato che definisca con puntualità l'elemento genetico della plastica prenicoliana, svincolata dai contesti lagunari e lombardi²⁸. L'esperimento di Géza de Francovich del 1935 sulla corrente comasca, intriso di formalismo spinto ad estreme conseguenze, non può che essere considerato come ottimo punto di partenza, che necessita però di una revisione profonda anche nel metodo²⁹.

Non resta quindi che partire dal settore orientale di questo grande territorio, per spostarsi, solo in un secondo momento, sul nucleo portante posizionato intorno all'Adige.

I territori patriarcali

Una delle argomentazioni storiografiche che contribuirono a fissare le sorti dell'est della penisola lontano dall'area lombarda va ricercata nell'opzione programmatica di Porter a svincolare i territori orientali dalle sue ricerche; scelta che in parte poggiava su riflessioni puntuali, ma in parte sottovalutava monumenti cruciali di quel territorio. Di fatto, nel *Lombard Architecture* compaiono scarsissimi riferimenti ai monumenti della parte più orientale della penisola: Vicenza è quasi ignorata, salvo i Santi Felice e Fortunato e i Santi Vito e Modesto; Padova è ricordata con Santa Sofia e in subordine con Sant'Antonio; Venezia e l'entroterra sono citate per San Marco e San Donato a Murano; nessuna menzione hanno meritato Treviso, l'area alpina e soprattutto Aquileia e le terre patriarcali. Verona, viceversa, è gratificata con circa quattrocento ricorrenze³⁰.

Le ragioni che sortirono una contingenza di tale portata possono essere solo marginalmente rintracciate. Il patrimonio plastico che si conserva nella diocesi aquileiese afferente ai secoli XI e XII è invero molto contenuto e solitamente viene riferito a botteghe locali di non particolare qualità; soprattutto, l'apporto latamente padano è, per la critica, davvero residuale³¹. Fin dai primi approcci storiografici la zona corrispondente all'attuale Friuli è legata saldamente al portato culturale proveniente dagli orizzonti ottoniani, che solo in un secondo momento venne permeato dagli influssi veneziani, nonostante i rapporti politici fra le due entità non fossero sempre stati facili. Nemmeno le ricerche avanzatissime di George Niemann, Heinrich Swoboda e Karl Grafen Lanckoronski vollero squarciare la fitta coltre di ascendenze imperiali, diremmo esclusive, per le terre aquileiesi, evidentemente anche a causa di questioni di carattere schiettamente politico ed istituzionale³².

Die Quelle der Macht, die Aquileja Jahrhunderte lang ausübte, war seine Lage an der Grenze Italiens, da, wo lateinisches Wesen mit germanischem und slawischem sich zu vermischen beginnt. [...]
Venedig und Österreich, zwei Weltmächte, deren Anziehungskraft stärker war als die

28 Il lavoro più completo sulla scultura veronese si deve a Edoardo Arslan, portato a compimento in piena età bellica. Arslan 1943, 71-114, 131-158.

29 De Francovich 1935-1936a: 267-305; De Francovich 1937: 47-129, ma soprattutto De Francovich 1942: 103-143.

30 Porter 1915-1917, I-IV, *passim*.

31 Buora 1997: 205, 207.

32 Su questo concetto si vedano soprattutto le considerazioni di Barral i Altet 2009: 1-5, 7-20, 31-37. «Dal XIX secolo lo studio dell'arte romanica è stato regolarmente al servizio delle ideologie politiche nazionalistiche. Conseguenza di questo atteggiamento è stata l'affermazione di concetti sull'arte romanica che ancora oggi si ritengono costitutivi di questa stagione artistica, ma che riposano su idee arbitrariamente elaborate per alimentare ambizioni puramente politiche» (Barral i Altet 2009: 31).



seine, sind an den Grenzen dieses eigenartigen Staatswesens emporgewachsen und haben es nach und nach so lange ausgehöhlt, bis Aquileja, dieser Schatten Roms, zum Schatten seiner selbst geworden ist³³.

[...] Ihre Kapitelle suchen allerdings ungelenker als die fast gleichzeitigen, feiner gearbeiteten von Torcello das römische Akanthuskapitell wiederzugeben. Die Mithilfe griechischen Geistes lag hier ebenso ferne wie irgend ein Anklang an die nordisch-romanischen Formen, insbesondere von eigentlichen Würfelkapitellen, deren Heimat nicht in der Lombardei liegt. Poppo's Baukunst ist in dieser Hinsicht retrospektiv, aber sie sucht schon mit Bewußtsein auf die Antike zurückzublicken³⁴.

In sede critica maturano quindi due riferimenti principali in relazione alla produzione plastica aquileiese: uno di stampo nordico, incardinato su esperienze astrattamente ottoniane; uno lagunare innestato, soprattutto a partire dal XII secolo, sulla penetrazione prepotente del messaggio veneziano. Va comunque ribadito che gli studi sulla plastica intorno all'età romanica di area patriarcale sono relativamente recenti e possono contare su alcuni preziosi repertori, però non sempre sistematici e cronologicamente organici³⁵: Lino Zovatto³⁶, Luigi Coletti³⁷, Sergio Tavano³⁸, Carlo Gaberscek³⁹, Aldo Rizzi⁴⁰, Luca Mor⁴¹, Maurizio Buora⁴², Stefano Roascio⁴³, Laura Nazzi⁴⁴, sono solo alcuni dei nomi che è utile evocare.

Basta sfogliare le bibliografie finali dei saggi di Carlo Gaberscek nel doppio volume dedicato alla scultura nel Friuli Venezia Giulia, per capire quanto scarsa sia stata l'attenzione verso una visione d'insieme delle esperienze plastiche dei secoli centrali del medioevo di questa regione⁴⁵. Ben diversa è invece la situazione per l'alto medioevo, perché legata a fondamentali paesaggi storici, come quello longobardo cividalese e quello (allora) considerato carolingio aquileiese, che stimolano una grande quantità di contributi fin dai primi decenni del Novecento.

33 Niemann, Swoboda, Lanckoronski 1906: XIII.

34 Lanckoronski 1906: 83.

35 Non è inusuale rintracciare all'interno di ricerche sulla plastica altomedievale anche episodi riconosciuti e ascritti ai secoli centrali del medioevo.

36 Brusin, Zovatto 1960: 130 e ss., con poche incursioni nella plastica del X-XIII secolo.

37 Coletti 1962: 139-197, con scarsa attenzione per le opere di scultura dei secoli centrali del medioevo.

38 Tavano 1978: 505-536; Tavano 1979: 163-168; Tavano 1981: 325-349; Tavano 1991: 173-209 (il romanico). Si vedano soprattutto le considerazioni del medesimo autore in relazione al passaggio all'età romanica e alle componenti della plastica friulana successiva all'età carolingia: «La frattura apertasi nella regione tra il nono e il decimo secolo non fu dunque senza conseguenze; d'altra parte l'intensità di opere e l'impegno degli artisti istriani probabilmente facilitarono una ripresa aquileiese nell'età ottoniana, se non proprio daccapo, certamente però, data la situazione ambientale, ad un livello più basso di quello del secolo ottavo o della prima metà del nono» (Tavano 1972: 254).

39 Si vedano soprattutto le opere di più ampio respiro sul patrimonio plastico della regione: Gaberscek 1981; Gaberscek 1983a: 261-310; Gaberscek 1983b: 383-423; Gaberscek 1988b: 261-310.

40 Rizzi 1975.

41 Specificatamente dedicati alla scultura lignea sono gli studi di Luca Mor. Al riguardo è doveroso segnalare: Mor 2014.

42 Buora 2017: 35-47, con un interessante spostamento in avanti all'età romanica di alcune testimonianze plastiche di area patriarcale, prima di allora ascritte all'altomedioevo. Ma, soprattutto: Buora 1997: 205-209.

43 Roascio 2011.

44 Nazzi 2009, *passim*, per le parti dedicate agli amboni regionali.

45 Gli affondi bibliografici si trovano in: Gaberscek 1988a: 237-259; Gaberscek 1988b: 300-310. È soprattutto la parte romanica ad avere un ruolo marginale negli studi.

1, 2, 3

Il panorama si complica, non senza qualche disorientamento, nel tentativo di esplorare episodi come la serie di lastre con scene cristologiche, originariamente parti di una recinzione presbiteriale, ora divise fra il Museo diocesano di Udine (un frammento), il santuario di Barbana presso Grado (un frammento), il Museo paleocristiano di Monastero ad Aquileia (tre frammenti)⁴⁶. La durezza dei rilievi e la rozzezza hanno più volte spinto a paragonare questi manufatti alle miniature di ambito ottoniano, senza tuttavia considerare che analoghe formule erano state contemporaneamente applicate a opere che più ad occidente avevano scomodato l'influenza lombarda.



1 Aquileia, Museo paleocristiano. Lastra di recinzione presbiteriale (F. Coden)

⁴⁶ Su queste lastre di recinzione si veda Blason Scarel 1997: 134-142, con bibliografia di riferimento (Ivi: 142).



2 Aquileia, Museo paleocristiano. Lastra di recinzione presbiteriale (F. Coden)



3 Aquileia, Museo paleocristiano. Lastra di recinzione presbiteriale (F. Coden)



4 Grado, Sant'Eufemia. Navata principale: ambone (F. Coden)



Ne consegue che solo di rado viene rintracciato in sede critica un valore di stampo padano-lombardo per l'area patriarchina. Il contesto che in tal senso ha raccolto maggiori consensi è di certo l'ambone della cattedrale di Sant'Eufemia a Grado, variamente datato fra il X e il XIII secolo⁴⁷, ma recentemente fissato, almeno per la
4 parte con la raffigurazione degli evangelisti della cassa, entro la prima metà dell'XI⁴⁸.

Illuminanti sono le parole di Carlo Gaberscek, nell'agile monografia sulla scultura romanica in Friuli, in cui questo concetto viene esplicitato con convinzione: si fa riferimento a maestranze di provenienza veneto-lombarda, riconoscendovi pure richiami campionesi e, allo stesso tempo, viene acclarata l'unicità di queste componenti in terra patriarcale. Opere come queste rimangono comunque episodi isolati in area friulana.

Dunque, per cercare di fare un bilancio della scultura in pietra di età romanica in Friuli, si può dire che le testimonianze superstiti sono relativamente scarse e molto frammentarie; pertanto non è possibile ricostruire una serie "logica" e continuativa di opere da ancorare a capisaldi datati. Alcune opere di buon livello qualitativo (i simboli degli Evangelisti dell'ambone del duomo di Grado, la statua della Madonna con Bambino della basilica di Aquileia) paiono attribuibili a maestranze non locali, ma venete o lombarde. Tuttavia la sporadica presenza in Friuli di qualche artefice proveniente da centri più rapidamente evolutisi non sembra essere stata efficace sullo sviluppo della scultura locale. Nella scultura di età romanica in Friuli sono però individuabili due nuclei omogenei di rilievi, che sono riferibili ad una comune matrice linguistica: quella "veneto-bizantina"⁴⁹.

Lo stesso principio è riproposto anche due anni più tardi all'interno dell'unica monografia che affronta il percorso evolutivo della scultura friulana dall'età romana a quella moderna, dove il medesimo autore si occupa anche del capitolo dedicato al romanico⁵⁰. Poiché una classificazione è impossibile da compiere, come egli evidenzia, si propone una lettura dei fenomeni plastici per sfere d'influenza:

Dunque, per cercare di fare un bilancio della scultura in pietra di età romanica in Friuli, si può dire che le testimonianze superstiti sono relativamente scarse e molto frammentarie; pertanto non è possibile ricostruire una serie «logica» e continuativa di opere da ancorare a capisaldi datati. Si possono però individuare con una certa chiarezza almeno due «momenti», legati alla personalità di due patriarchi: Poppone e Pellegrino II. Sarà soprattutto la «scelta» in senso «veneto-bizantino» operata da Pellegrino II a contribuire al rinnovamento della scultura in Friuli⁵¹.

Una posizione critica analoga viene ulteriormente sottolineata all'interno de *La scultura preromanica e romanica in Friuli*, dove egli ribadisce ancora una volta la sua posizione in merito agli episodi estranei all'ambiente patriarchino:

Nel quadro della scultura di età romanica in Friuli vanno ancora inserite due opere, di buon livello qualitativo, riferibili al XIII secolo, ma quasi certamente d'importazione. Si tratta dell'ambone con i simboli degli evangelisti del duomo di Grado, che pare attribuibile

⁴⁷ Gaberscek 1988b: 291-296.

⁴⁸ Doberer 1980: 399-406, ma soprattutto Nazzi 2009: 339-344. Recentemente, la medesima studiosa ha attribuito con precisione la cronologia al periodo compreso tra il secondo e il quarto decennio dell'XI secolo (Nazzi 2021: 293-294).

⁴⁹ Gaberscek 1981: 25. Dello stesso avviso è anche Sergio Tavano: «Al Duecento o, dopo gli studi recenti, anche alla seconda metà di quel secolo deve esser fatto risalire il "pittresco" ambone esagonale a lobi del Duomo di Grado con i simboli evangelistici, che traggono l'iconografia da formule orientali di tipo "araldico" ma la modellazione così squadrata e robusta orienta verso una mano lombarda e più precisamente campionesa» (Tavano 1991: 186).

⁵⁰ Gaberscek 1988b: 261-310.

⁵¹ Gaberscek 1988b: 296.

a maestranze di area lombarda, e della statua della Madonna che allatta il Bambino nella basilica di Aquileia, che rimanda decisamente alla Madonna del Vescovado di Verona, alla quale si ricollegano quelle di Bruxelles, di Berlino e della parrocchiale di Bolzano: sono cinque statue molto simili per l'iconografia, anche se differenziate per quanto riguarda l'aspetto qualitativo⁵².

[...] Le sculture dell'ambone del duomo di Grado e la statua della Madonna della basilica di Aquileia sono dunque testimonianze di relazioni tra il Friuli e l'area veneto-lombarda, però, nel panorama della scultura romanica in Friuli, rimangono opere «isolate», nel senso che non sembrano essere state efficaci nei confronti degli sviluppi della scultura locale⁵³.

L'area adriatica

Una tradizione storiografica radicata molto in profondità nel tempo può essere rintracciata invece in area veneziana, dove già agli inizi dell'Ottocento sono fecondi gli studi dedicati specificatamente alle arti plastiche, con qualche riguardo anche al periodo medievale. Forse, la presenza di compagini monumentali di indiscussa levatura, come quelle presenti nella basilica marciana, generò la spinta per l'avvio di iniziative editoriali che si rinnovarono a cadenza regolare.

È opportuno ricordare, anzitutto, la monumentale storia della scultura di Leopoldo Cicognara⁵⁴, quale embrione vitale in area lagunare, in grado di vitalizzare l'orizzonte degli studi sulla scultura non solo veneziana, seppure questo tentativo di tracciare un percorso lineare nell'evoluzione degli "stili" parta dal XIV secolo, ovvero da dove aveva concluso Seroux d'Agincourt⁵⁵.

Il passo successivo si struttura intorno alla figura di Pietro Selvatico e ai suoi specifici interessi nei confronti dei fenomeni monumentali della città di Venezia⁵⁶. Già nella ripartizione tematica del volume, consegnato alle stampe a metà Ottocento, si comprende l'impostazione metodologica di questo studioso, destinata a riverberare spunti innovativi per coloro che ne riproporranno la lezione. Nell'introduzione, in modo assai puntuale, si sottolinea una carenza cronica degli studi: «Per ora non do in luce che le mie idee intorno all'Architettura ed alla Scultura di Venezia, le due arti che finora furono meno attentamente esaminate dagli scrittori»⁵⁷.

Il medioevo alto è liquidato nelle prime cento pagine circa del libro, rispetto alle 570 che lo compongono, ma la concezione che sottende l'ordinamento di questa parte è chiara già nell'indice: *L'architettura e la scultura romano-cristiana nelle isole della Venezia. 641-1008; L'architettura e la scultura bizantina in Venezia. 521-1100 circa; L'architettura e la scultura italo-bizantina a Venezia. 900-1250 circa; L'arte arabo-archi-acuta in Venezia*⁵⁸. Il medioevo artistico viene qualificato non senza stimolanti prospettive che spingono costantemente verso l'area orientale e araba, marcando le distanze dalle esperienze

52 Gabersceck 1983: 409.

53 Gabersceck 1983: 410.

54 Cicognara 1813.

55 Nell'opera di quest'ultimo è interessante segnalare il capitolo intitolato *Decadenza della scultura dal IV fino al XIII secolo*, in cui si coglie l'impostazione critica che circolava in questa parte del secolo (Seroux d'Agincourt 1827: 45-117): «A Venezia e in Lombardia, nel XIII secolo, la scultura aveva iniziato a prendere una direzione migliore, frutto dell'influenza che dovette avere il lungo soggiorno che fece in queste contrade Nicola Pisano, quando vi fu chiamato per costruire la chiesa di sant'Antonio, a Padova, quella dei Frari, a Venezia, ed altri considerevoli edifizj» (Ivi: 146-147).

56 Selvatico 1847.

57 Selvatico 1847: X.

58 Selvatico 1847: 3 ss., 21 ss., 60 ss., 87 ss.



peninsulari ed europee. La linea fondante è rappresentata chiaramente dal portato bizantino o neo-bizantino⁵⁹, che l'autore individua nei principali edifici della laguna, ma è all'apertura del secondo capitolo che si incontra un'interessante chiave di lettura non solo per questo autore, ma anche per molti altri che seguirono:

Sebbene l'architettura che dominò in Venezia dal settimo sino al decimoterzo secolo consti di elementi bisantini e romani, pure essa dopo il mille tramescolossi ad un'altra, che prodotte in parte da quelle due, aveva nullameno in sé medesima elementi originali così da poter essere detta veramente nazionale. Questa è l'arte che adesso i nostri scrittori chiamano Lombarda, la quale nata secondo alcuni da prima in Lombardia, si diffuse da poi per gran parte di Italia, indi, travalicando l'Alpe, guadagnò grandissimo tratto dell'Europa settentrionale⁶⁰.

Ed ancora, l'autore si sofferma sui caratteri estetici di questa corrente linguistica:

Ove da questi sistemi essenzialmente dilungasi è nel modo d'ornare, il quale appalesa un carattere strano e fantastico, perché tutto ributtante di mostri, di chimere, di ghirigori, di animali intrecciati fra loro, e componenti un insieme che, pur ricordando l'ordinanza corintia, non si raccosta quasi per nulla alle due architetture accennate testé⁶¹.

Non è un caso che lo studioso individui proprio nell'area atesina una premessa a quello che viene definito il linguaggio lombardo nel Veneto, senza però alludere a caratteri che rimandino ai territori padano centrali, quanto piuttosto per rimarcare le differenze con quanto era maturato nella città lagunare:

Per non prolungare di troppo queste osservazioni generali, d'altronde indispensabili in un punto ancora così tanto scuro della storia dell'arte, fermerò il discorso solamente su alcune costruzioni di Verona, non tanto perché men note, quanto perché, avendo in quella città dominato intieramente lo stile che noi dicemmo lombardo, si può meglio determinare l'età in cui esso cominciò a modificare il carattere delle costruzioni⁶².

È chiaro, comunque, che il nesso fra lombardo e longobardo in questa fase è destinato a chiarire l'adozione di una terminologia così peculiare, come pure una definizione cronologica tanto ampia da permettere di includere di fatto tutto il necessario:

A Verona i primi indizi del sistema bizzarro che poneva in ogni ornamento mostri e ghirigori, compariscono in quelle parti antiche della cattedrale, le quali con buone ragioni si scrivono dagli scrittori al vescovo Ratoldo vissuto nel nono secolo. Se fino al settimo dunque vedemmo durare in quella città l'altro stile romano-barbaro, ne verrà che non sia avvenuta congettura l'opinare, come l'altro detto lombardo sorgesse solo nell'ottavo e forse sullo scorcio del nono⁶³.

⁵⁹ La spiegazione della fortuna di questa estetica è fornita in molti passaggi del volume: «A me pare che il fatto possa limpidamente spiegarsi, quando si consideri che Aquileja e tutte le città dell'alto estuario veneto ebbero coll'Oriente continue comunicazioni e commercii, dall'epoche più antiche sino alla lor distruzione, e non moltissime invece con Roma e coll'Occidente. Quindi è che esse per la via del mare, insieme agli altri elementi di orientale civiltà, anche le arti ed i simboli del culto ricevettero» (Selvatico 1847: 18).

⁶⁰ Selvatico 1847: 59.

⁶¹ Selvatico 1847: 60.

⁶² Selvatico 1847: 65.

⁶³ Selvatico 1847: 66.



5 Venezia, piazzetta San Marco. Base della colonna di San Todaro (Wikicommon)



6 Venezia, San Marco. Logge: pluteo ascrivibile alla fase contariniana (da Zuliani 1970)

Questo modello interpretativo, che in primo luogo si cristallizza intorno alla definizione della matrice orientale, trova giustificazioni fino alle ricerche più recenti, ma è bene sottolineare che la questione delle componenti allogene ebbe ospitalità anche nei più autorevoli studi sulle arti plastiche che, anche solo marginalmente, lambirono Venezia⁶⁴. Ciò è testimoniato, ad esempio, da Otto Demus, che individua nelle basi

64 È opportuno rilevare che il contributo lombardo nell'area lagunare, individuato in età tardo-



delle due colonne libere (di Marco e Todaro) in Piazzetta San Marco⁶⁵, innalzate negli anni Settanta del XII secolo per iniziativa di Nicolò dei Barattieri, significativi rimandi all'ambiente lombardo, grazie a quel tipico meccanismo che associa le forme massicce
5 al portato culturale delle terre padane⁶⁶.

Non sorprende, dunque, che, come chiave di lettura venga adottato il "primitivismo" trasmesso da queste masse cubiche dotate di una forza espressiva lontana dalle consuetudini lagunari⁶⁷.

Un accortissimo accenno alla componente ornamentale cosiddetta lombarda è rintracciabile pure, e addirittura, in André Grabar, nel secondo volume sulla scultura bizantina, in riferimento ad alcune opere nelle logge marciane⁶⁸. Si ha l'impressione che, in questo caso, ad aver evocato questo specifico orizzonte per San Marco, più che la vicinanza alle terre occidentali, sia stata la formulazione affatto particolare di alcuni sparuti episodi
6 densi di decorativismo non consueto in Oriente. Per quanto è stato possibile vedere, il concetto non fu più ripreso negli studi seguenti di questo insigne studioso.

Il n'est pas dans nos intentions d'attribuer à des sculpteurs byzantins - qu'ils aient travaillé à Venise ou à Byzance même - tous les éléments sculptés du décor de San Marco réalisé à la fin du XIe siècle. Ainsi, il n'est pas douteux que certains reliefs - notamment sur les balustrades des tribunes - sont d'une origine ou d'une inspiration occidentale (ornements dits a « lombards »). Et il me semble aussi que la générosité avec laquelle, à San Marco, on a multiplié les éléments du décor, dépasse les usages proprement byzantins et correspond plutôt au goût du faste dont on trouvera plus tard tant de témoins à Venise. Mais si, à San Marco, le décor est surabondant, les éléments qui le composent sont les mêmes qu'à Byzance⁶⁹.

romanica, fu preso in considerazione anche nell'ambito della mostra del 1971. Si veda al riguardo Gengaro 1972: 120-121.

65 Su questo interessante episodio plastico della seconda metà del XII secolo si veda da ultimo Tigler 1999-2000: 1-46.

66 «This date is corroborated by another consideration. We know exactly what the style of sculpture was like in the seventies of the twelfth century, when Niccolò dei Barattieri erected the two columns of the Piazzetta. The corner decorations of the bases of these columns are excellent examples of the vigorous primitivism of this period, with strong plastic shapes expressed through cubic masses. This primitivism, which was inspired by Lombard sculpture, must antedate at least by one generation the highly developed sense of plastic differentiation, which manifests itself in the latest protomes of the aisles. Their date must be well after 1170; the parallels with the sculptures of the main portal point to about 1230 as the date of the termination of the work. Thus we have two different sets of protomes, one belonging to the twelfth, the other to the early thirteenth century» (Demus 1960: 85).

67 La definizione di queste opere come «lombardo-emiliane» viene esaminata in numerosi passaggi, che per la prima volta offrono un'interpretazione innovativa (Demus 1956: 117-118, 125 ss.). Vale comunque la pena di ricordare che «One thing, however, is common to most of those that are not definitely Venetian, namely, their Lombardo-Emilian character in general, and their connection with the Antelamesque current in particular. The latter term must, it is true, be taken in its widest meaning, so as to embrace not only the sculpture of Benedetto himself and of his workshop, but also the artistic background from which the art of Antelami grew, and its wide radiation» (Demus 1956: 119). La questione viene ripresa qualche anno più tardi con altrettanta cognizione, in riferimento ai più tardi arconi del portale maggiore: «Se l'ipotesi fosse giusta avremmo a che fare con un cambiamento di gusto avvenuto nel corso del Duecento, un passaggio dal carattere lombardo-emiliano a quello tipicamente bizantino-veneziano» (Demus 1995: 18).

68 Questa produzione di altissimo livello ha beneficiato di indagini e contributi di particolare rilievo, che hanno individuato il contesto più plausibile di esecuzione all'esterno dell'ambito lombardo. Si vedano, ad esempio: Buchwald 1962-63: 185-209; Zuliani 1970: 138-162; Minguzzi 2000: 162-169.

69 Grabar 1976: 76.



[...] Mais le *programme* et le *répertoire des techniques et des motifs* ont été empruntés à l'art de Byzance du XIe s. (à l'exception des compositions ornementales « lombardes » qui d'ailleurs sont pour la plupart des remplois)⁷⁰.

L'altalenarsi della critica fra la definizione più autentica del messaggio veneziano schiettamente locale (bizantino) e alcune interferenze esterne del romanico (padano o lombardo) continuò per lungo tempo e trova piena esemplificazione nelle parole che Sergio Bettini consegna al volume incaricato di ricostruire il patrimonio genetico della città lagunare:

A Venezia infatti, dove per condizioni storiche, nella vita, e per eredità romana, nell'arte, i problemi della nuova sensibilità occidentale ebbero poca urgenza, l'arte romanica, che pur fioriva così rigogliosa nella prossima Lombardia, non si acclimatò. Pur dove la struttura e la decorazione scolpita degli edifici sembrerebbero testimoniare dirette manifestazioni, o comprensive accoglienze, di gusto romanico, queste non giungono a maturarsi in organico linguaggio artistico, mentre innumerevoli elementi [...] tradiscono sempre la persistenza di gusto tardoromano filtrato attraverso Ravenna, rafforzato poi da Bisanzio⁷¹.

L'area veronese e il contatto con la Lombardia

Seppure a grandi salti si è giunti dunque all'ambiente geografico, e di conseguenza critico, più strettamente connesso con la questione della "componente lombarda". Come si avrà modo di vedere, sono proprio l'areale veronese e la letteratura scientifica prodotta per questo quadrante della Pianura Padana a risultare maggiormente implicati nel concetto storiografico che si sta tentando qui di sondare.

In questo cammino tortuoso, non si può non ricordare Raffaele Cattaneo che, con la storia de *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, spalancò le porte ad un approccio innovativo a questa branca degli studi⁷². Al di là dei giudizi aspri rivolti a Ruskin e a de Dartein, l'approccio di questo giovane ricercatore rimane un germoglio fondamentale anche per le terre affacciate sull'Adige, in relazione soprattutto alla formulazione di un modello interpretativo originale, che si riverbera pure per l'arco temporale immediatamente successivo a quello esplicitamente affrontato nel volume edito a fine Ottocento⁷³. Al riguardo, nel terzo capitolo, laddove l'autore si sofferma sullo stile italo bizantino, viene puntualizzata una formula teorica che non può essere in alcun modo trascurata. L'interesse di Cattaneo si focalizza prevalentemente sull'architettura (di cui l'apparato plastico rappresenta un mero complemento), rispetto alla quale vengono individuate delle aree linguistiche che demarcano in modo netto i territori lambiti dalle indagini:

Venendo tosto all'applicazione non si tarda a vedere, che mentre quello stile si spegne affatto per ceder luogo in Roma al neo-latino, nel mezzodì all'arabo-siculo, in Toscana al latino-lombardo e nel Veneto al neo-bizantino, nella Lombardia per l'opposto prende più largo svolgimento e si trasforma gradatamente nel lombardo o romanico, nel quale fra altri caratteri mantiene fino al XII secolo quello spiccatissimo delle complicate intrecciature⁷⁴.

⁷⁰ Grabar 1976: 76-77.

⁷¹ Bettini 1988: 92.

⁷² Cattaneo 1888. Su questo studioso si vedano le considerazioni di Russo 2011: 247-269.

⁷³ Su questo autore e sul suo rapporto con Venezia sono fondamentali le osservazioni di Ballardini 2013: 149-167. Argomenta la studiosa: «L'incontro con la città lagunare e il suo monumento-emblema segna in modo decisivo la storia intellettuale del giovane studioso che a Venezia cambia la propria visione estetica e i propri interessi di ricerca» (Ivi: 150).

⁷⁴ Cattaneo 1888: 142.



Quest'opera è senza alcun dubbio una delle più citate in terra veronese, e rappresenta il punto imprescindibile di partenza, assieme a Porter e ad alcuni studiosi tedeschi, per tutte le ricerche maturate a cavallo delle due guerre e immediatamente seguenti a quegli eventi.

L'altro approdo critico imprescindibile è rappresentato dall'ulteriore capitale svolta impressa da Arthur Kingsley Porter che, nei primi decenni del Novecento, si dedica a più riprese a districare l'articolato sistema di relazioni fra gli edifici della provincia ecclesiastica veronese, compresi i loro apparati plastici, e a rintracciare delle relazioni con quelli presenti nelle terre limitrofe, soprattutto verso ovest⁷⁵. Si tratta del primo quadro generale sull'area atesina, nonostante questo settore non rappresenti l'ambito di indagine prevalente in *Lombard Architecture*. Ben inteso, non mancavano studi precedenti su singole realtà monumentali – si ricordino, ad esempio, Orti Manara⁷⁶, Luigi Simeoni⁷⁷, Alessandro da Lisca⁷⁸ –, nondimeno poco interessati ad una prospettiva aperta al contesto regionale, e quasi inconsapevoli di quello norditaliano e soprattutto europeo⁷⁹. Gli approcci critici precedenti, di stampo prettamente locale, di fatto non avevano maturato la necessità di cogliere i nessi che legavano la terra veronese alle vicine realtà lombarde, verso ovest, e, neppure a quelle venete, verso est, tanto meno a quelle patriarcali, se non in relazione a snodi schiettamente storici⁸⁰. Ecco svelato il motivo per cui il lavoro di Porter rappresenta un'effettiva virata negli studi sull'edilizia medievale veronese e sulla plastica ad essa associata: per la prima sono individuate relazioni con le maggiori realtà monumentali nel panorama padano, inquadrate all'interno di una solida maglia di codici iconografici, linguistici e morfologici, anche se talvolta invero un po' ridondante e intricata.

⁷⁵ Porter 1915-1917, I-IV.

⁷⁶ L'interesse di questo studioso è prevalentemente rivolto agli apparati epigrafici, che studia con metodo molto rigoroso. Si vedano: Orti Manara 1839, fra i primi lavori sulla basilica zenoniana; Orti Manara 1840, in relazione a San Giorgio in Valpolicella e alla scomparsa chiesa di San Pietro in Castello, demolita per fabbricare la fortezza asburgica sul colle prospiciente la città; Orti Manara 1843, rivolto alla vasca battesimale di San Giovanni in Fonte presso la cattedrale cittadina.

⁷⁷ Le opere di questo autore dedicate ai monumenti veronesi sono davvero molte e qui è difficile darne conto in modo approfondito. Merita comunque citare, per la varietà degli approcci: Simeoni 1907-1908: 1273-1290, in cui egli si cimenta con grande abilità nell'esame dei registri predisposti durante la costruzione dell'abside zenoniana; Simeoni 1909a, per l'analisi moderna di un monumento assai articolato come San Zeno; Simeoni 1909b, la prima autentica guida della città in cui vengono incluse informazioni ancora oggi fondamentali (riedita in seguito con delle piccole integrazioni, Simeoni 1953).

⁷⁸ Il metodo di questo studioso è soprattutto di carattere archeologico, conseguente alla sua formazione e legato al ruolo che ebbe nella tutela del patrimonio monumentale. Nella cospicua produzione scientifica che lo riguarda, si segnalano le indagini e gli scavi ad alcuni monumenti centrali della città e del territorio: San Fermo Maggiore (da Lisca 1910); Sante Teuteria e Tosca (Lisca 1914); San Giorgio di Valpolicella (Lisca 1924); Santo Stefano (Lisca 1936); San Zeno Maggiore (Lisca 1941a; Lisca 1956); Santa Maria a Gazzo Veronese (Lisca 1941b). Interessante, anche se meno puntuale, è l'approccio alla scultura, che si contraddistingue per l'acquisizione acritica di alcuni schemi interpretativi legati a figure storiche molto citate nella storiografia locale, come l'arcidiacono Pacifico: si veda al riguardo, soprattutto, da Lisca 1935, in cui confluiscono opere appartenenti a cronologie anche molto distanti fra loro.

⁷⁹ Per vedere un'apertura consapevole all'ambito europeo è necessario attendere le ricerche di Wart (Edoardo) Arslan.

⁸⁰ In questo senso non mancano i riferimenti ai territori limitrofi, ad esempio, nelle indagini di Luigi Simeoni (Simeoni 1909b: *passim*). Su questo studioso si veda la ricostruzione di G.M. Varanini, per la ristampa anastatica del libro su San Zeno (Varanini 2009: 126-141).



Porter, già a partire dal saggio su San Savino, semina una gemma vitale sulle terre intorno all'Adige. Le basi che identificano l'influenza di ambito lombardo, ma più segnatamente comasco, sono gettate e da questo momento in poi diventano uno dei riferimenti portanti per molti decenni a seguire. L'articolo si conclude, emblematicamente, in questo modo:

Contemporaneously there flourished another school which, I suspect, may have originated in the region about Como, and which eventually supplanted the first school. The earliest dated monument we have of this second school is the cathedral of Modena, begun in 1099, consecrated in 1106, but not finished until long afterwards. This second school is characterized by wooden roofs supported on transverse arches, by a much more refined and restrained system of ornament, and by the frequent use of figured sculptures. Its most conspicuous monuments are, in addition to the cathedral of Modena, San Fidele at Como, Santa Maria Maggiore at Bergamo, the cathedrals of Piacenza, Ferrara, and Verona, and San Zeno at the latter city⁸¹.

Il lavoro in cui più sistematicamente viene indagato il territorio veronese è però il magistrale *Lombard Architecture*⁸². Si tratta con ogni evidenza del primo e più consistente sforzo diretto alla creazione di un teorema interpretativo che contemplava anche le architetture lungo l'Adige, destinato, proprio perché contraddistinto da una visione aperta, ad avere fortuna nella letteratura dei decenni seguenti. I maggiori studiosi che volgeranno lo sguardo al quadrante atesino, come Géza de Francovich, ma soprattutto Wart Arslan, tenderanno ad istituire un costante rapporto dialettico con gli scritti del ricercatore statunitense, che invece verrà solo marginalmente lambito da personalità, pure molto attente nelle analisi autoptiche, interessate a visioni lenticolari sulla ricca casistica monumentale veronese⁸³.

Come si è già avuto modo di anticipare, i territori orientali della penisola non vengono considerati nei tre tomi, mentre Verona è vagliata in centinaia di ricorrenze: con ogni evidenza agli occhi di Porter questo territorio assume il valore di un confine netto⁸⁴. La maggior parte degli edifici che insistono in città e nel territorio diocesano, compresi fra le epoche tardoantica e romanica, viene citata e sezionata nelle sue componenti primarie: la presenza all'interno dei volumi, nonostante l'eterogeneità dei casi, giustifica pertanto la trasmissione di un modello interpretativo che finisce per condizionare anche la letteratura locale per lungo tempo. La scultura in questi ragionamenti riveste un ruolo secondario, anche se si trova traccia puntuale di riflessioni intorno a vari temi che la riguardano: i capitelli di varia tipologia, nonché le basi, dettagliatamente analizzati partendo da quelli più antichi del ciborio di San Giorgio di Valpolicella, di San Zeno a Bardolino, di Santo Stefano; gli arredi liturgici, ancora una volta puntando l'attenzione sul ciborio di San Giorgio in Valpolicella; gli elementi ornamentali. È interessante notare come l'approccio di questo studioso prescinda dalla definizione di un arco temporale circoscritto ai secoli centrali del medioevo, abbracciando piuttosto tutto ciò che era stato prodotto nel territorio, nell'ampia parentesi dell'evo di mezzo. Soprattutto, anche per Verona riemerge la questione bizantina:

⁸¹ Porter 1912: 517.

⁸² Porter 1915-1917, I-IV.

⁸³ Nei due volumi di Wart Arslan i rimandi all'opera di Porter sono davvero innumerevoli (di fatto ogni edificio che era stato toccato dalle considerazioni dello studioso americano ha puntuali rimandi), a rimarcare il credito che gli era stato concesso. Si vedano, soprattutto, Arslan 1939: *passim* e Arslan 1943: *passim*.

⁸⁴ Si veda la nota 29 e il testo corrispondente.

The great majority of ornaments of this early Lombard art is of purely Byzantine origin. One of the most conspicuous, and also the most easily recognized, is the Greek cross. This appears in the tomb of S. Cumiano at Bobbio - c. 730 - and in the contemporary ciborio of S. Giorgio di Valpolicella. It is given a great variety of forms and treated in an infinite number of ways, sometimes preserving its type almost pure, as on capital of S. Zeno of Bardolino dating from c. 875, sometimes being combined in a decorative and almost playful manner with other motives. Throughout the Romanesque period it continued to be exceedingly popular in northern Italy. The guilloche is one of the most characteristic and important of all ornamental motives in use before the years 1000. I suppose it to have been introduced from Byzantine art or at least under Byzantine influence⁸⁵.



7 San Giorgio di Valpolicella, pieve di San Giorgio. Area presbiteriale: ciborio liutprandeo presso l'altare maggiore (foto Lamedan, Università di Verona)

⁸⁵ Porter 1915-1917, I: 203.



Il discorso sulla scultura si approfondisce in alcune pubblicazioni attese contemporaneamente alla grande opera sull'architettura, veicolando l'approccio ora su più specifiche metodologie. In *The Rise of Romanesque Sculpture* emerge una sorta di disorientamento, difficilmente riscontrabile negli approcci sulle arti monumentali, che sembra talvolta costringere lo studioso a rimandi incrociati per giustificare alcune formule linguistiche.

In Italy also there are almost as many local schools as provinces, but in the present connection there is only one which need concern us, that of Lombardy, of which the centre was not in Lombardy at all, but rather in Emilia at Modena and in the adjacent cities of Piacenza, Ferrara, even Verona. The problems offered to archaeology by these various schools of sculpture are so bewildering that they have seemed almost insuperable⁸⁶. [...] It is indeed certain that Nicolò fell under the strong influence of the sculptors of Languedoc, but it is also certain that the art of Languedoc was powerfully influenced by Lombardy⁸⁷.

Lo scandaglio scende in profondità nei volumi sulla scultura romanica lungo le vie di pellegrinaggio, nei quali viene affinato il rapporto fra Verona e la Lombardia, prevalentemente però in relazione alla figura di Nicolò e di conseguenza all'adozione di una componente microarchitettónica come il protiro⁸⁸. Percorrendo le numerose citazioni del territorio atesino, inoltre, e non secondariamente, si ha l'impressione che la maturazione del concetto di "scultura lombarda" si sia concretizzata intorno a contesti di tipo geografico, più che stilistico-formale o storico.

Non poterono prescindere da Porter tutti gli studi seguenti che presero in considerazione la plastica veronese, rispetto ai quali Géza de Francovich, con tre affondi cruciali, indica il cammino verso il progressivo affrancamento dei fenomeni plastici atesini dal contesto strettamente locale.

Nel primo dei due contributi sulla "corrente comasca"⁸⁹, viene aperta una nuova via interpretativa verso le terre oltremontane, scavalcando di fatto tutta la regione lombarda. Sono distinguibili in modo netto due parabole: un momento fortemente intriso di conoscenze francesi, grazie all'opera di maestranze locali, e l'ascesa nicoliana, destinata a rinnovare il panorama locale nel profondo. L'esordio, soprattutto, avrebbe subito un innesto diretto delle esperienze estetiche lombarde, che continuano anche dentro la stagione che vedrà il grande scultore, prescindendo da questa. L'approccio stilistico spicca su ogni altro: non è fondamentale la cronologia, quanto piuttosto l'analisi formale; specialmente, la verifica dei contenuti è compiuta sull'avvicinamento di elementi talvolta anche minimi, che diventano l'indicatore guida per l'individuazione dell'ascendenza.

Ciò che è importante stabilire non è, del resto, l'esatta successione cronologica di questo gruppo di sculture veronesi (di cui il sarcofago nella cripta di S. Zeno parrebbe essere il più antico), ma il loro accento stilistico fondamentalmente differente e più

⁸⁶ Porter 1918: 399-400.

⁸⁷ Porter 1918: 421. La medesima prospettiva è in Porter 1915: 142-144, non senza qualche ottima intuizione: «At S. Zeno of Verona the works of Nicolò and Guglielmo da Verona are each signed, so that no confusion is possible. In those signed by Nicolò we find the same style as in his other works. In those of Guglielmo da Verona we find an entirely different hand, to which can be ascribed no other extant works in northern Italy. The two Guglielmos of Modena and Verona are obviously widely separated; indeed, Guglielmo da Verona resembles Nicolò more closely than he does Guglielmo da Modena».

⁸⁸ Porter 1923, I: 4, 133-134, 145-147, 219, 225-226.

⁸⁹ De Francovich 1935-1936: 267-305.



primitivo dell'arte portata a Verona da Niccolò, e che perciò va considerato come caratteristico per la produzione scultorea anteriore, anche se alcuni rappresentanti di questa scuola locale continuavano a lavorare sotto Niccolò. Gli ultimi riflessi di questa primitiva corrente locale sono da ravvisare in alcuni capitelli del portico del Vescovado, forse databili intorno al 1140-1150, difformi e rozzi fino all'estremo. Donde derivano la loro maniera questi primi lapicidi veronesi? A quale corrente della scultura lombarda essi si riannodano? L'opera stilisticamente più affine fuori Verona, se si eccettua un bassorilievo nel Museo Sforzesco di Milano di cui parlerò più innanzi, è senza dubbio il pulpito della chiesa di S. Giulio d'Orta⁹⁰.

8



8 Isola di San Giulio d'Orta, monastero di San Giulio. Interno: ambone (F. Coden)

Le opere prese in considerazione sono: l'arca dei santi Lucillo, Lupicino,
9 Crescenziano, ora presso l'altare maggiore di San Zeno (la più antica opera del
gruppo)⁹¹; il complesso di strutture plastiche nella cripta zenoniana, in particolare
10 le arcate di accesso all'area ipogea⁹²; i capitelli nel portico anteriore del cortile del
11 vescovado⁹³; l'archetto con i santi Pietro e Paolo del maestro Pellegrino⁹⁴; il protiro
12 del fianco meridionale del duomo⁹⁵; le crocifissioni della pieve di Arbizzano⁹⁶.

⁹⁰ De Francovich 1935-1936: 281.

⁹¹ La cassa, dettagliatamente valutata già da Alessandro da Lisca, principalmente riguardo agli aspetti iconografici (da Lisca 1941: 100-102), è recentemente studiata da Tiziana Franco (Franco 2014: 108-109). Si vedano anche: Crichton 1954: 46; Haseloff 1971: 78.

⁹² Su queste opere si vedano i recenti contributi di: Coden 2014: XXXIV, 102-103; Musetti 2019: 121-172 (per la questione delle influenze lombarde si vedano soprattutto le pagine 142-143).

⁹³ Si vedano le osservazioni di Bartoli 1987: 103, 134, 154-158.

⁹⁴ Per un confronto, si veda il recente contributo sul cantiere romanico della cattedrale, con valutazioni anche intorno all'opera ora al Museo di Castelvechio, di Agostini 2006: 56-59.

⁹⁵ Ancora fondamentale è l'analisi di: Bartoli 1987: 132-138.

⁹⁶ Crichton 1954: 46; Flores d'Arcais 1984: 149; entrambi senza accenni alle matrici linguistiche



9 Verona, San Zeno maggiore. Zona presbiteriale: arca dei santi Lucillo, Lupicino e Crescenzo presso l'altare maggiore (F. Coden)

La paternità linguistica della plastica veronese viene formalizzata in conclusione dell'articolo, dopo una lunga disquisizione sui fenomeni plastici schiettamente lombardi:

L'esiguo gruppo di grossolane sculture a Verona della prima metà del sec. XII, da cui ho preso le mosse, acquista così una sua posizione chiaramente definita, poiché esso in tutto e interamente dipende dal movimento comasco-lombardo degli inizi del sec. XII, di cui rappresenta una derivazione provinciale. E infatti con una scultura "derivata", di questa scuola comasco-lombarda, colla lunetta cioè del Castello Sforzesco di Milano, che le nostre fatiche veronesi offrono le maggiori concordanze. Ed è pure assai sintomatico che gli influssi borgognoni, trascurabili a Como ma preponderanti a Pontida e a Calvenzano, si ritrovano anche a Verona, nell'opera cioè del maestro di Arbizzano⁹⁷.

Soprattutto la semplificazione delle forme e delle volumetrie, talvolta elevate a metro di misura, porta l'autore addirittura a sospettare che il portale di San Zeno sia stato eseguito proprio in questo contesto culturale⁹⁸. Del resto i lapicidi veronesi operosi nei primi decenni del sec. XII in dipendenza dalle maestranze comasche, non fecero che continuare una tendenza già affermata a Verona nei più antichi rilievi in bronzo del portale di S. Zeno⁹⁹.

[...] I rilievi più antichi della porta di bronzo di S. Zeno sarebbero stati dunque eseguiti da artisti locali, dipendenti dalla scultura comasca e fortemente influenzati dalla miniatura mozarabica. E che effettivamente non si tratti, come si credette prima, di artefici tedeschi, ma di artisti veronesi viene tra altro provato dalla sia pur assai mediocre figura in bronzo della collezione Hirsch di Francoforte, sicuramente imparentata coi rilievi veronesi. Ma se anche l'antica porta in bronzo di S. Zeno non è opera di scultori di Oltralpe, vi è tuttavia palese l'influsso tedesco. [...] Eppure è evidente che nonostante le molteplici concordanze,

di queste opere, giudicate comunque piuttosto rozze.

⁹⁷ De Francovich 1935-1936: 298.

⁹⁸ Il dibattito critico sulla fase più antica del portale si è infine concentrato sull'ipotesi di una ascendenza sassone degli artefici, escludendo in modo definitivo l'attribuzione della realizzazione delle due ante a maestranze locali. Si vedano al riguardo, soprattutto: Zuliani 1990: 407-420; Coden 2017: 10-31, 57-123, 173-175.

⁹⁹ Coden 2017: 298.



iconografiche e formali, colla miniatura mozarabica e la scultura comasca, i rilievi veronesi, nel modo di concepire le relazioni tra figure e spazio circostante, intimamente si riattaccano alla scultura in bronzo ottoniana tedesca¹⁰⁰.



10 Verona, San Zeno maggiore. Accesso alla cripta: particolare dell'arcata settentrionale (F. Coden)



11 Verona, museo di Castelvecchio. Archetto marmoreo di Pellegrino, proveniente dalla cattedrale (F. Coden)

¹⁰⁰ Coden 2017: 299. Si vedano, da ultimo, anche le recenti proposte che spostano in tutt'altra direzione la cultura alla base di quest'opera: Coden 2025: 91-138, con bibliografia precedente.



12 Verona,
cattedrale di
Santa Maria
matricolare.
Fianco
sud: vista
d'insieme
del protiro
minore
(F. Coden)



Sono, non a caso, le riflessioni sulla scultura comasco-lombarda ad influenzare nel profondo la critica fino ai tempi più recenti, andando ad alimentare un vero e proprio filone destinato a riverberarsi senza soluzione di continuità.

Nel successivo approfondimento del 1937 l'impianto metodologico non cambia. L'approccio alle sculture veronesi rimane quello che potrebbe essere definito "formalismo autoptico", che sincronizza conseguenze di portata globale: la plastica veronese, e di conseguenza quella lombarda, vengono ora utilizzate per identificare un'ampia corrente linguistica che percorse l'intera Europa¹⁰¹.

Il terzo lavoro, che sigilla la parabola del pensiero di questo studioso (ma con ogni evidenza maturato negli anni precedenti agli altri due sulla scultura romanica di matrice lombarda), riguarda più in dettaglio la plastica romanica veronese¹⁰². Secco è il giudizio qualitativo sulle esperienze atesine e ridottissimo è lo spazio dedicato all'ambito romanico, rispetto al quale, addirittura, l'autore dichiara la mancanza di prospettiva e l'incapacità di rinnovamento. L'intero saggio è dedicato, infatti, al momento di riscossa delle arti plastiche atesine che viene ascrivito alla fine del XII e soprattutto al XIII secolo: in questa fase si mostrerebbero preponderanti gli influssi, secondo l'autore, provenienti da Bisanzio, dall'area tedesca, e soprattutto dalla miniatura e dall'intaglio degli avori nordici.

Nel 1138 e 1139 Niccolò, con l'aiuto di altri lapicidi, scolpì a Verona la decorazione plastica dei portali di San Zeno e del Duomo. Prima della sua venuta gli scalpellini locali, di modesta levatura, si erano limitati a ripetere rozzamente il repertorio formale dalla corrente comasco-lombarda, sordi a qualsiasi suggerimento che poteva loro venire da altri centri, ad esempio da Modena dove Wiligelmo aveva dato nuovo vigoroso impulso alla scultura romanica emiliano-lombarda. Non sappiamo se nella maestranza di Niccolò ci fossero stati anche scultori veronesi assunti sul luogo. La cosa appare probabile, sebbene le opere che si possono considerare con certezza eseguite all'incirca nello stesso torno di tempo in cui Niccolò operava a Verona, rivelino ancora un tenace attaccamento alle formule comasco-lombarde. L'attività svolta da Niccolò e dalla sua maestranza nella città scaligera non lasciò tracce profonde nella scultura veronese che parve irrimediabilmente condannata a non sollevarsi da una mediocrità grigia e desolante¹⁰³.

Una delle figure chiave per la comprensione del medioevo scultoreo veronese è sicuramente Wart Arslan, il primo studioso ad aprire lo sguardo, con approccio sistematico, sull'intero territorio dell'antica diocesi, non limitandosi solamente ai contesti di maggiore risonanza o a quelli più "esotici". I suoi studi, contraddistinti da un solido metodo al contempo analitico, storiografico, storico e in certa misura archeologico, spaziano attraverso tutti i media artistici, incentrandosi soprattutto nell'epoca romanica: alla produzione architettonica è dedicata la monografia del 1939¹⁰⁴, mentre al mondo della pittura e della scultura è rivolto il volume del 1943¹⁰⁵.

Già la prima delle due trattazioni contiene fondamentali riflessioni sulla plastica, che sono anticipate dalla breve, ma cruciale, introduzione di Giuseppe Fiocco, che vale la pena di riportare di seguito per comprendere il clima culturale attorno al quale matura questo lavoro, ancora punto di riferimento per l'area veronese.

¹⁰¹ De Francovich 1937: 47-129.

¹⁰² De Francovich 1942.

¹⁰³ De Francovich 1942: 103.

¹⁰⁴ Arslan 1939.

¹⁰⁵ Arslan 1943.



Dopo che Raffaele Cattaneo ebbe genialmente chiarito il particolare accento barbarico bizantino, o, come ho proposto di rettificare, esarcale¹⁰⁶, e quindi neobizantino, del clima medioevale del Veneto, apparve ad evidenza che non potevamo cercarvi gli aspetti conseguenti e possenti propri dell'arte romanica della Lombardia e dell'Emilia. Merito di questo libro è di sceverare del romanico-veneto, direi secondario, il capitolo migliore e il più appariscente: quello che spetta a Verona, come la più settentrionale delle sue provincie, ove si escluda Trento, al riguardo, vera colonia comense.

[...] Verona si può quindi riconoscere la capitale romanica del Veneto.

[...] Non solo riconosce l'Autore, che, appunto per il suo carattere veneto, il romanico di Verona è inconclusivo; non giungendo alla soluzione necessaria delle coperture a crociera, sulle navate troppo ampie, di basilicale respiro, ma nota che le sue voci non sono poi tanto antiche, come si era creduto. Si trae cioè la conseguenza, più che dell'opera generica del Rivoira, di quella documentatissima del Kingsley Porter: ove però il rivolo Veronese, perdendosi nel gran fiume dell'architettura lombarda, non poteva risultare nella sua accentuazione genuina, come risulta qui, per revisione delle opere e delle fonti. L'Arte romanica veronese, c'insegna questo lavoro, non solo appare anch'essa dunque secondaria, se prospettata sullo sfondo di quella lombarda ed emiliana, e come sospesa a mezza via dalle attrazioni esarcali, ma più tarda di quanto si fosse supposto. La sua fioritura festosa, risolta in ampi vani nell'interno, e in pareti variate di materiali, e quasi cantanti, all'esterno, è della fine dell'XI e degli inizi del XII secolo; amabile corollario, ma non più. Vi s'intrecciano voci lombarde ed emiliane evidenti, a non meno evidenti attrazioni adriatiche: ed anche a chiare influenze francesi, bene sceverate dall'Arslan. Siamo quindi a un naturale preludio di quelle preferenze che faranno, della città dell'Adige, il massimo centro del gotico internazionale italiano¹⁰⁷.

- 13 Esplicito diventa il riferimento al complesso di sculture della cripta di San Zeno a Verona, rispetto alle quali Arslan introduce un sintomatico concetto legato alla provenienza di uno degli artefici conosciuti del territorio: Adamino da San Giorgio¹⁰⁸. La durezza dell'intaglio e delle forme sono ancora una volta avvicinate alle terre occidentali rispetto alla città.

In realtà, se la firma di Adamino ci certifica della appartenenza alla sua mano di quella colonna, di quel capitello e dei due archi ch'esso sostiene, essa non dovrebbe chiuderci gli occhi di fronte a quelle altre arcate sulla fronte della cripta che, per essere sprovviste di qualsiasi firma o data, non si rivelano per questo, con minore evidenza, contemporanee alle due arcate settentrionali. Uguale l'architettura con le arcate a doppia ghiera, uguale il sistema decorativo, uguale soprattutto, il punto di stile che ci indica essere queste piatte sculture, opera di un tardo lapicida romanico, immemore di Niccolò, contemporanee non soltanto ai fregi di Adamino sulle arcate settentrionali, ma altresì al fregio del coronamento della navata meridionale: sono le medesime favole di animali, le medesime rappresentazioni descritte con arte alquanto stanca, che trovano i loro lontani prototipi nelle altrimenti vigorose sculture lombarde degli esordi del XII secolo¹⁰⁹.

¹⁰⁶ L'autore si riferisce di certo alla sua proposta critica che esemplificata in vari saggi proprio in quegli anni: Fiocco 1940: 3-18; Fiocco 1940-1941: 373-375; Fiocco 1941-1942: 45-46. Su questo argomento si vedano anche Bernabò 2003: 168-169; Bernabei 2005: 230, 240 nota 55.

¹⁰⁷ Arslan 1939: 5-7.

¹⁰⁸ Su questa figura e sul suo operato nel santuario zenoniano si veda soprattutto Musetti 2019: 121-172.

¹⁰⁹ Arslan 1939: 199.



13 Verona, San Zeno maggiore. Accesso alla cripta: supporto mediano delle arcate settentrionali con il capitello firmato da Adamino di San Giorgio (F. Coden)

14 In linea generale, comunque, lo storico mostra convinzione che alcuni fenomeni della plastica monumentale dichiarano una matrice più nobile e degna di nota rispetto al contesto linguistico lombardo, come, ad esempio, le imposte absidali di San Fermo, piccolo capolavoro di recupero dell'antico in area veronese¹¹⁰.

I capitelli di quelle fabbriche più antiche [S. Tomaso ad Almenno S. Salvatore, in S. Abbondio a Como, a Nonantola, nel S. Lorenzo di Mantova] sono poi sempre rozzi, quasi

¹¹⁰ La disamina più completa su queste imposte si deve a Trevisan 2004: 250-254.



per l'incertezza della funzione alla quale son chiamati. Le absidi di S. Fermo sono invece, si vede, opera matura, punto di arrivo non di partenza; e raffinata. Esse non trovano riscontro nel romanico lombardo. Trovano invece riscontro nel romanico francese¹¹¹.



14 Verona, San Fermo maggiore. Prospetto orientale: capitello corinzio all'esterno del catino minore nord (F. Coden)

Una sorta di lettura funzionale traspare proprio in relazione ai casi in cui la qualità esecutiva si mostra elevata, indice certo che una componente autoctona agiva da tempo sul territorio.

Fin dall'inizio, e cioè da quando parlammo della chiesa di San Fermo, abbiamo additata la particolare ricchezza di profili nelle modanature dell'architettura veronese, ricchezza che non trova frequenti riscontri nell'edilizia lombarda. Ci vien fatto ora di osservare come questa ricchezza compaia sempre quando l'edificio sia legato al nome di un architetto scultore, o vi abbondino sculture indissolubilmente legate all'architettura: Verona, fucina di tanta buona scultura del secolo XII, spiega così quella singolare dovizia di modulazioni, che si propagò insieme agli schemi dei suoi edifici sacri fino in Boemia; si spiega così la straordinaria ricchezza di profili visibili nei sottarchi del Duomo di Cremona, nel Battistero di Parma, nelle chiese di Arles e di Saint-Gilles¹¹².

In un'ottica di questo tipo, il valore aggiunto della plastica veronese non poteva che riferirsi a matrici culturali provenienti dall'area lagunare, vista come la terra che aveva saputo maturare parametri linguistici di innegabile qualità¹¹³.

¹¹¹ Arslan 1939: 16.

¹¹² Arslan 1939: 88.

¹¹³ Recentemente l'influsso veneziano è stato rintracciato in numerosi elementi che contraddistinguono la produzione artistica veronese: le calotte a spina di pesce nel catino maggiore di Santa Maria Antica (Trevisan 2010: 62-63); le opere a incrostazione di mastice sparse fra la città e il territorio (Coden 2006: *passim*); i capitelli corinzi e forse in certa misura anche quelli increspati (Trevisan 2004: 252-255); ecc.



Ma, sopra i contributi dell'arte lombarda e dell'arte islamica, sta, in questo stupefacente coronamento, un criterio di gusto che può avere un solo nome: Venezia; la città che, sola, può aver trasmesso ai lapicidi operanti al Duomo di Verona quella preziosa attività orientale; come, già nel secolo XI, l'aveva passata ai plasticatori delle terrecotte pomposiane, operosi intorno all'atrio di Mazulo¹¹⁴.

La seconda impresa sul medioevo artistico veronese, edita in un momento di grande difficoltà per la ricerca scientifica, è esclusivamente riservata alle arti figurative. *La pittura e la scultura veronese*, del 1943, è di fatto la prima monografia ufficiale che abbraccia questi media artistici in un arco temporale che va dall'epoca altomedievale, all'avvento dei nuovi linguaggi del XIII secolo¹¹⁵. Questa ulteriore fatica, strettamente legata al lavoro del 1939¹¹⁶, conclude una parabola di ricerca ad ampio respiro, che tocca quanto era allora conosciuto nella diocesi sull'Adige: nulla del genere era stato sperimentato prima, nulla si compirà in seguito¹¹⁷.

La ricerca procede solo apparentemente in modo autonomo rispetto alle sollecitazioni di Géza de Fràncovich, da cui l'autore riprende alcune riflessioni sulla presenza di costanti lombarde, ovvero comasche. Soprattutto, viene formalizzata una classificazione generale dei fenomeni plastici che prima di allora si era affacciata solo come un'eco lontana ed indefinita. Secondo questa visione, il primo raggruppamento, precedente all'arrivo di Nicolò, contemplerebbe opere solo a fatica avvicinabili, nonostante le innegabili simmetrie stilistiche. Il rapporto fra l'arca dei santi zenoniani e la crocifissione di Arbizzano, già proposto in precedenza, viene riconosciuto assai problematico, soprattutto per la scarsissima qualità della seconda testimonianza, che per tale motivo attira su di sé la matrice lombarda¹¹⁸.

¹¹⁴ Arslan 1939: 108.

¹¹⁵ Arslan 1943.

¹¹⁶ La monografia dedicata all'architettura veronese viene recensita da Erwin Kluckhohn, interessato in quegli anni all'edilizia monumentale romanica peninsulare, con toni talora piuttosto severi (Kluckhohn 1940: 112-114); non è da escludere che proprio le osservazioni dello studioso tedesco abbiano indotto Arslan a inserire, in coda al volume sulla scultura, un approfondimento specifico sull'architettura. L'appendice (dal titolo, *Nuove osservazioni e aggiunte sull'architettura romanica veronese*: Arslan 1943: 189-223) si apre in questo modo: «È doveroso, anzitutto, rivedere, alla luce delle osservazioni di E. Kluckhohn pubblicate in una rivista tedesca, in occasione di una recensione a quel mio libro, quell'importante monumento che è il San Lorenzo di Verona. Secondo il Kluckhohn, e non possiamo dargli torto, la differenza di tecnica che si nota, dall'alto al basso, nella muratura esterna di quella chiesa non deve essere interpretata come il segno di una soluzione di continuità, giacché essa si ritrova identica anche nel rivestimento interno dei muri dei matronei: si tratta dunque non già del segno di una ripresa dopo una, più o meno lunga, interruzione, bensì di una consuetudine tecnica» (Ivi: 189). Segue però una strenua difesa della sua interpretazione su San Zeno, condotta con serrato elenco di osservazioni sulle fasi, che non lascia spazio alle teorie del suo interlocutore.

¹¹⁷ Si possono ricordare alcuni lavori di carattere generale che prendono spunto da queste due cruciali imprese. Si vedano al riguardo: Zovatto 1964: 481-514 (architettura), 515-554 (scultura e oreficeria), 555-580 (pittura e mosaico); Romanini 1964: 585-692 (architettura), 693-744 (scultura), 745-774 (pittura); Flores d'Arcais 1980a: 345-384 (architettura); Flores d'Arcais 1980b: 441-532 (pittura); Flores d'Arcais 1980c: 533-578 (scultura); Flores d'Arcais 1981: 437-492 (architettura). A questi si aggiungano i lavori di Suitner 1991a: 493-591, Suitner 1991b (sostanzialmente corrispondenti), e quelli di taglio divulgativo di Benini 1988, Benini 1995.

¹¹⁸ Arslan 1943: 81 ss. Questo concetto viene ulteriormente approfondito in seguito da Lorenza Cochetti Pratesi che rintraccia un nesso diretto fra le figure veronesi e quelle intagliate nell'ambone di San Giulio d'Orta: «Pertanto ci sembra estremamente probabile che il sarcofago zenoniano, ripetutamente ascritto ad epoca preromanica o interpretato, assieme alla doppia crocifissione di Arbizzano, come elaborazione provinciale di una cerchia comasca



Il basso livello della "Crocifissione" di Arbizzano non consente di stabilire agevolmente il rapporto cronologico con l'arca in San Zeno, indubbiamente superiore di qualità. Resta in ogni modo acquisito il carattere "comasco" di queste sculture veronesi; e il ritrovare una di esse in una delle più antiche pievi della Valpolicella, si dimostrerà prezioso indizio quando potremo avanzare l'ipotesi che in questa plaga risiedevano, per ovvie ragioni, lapicidi provenienti dalla regione dei laghi lombardi¹¹⁹.

[...] Non possiamo quindi non aderire alla conclusione del Francovich il quale, pur notando anch'egli contatti con opere "longobarde", col dittico di Rambona, con avori francesi del secolo X, con miniature mozarabiche, pone in rilievo le decisive somiglianze con opere dell'inizio del secolo XII, con sculture borgognone (Avenas) e "comasche" (il pulpito di S. Giulio d'Orta)¹²⁰.

15 Il secondo gruppo viene associato alla figura di *Peregrinus*, conosciuto per l'epigrafe tracciata sull'archetto proveniente dalla cattedrale e conservato al Museo di Castelvechio, in cui vengono riconosciute influenze allo stesso tempo veneziane ed emiliane¹²¹. All'ambito di questo scultore sarebbe associabile il protiro minore sud della cattedrale, nonché i capitelli del vescovado e quelli di San Giovanni in Valle¹²².

16 Il terzo gruppo, contraddistinto da caratteri fortemente identitari e da una insolita vitalità delle forme, è occupato da scultori definiti "islamizzati", attivi in una fase di poco precedente all'arrivo di Nicolò¹²³. Il complesso fregio absidale del duomo cittadino rappresenterebbe in questo senso il punto di avvio di una originale riflessione sulle forme, a cui a stento si riesce a dare spiegazione. Il contenuto orientale potrebbe addirittura essere riferibile a lapicidi provenienti dalle terre islamiche, ma non è escluso che fossero spagnoli, presenti forse in area lombarda, senza escludere tuttavia la copia da oggetti di piccolo formato conservati nella stessa Verona¹²⁴.

che farebbe capo al pulpito d'Orta, possa viceversa essere sospinto ben entro il XII sec.» (Cochetti Pratesi 1979: 111-112).

¹¹⁹ Arslan 1943: 86.

¹²⁰ Arslan 1943: 85.

¹²¹ Arslan 1943: 88 ss. «Non dubitiamo quindi che il Toesca e il Francovich vedano giusto, se pure in diversa misura, quando ravvisano nelle sculture del protiro minore della Cattedrale veronese e nell'arco di Pellegrino opere che precorrono l'attività di Niccolò a Verona, e vanno perciò situate nei primissimi decenni del secolo XII».

¹²² Su queste opere si vedano soprattutto le riflessioni di: Vinco 2005-2006: 189-192; Fabbri 2007: 152-155.

¹²³ Arslan 1943: 89 ss. «Negli squisiti animali, chiusi entro orbicoli, del fregio situato tra i capitelli dell'abside del Duomo ci è stato agevole ravvisare segni di stile che rimandano al prossimo Oriente, per il tramite probabile di Venezia».

¹²⁴ Questa impostazione critica viene avvalorata anche da Crichton 1954: 11.



15 Verona, San Giovanni in Valle. Esterno: capitello dell'abside minore nord (F. Coden)



16 Verona, cattedrale di Santa Maria matricolare. Prospetto orientale: dettaglio delle decorazioni alla sommità del catino maggiore (F. Coden)



Il quarto gruppo pertiene a *Nicholaus*, che avrebbe importato una singolare declinazione linguistica dalle terre occidentali, e quindi lombarde, ritenuto il progenitore della parabola più elevata della plastica veronese¹²⁵. All'interno della sua multiforme bottega vengono identificati vari artefici secondari, asserviti a stimoli provenienti alle volte da Ferrara, alle volte dalla Lombardia.



17 Verona, cattedrale di Santa Maria matricolare. Prospetto anteriore: lunetta del portale maggiore con la Vergine in trono (F. Coden)

Cruciali sono, infine, le considerazioni che lo studioso riserva ad Adamino da San Giorgio, operoso sul finire del XII secolo, i cui repertori formali vengono in prima istanza definiti genericamente lombardi, per poi argomentare che il nome potrebbe indicare la stessa provenienza dei maestri campionesi. Adamino diviene, quindi, un lombardo che momentaneamente dimorò in Valpolicella, laddove si trovavano le maggiori cave utili per la professione di scultore¹²⁶.

L'apporto critico di Arslan finisce inevitabilmente per riverberarsi in tutti gli studi seguenti, a partire dal lavoro di Angiola Maria Romanini¹²⁷. L'ambito di preferenza è quello delle arti monumentali e solo in subordine la studiosa dedica spazio alla scultura e alla pittura; soprattutto, già in apertura del saggio compare un'interessante valutazione che prende in carico la posizione centrale del territorio veronese in relazione a vari contesti culturali: il percorso di affrancamento di Verona ha definitivamente attecchito.

¹²⁵ Arslan 1943: 93 ss.

¹²⁶ Arslan 1943: 150-151.

¹²⁷ Romanini 1964: questo lavoro rappresenta il primo passo dopo le ricerche di Arslan e si configura per la stretta adesione ai risultati raggiunti dallo storico veronese.



18 Verona, cattedrale di Santa Maria matricolare. Prospetto anteriore: particolare del protiro nicoliano con il pennacchio destro (F. Coden)



Già anche solo per la sua posizione geografica Verona è destinata ad essere punto di incontro tra le visioni artistiche d'oltralpe, di Lombardia e del litorale veneto: benché quest'ultima rimanga poi sempre la fondamentale costante entro cui si risolvono, e in definitiva trasfigurano, gli apporti culturali e le suggestioni più varie e contrastanti. Ora, nei decenni che in tutta Europa segnano il pieno fiorire del gusto romanico, l'esistenza di simile fondamentale attrazione veneto-bizantina colora di particolarissimi accenti l'architettura veronese¹²⁸.

Il centro del discorso, per questa studiosa, resta il portale bronzeo di San Zeno, con valutazioni in gran parte affini a quelle di Arslan. È tuttavia evidente il tentativo di emancipare la produzione plastica veronese da schemi eccessivamente rigidi, al fine di restituire autonoma dignità a quanto venne realizzato in città e nel territorio tra XI e XII secolo; incappando, nondimeno, nella ricorrente trappola di associare la semplificazione delle forme all'ambito lombardo:

Restano infatti validi e interessanti (oltre ai rapporti più volte istituiti con la scultura comasca del primo XII secolo: in particolare relazione ad opere quali il pulpito di S. Giulio d'Orta o le sculture di S. Fedele a Como) i riferimenti alla coeva produzione germanica (stucchi di Genrode, "Deposizione" degli Externsteine, nella selva di Teutoburgo ecc.): validi soprattutto per le chiarificatrici indicazioni cronologiche, oltre che per la ribadita conferma del carattere schiettamente «occidentale» delle nostre formelle.

Occorre non sopravvalutare, in altri termini, l'apporto «lombardo»: che non ha qui, in definitiva, posizione di maggior rilievo, specie in rapporto con gli influssi d'oltralpe, di quella che le spetta nell'architettura veronese del tempo¹²⁹.

Il fulcro si stabilizza con maggiore convinzione analizzando un altro gruppo di opere esterne al campo nicoliano, che ruotano intorno alla più volte citata arca dei santi Lucillo, Lupicino, Crescenziario, nella quale il dato lombardo, nell'accezione comasca, risulta quasi incontrovertibile.

20

Già variamente datati al IX-XI-XII secolo, questi bassorilievi – costituenti complesso stilisticamente unitario – hanno peraltro riscontri molteplici e puntuali con opere dei primi anni del XII secolo e in una cerchia comasca che è stata specificata con riferimento al pulpito di S. Giulio d'Orta¹³⁰.

[...] Tutt'altro che comune, nell'ambiente veronese del periodo, l'ascendenza comasca di queste due sculture, dato che – a parte il caso dei bronzi di S. Zeno – la regione gravita per lo più in una cerchia di influssi emiliani: anche prima e indipendentemente dall'arrivo di Niccolò, e inoltre in diretto rapporto con quanto vedemmo verificarsi in Verona, contemporaneamente, in campo architettonico¹³¹.

¹²⁸ Romanini 1964: 585.

¹²⁹ Romanini 1964: 698.

¹³⁰ Romanini 1964: 707.

¹³¹ Arslan 1943: 709.



19 Verona, San Zeno maggiore. Fronte della basilica: particolare delle lastre con le scene cristologiche firmate da Guglielmo (F. Coden)



20 Verona, San Zeno maggiore. Zona presbiteriale: arca dei santi Lucillo, Lupicino e Crescenzo presso l'altare maggiore (F. Coden)



Il cammino attraverso la storiografia veronese non può prescindere dalla figura di Francesca Flores d'Arcais che, negli anni Ottanta del Novecento, consegna alle stampe il terzo contributo di rilievo specificatamente dedicato al romanico atesino, con un affondo significativo sulla scultura¹³². L'impianto teorico formulato già a partire dagli anni Trenta viene ancora una volta confermato, rendendo palese l'acquisizione di una sostanziale autonomia dei fenomeni linguistici veronesi nel contesto peninsulare. Il complesso delle esperienze plastiche della diocesi è ora promosso ai vertici della produzione padana e allo stesso tempo viene ulteriormente rivalutato il frangente specifico prenicoliano¹³³. È proprio con questo assunto che si apre la ricerca dedicata alla plastica veronese dell'epoca romanica.

La scultura romanica ha in Verona una delle stagioni più importanti della sua civiltà figurativa, e anzi una delle più significative addirittura di tutta l'area padana. Molto più della pittura, di cui, come si è visto, esistono di questi secoli solo pochi frammentari lacerti, la scultura costituisce elemento inscindibile e indispensabile complemento della architettura chiesastica¹³⁴.

[...] A differenza dunque delle altre città vicine, pensiamo soprattutto al Veneto e alla Lombardia, il linguaggio plastico veronese si sviluppa con forme del tutto indipendenti dal corso della storia della cultura figurativa italiana, che anche nel Nord Italia aveva raggiunto molto presto espressioni colte e raffinatissime proprie del gotico¹³⁵.

Peregrinus, identificato come personalità imprescindibile all'interno dell'estetica atesina, da lombardo diventa emiliano e wiligelmico, seppure con qualche durezza nel rendere le volumetrie. La questione dirimente, più che l'interferenza con le vicine culture, è rappresentata in questo momento dalla consapevole ricerca della classicità maturata in seno alle arti plastiche. Ma non può sfuggire la dicotomia fra il favore con cui viene apertamente accolta nell'architettura la componente lombarda e il tentativo di rendere autonomo e svincolato da condizionamenti esterni il panorama plastico della diocesi.

¹³² Flores d'Arcais 1980a: 345-384, rivolto all'architettura della città, esplicita il maggior interesse della studiosa per la compagine monumentale. Flores d'Arcais 1980b: 441-532, si concentra sulla pittura, ma la parte medievale è risolta in poche pagine all'inizio del saggio. Flores d'Arcais 1980c: 533-578, prende in considerazione in dettaglio la produzione plastica, con un paragrafo dedicato appositamente al romanico (Flores d'Arcais 1980c: 535-548). L'anno seguente è dato alle stampe il volume dedicato al territorio diocesano, nel quale però è contenuto solo il saggio dedicato all'architettura: Flores d'Arcais 1981: 437-492; al periodo altomedievale e a quello romanico è dedicata la gran parte dello spazio (Flores d'Arcais 1981: 439-472).

¹³³ Questo stimolo è ulteriormente indagato nella valutazione del ricco repertorio presente nella chiesa matrice della città: Bartoli 1987: 132, 137-138, 153, 154, 162.

¹³⁴ Flores d'Arcais 1980c: 535.

¹³⁵ Flores d'Arcais 1980c: 550.



Bibliografia

- Agostini M., *Sum Pelegrinus ego qui talia sic bene sculpo. Il Magister Pelegrinus e la Cattedrale di Verona*, in *La cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006: 53-95.
- Arslan W., *L'architettura romanica veronese*, Verona 1939.
- Arslan E., *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII. Con un'appendice sull'architettura romanica veronese*, Milano 1943 (Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia della R. Università di Pavia 2).
- Ballardini A., *Raffaele Cattaneo, Venezia, San Marco*, «Ateneo veneto» s. III CC/12/1 (2013): 149-167.
- Barral i Altet X., *Il contributo dei capitelli della basilica di Aquileia alla creazione del corinzio romanico dell'XI secolo*, in *Aquileia e l'Occidente*, Udine 1981 (Antichità altoadriatiche 19): 351-357.
- Barral i Altet X., *Les mosaïques de pavement médiévales de Vénise, Murano, Torcello*, Paris 1985.
- Barral i Altet X., *Contro l'arte romanica*, Milano 2009 (Di fronte e attraverso 868. Storia dell'arte 39).
- Bartoli A., *Il complesso romanico*, in P. Brugnoli (ed.), *La cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, Venezia 1987: 99-165.
- Benini G., *Le chiese di Verona. Guida storico-artistica*, Verona 1988.
- Benini G., *Le chiese romaniche nel territorio veronese. Guida storico-artistica*, Verona 1995.
- Bernabei F., *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e memorie di storia dell'arte» 29 (2005): 225-241.
- Bernabò M., *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003 (Nuovo Medioevo 65).
- Bernheimer R., *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931.
- Bertaux É., *La sculpture en Italie de 1070 à 1260*, in A. Michel (ed.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, I/2, *Des Débuts de l'Art Chrétien à la Fin de la Période Romane*, Paris 1905 : 670-710.
- Bettini S., *Venezia, nascita di una città*, Milano 1988 (Biblioteca Electa. Saggistica universale illustrata 1).
- Blason Scarel S., *Le lastre dell'esaltazione apocalittica della vita eterna*, in S. Blason Scarel (ed.), *Poppone. L'età d'oro del Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra (Aquileia, 1996-1997), Roma 1997: 134-142.
- Bode W., *Die italienische Plastik*, Berlin 1891.
- Brusin G., Zovatto P.L., *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, Pordenone 1960.
- Buchwald H., *The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco*, «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft» 11-12 (1962-1963): 169-209.
- Buchwald H., *The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco*, «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft» 13 (1964): 137-170.
- Buchwald H., *Eleventh Century Corinthian-Palmette Capitals in the Region of Aquileia*, «The Art Bulletin» 48/2 (1966): 147-158.



Buchwald H., *Capitelli corinzi a palmette dell'XI sec. nella zona di Aquileia*, «Aquileia nostra» XXXVIII (1967): 177-222.

Buora M., *La scultura romanica. Brevi note*, in S. Blason Scarel (ed.), *Poppone. L'età d'oro del Patriarcato di Aquileia*, catalogo della mostra (Aquileia, 1996-1997), Roma 1997: 205-209.

Buora M., *Fortunato II, Grado e Il dono delle reliquie da Gerusalemme*, «Ce fastu» 93/1-2 (2017): 35-47.

Catalogo ragionato dei libri d'arte d'antichità posseduti dal conte Cicognara, Venezia 1821.

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

Cicognara L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo Napoleone, per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, I, Venezia 1813.

Cochetti Pratesi L., *La cattedrale di Parma e la "crisi" della cultura romanica nell'Italia settentrionale*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte» s. III/2 (1979): 53-118.

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

Coden F., *Verona e San Zeno; schede*, in T. Franco, F. Coden, *San Zeno in Verona*, Caselle di Sommacampagna (Verona) 2014.

Coden F., *Le porte e i loro artefici*, in F. Coden, T. Franco, *San Zeno. Le porte bronzee. The bronze doors*, Verona 2017: 10-31, 57-123, 173-175.

Coden F., *The Bronze Door of San Zeno. Developments and Techniques*, in J. Utz, M. Fera, M. Mödlinger, H. Schlie (eds), *Gate to Paradise. Metal Doors of the 11th and 12th Century*, Regensburg 2025 (Formate - Forschungen zur Materiellen Kultur 4): 91-138.

Coletti L., *L'arte del territorio di Concordia dal medio evo al rinascimento*, in *Italia Concordia dall'età romana all'età moderna*, Treviso 1962: 139-197.

Crichton G.H., *Romanesque Sculpture in Italy*, London 1954.

Da Lisca A., *San Fermo Maggiore di Verona. Studi e ricerche originali sulla Chiesa con le notizie dei restauri recentemente compiuti opera corredata da 40 illustrazioni fuori testo*, Verona 1910.

Da Lisca A., *La chiesa di S. Teuteria e Tosca in Verona*, «Madonna Verona» VIII/1 (1914): 17-41.

Da Lisca A., *La fortificazione di Verona. Dai tempi romani al 1866 (con 83 tavole fuori testo)*, Verona 1916.

Da Lisca A., *S. Giorgio di Valpolicella*, in *Miscellanea per le nozze Brenzoni-Giacometti*, Verona 1924: 36-42.

Da Lisca A., *L'arcidiacono Pacifico e la plastica veronese del secolo IX*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona» s. V/XII (1935): 1-26.

Da Lisca A., *La basilica di S. Stefano in Verona*, «Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona» s. V/XIV (1936): 45-119.

Da Lisca A. (a), *La basilica di San Zenone in Verona*, Verona 1941.

Da Lisca A. (b), *La chiesa di S. Maria Maggiore al Gazzo Veronese*, «Atti e memorie della Accademia di Agricoltura, scienze e lettere di Verona» s. V/XIX (1941): 131-176.



- Da Lisca A., *La basilica di San Zenone in Verona*, Verona 1956 (Grandi monografie 2).
- De Dartein F., *Étude sur l'architecture Lombarde et sur les origines de l'architecture Romano-byzantine*, Paris 1865-1882.
- De Francovich G., *La corrente comasca nella scultura romanica europea (gli inizi)*, «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte» V (1935-1936): 267-305.
- De Francovich G., *La corrente comasca nella scultura romanica europea (la diffusione)*, «Rivista del Regio Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte» VI (1937): 47-129.
- De Francovich G., *Contributi alla scultura romanica veronese*, «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» IX (1942): 103-143.
- Dehio G., von Bezold G.V., *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und Systematisch Dargestellt*, I-VII, Stuttgart 1887-1901.
- Demus O., *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture*, Washington 1960 (Dumbarton Oaks Studies 6).
- Demus O., *La decorazione scultorea duecentesca delle facciate*, in *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995: 12-23.
- Doberer E., *Frammenti scolpiti dei pulpiti patriarcali di Grado*, in *Grado nella storia e nell'arte*, Udine 1980 (Antichità Altoadriatiche 17), II: 399-406.
- Dorigo W., *I capitelli veneziani nel corpus dei capitelli adriatici di ispirazione corinzia del secolo XI*, in *Prijateljiev Zbornik*, I, Split 1992 (Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32): 237-247.
- Fabbri L., *La chiesa di San Giovanni in Valle a Verona: un'architettura di prestigio tra novità e tradizione nella Verona di dodicesimo secolo*, «Hortus Artium Medievalium» XIII/1 (2007): 147-159.
- Fiocco G., *L'architettura esarcale di Aquileia*, «Aquileia nostra» 11 (1940): 3-18.
- Fiocco G., *A proposito di "Arte esarcale"*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» III/5 (1940-1941): 373-375.
- Fiocco G., *A proposito di "Arte esarcale"*, «Bollettino d'Arte del Ministero dell'Educazione Nazionale» IV/1 (1941-1942): 45-46.
- Flores d'Arcais F. (a), *Aspetti dell'architettura chiesastica a Verona tra alto e basso medioevo*, in G. Borelli (ed.), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona 1980: 345-384.
- Flores d'Arcais F. (b), *La pittura nelle chiese e nei monasteri di Verona*, in Borelli G. (ed.), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona 1980: 441-532.
- Flores d'Arcais F. (c), *Per una lettura della scultura chiesastica a Verona tra Medioevo ed età moderna*, in G. Borelli (ed.), *Chiese e monasteri a Verona*, Verona 1980: 533-578.
- Flores d'Arcais F., *Per una lettura dell'architettura chiesastica nel territorio veronese tra alto e basso medioevo*, in G. Borelli (ed.), *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, Verona 1981: 437-492.
- Flores d'Arcais F., *Arbizzano, chiesa parrocchiale: doppia crocifissione*, in A. Castagnetti (ed.), *La Valpolicella dall'alto medioevo all'età comunale*, Verona 1984: 149.
- Franco T., *Verona e San Zeno; schede*, in T. Franco, F. Coden, *San Zeno in Verona*, Caselle di Sommacampagna (Verona) 2014.
- Gabersceck C., *Scultura in Friuli. Il romanico*, Pordenone 1981.



Gabersceck C., *La scultura preromanica e romanica in Friuli*, in G. Fornasir (ed.), *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, atti del convegno internazionale (Udine, 4-8 dicembre 1983), Udine 1983: 383-423.

Gabersceck C. (a), *L'alto medioevo*, in M. Buora (ed.), *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia*, I, *Dall'epoca romana al gotico*, Pordenone 1983, II ed. 1988: 187-259.

Gabersceck C. (b), *Il romanico*, in M. Buora (ed.), *La scultura nel Friuli-Venezia Giulia*, I, *Dall'epoca romana al gotico*, Pordenone 1983, II ed. 1988: 261-310.

Gailhabaud J., *Monuments anciens et modernes. Collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples a toutes les époques*, II, *Moyen âge (première partie)*, Paris 1853.

Gailhabaud J., *Monuments anciens et modernes. Collection formant une histoire de l'architecture des différents peuples a toutes les époques*, III, *Moyen âge (deuxième partie)*, Paris 1857.

Gailhabaud J., *L'architecture du X.me au XVII.me siècle et les arts qui en dépendent. La sculpture, la peinture murale, la peinture sur verre, la mosaïque, la ferronnerie, etc. Publiés d'après les travaux inédits des principaux architectes français et étrangers*, I-IV, Paris 1858.

Gengaro M.L., *Arte lombarda a Venezia nelle mostre del 1971*, «Arte lombarda» 17/36 (1972): 120-152.

Grabar A., *Sculptures byzantines du Moyen Age*, II, (XIe - XIVe siècle), Paris 1976 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 12).

Haseloff A., *Pre-Romanesque Sculpture in Italy*, New York 1971.

Kluckhohn E., Recensione a W. Arslan, *Architettura Romanica Veronese*, Verona 1939, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» IX/1-3 (1940): 112-114.

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

Lomartire S., *Comacini, campionesi, antelami, "lombardi". Problemi terminologici e storiografici*, in Freixas i Camps P., Camps i Sòria J., de Girona A. (eds), *Els camacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, atti del convegno internazionale (Girona, 25-26 novembre 2005), Girona 2010: 9-31.

Minguzzi S., *Catalogo delle tipologie di capitelli e plutei*, in Favretto I., Vio E., Minguzzi S., Da Villa Urbani M. (eds), *Marmi della basilica di San Marco*, Venezia 2000 (Tesori nascosti): 123-169.

Mondini D. (ed.), *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, atti del convegno (Roma, 2014), Roma 2019 (Quaderni della Bibliotheca Hertziana 3).

Mor L. (ed.), *Il crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII - XIII)*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli, 12 luglio-12 ottobre 2014), Torino 2014.

Musetti S., *Le arcate settentrionali del fronte della cripta*, «Annuario Storico Zenoniano» 29 (2019): 121-172.

Nazzi L., *Amboni nell'area altoadriatica tra VI e XIII secolo*, Udine 2009.

Nazzi L., *Alcune riflessioni intorno all'ambone di Grado*, in F. Coden (ed.), *L'arredo liturgico fra Oriente e Occidente (V-XV secolo): frammenti, opere e contesti / Liturgical Furnishings between East and West (5th-15th Centuries): Fragments, Objects, and Contexts*, Cinisello Balsamo 2021 (Minima medievalia): 292-305.



Niemann G., Swoboda H., Lanckoronski K.G., *Der Dom von Aquileia. Sein Bau und Seine Geschichte*, Wien 1906.

Orti Manara G., *Dell'antica Basilica di S. Zenone Maggiore in Verona*, Verona 1839.

Orti Manara G., *Di due antichissimi tempj cristiani veronesi: San Giorgio di Valpolicella e San Pietro in Castello*, Verona 1840.

Orti Manara G., *Intorno all'antico battistero della santa Chiesa veronese*, Verona 1843.

Porter A.K., *San Savino at Piacenza II. Ornament. Conclusions*, «American Journal of Archaeology» 16/3 (1912): 495-517.

Porter A.K., *The Development of Sculpture in Lombardy in the Twelfth Century*, «American Journal of Archaeology» 19/2 (1915): 137-154.

Porter A.K., *Lombard Architecture*, I-IV, New Haven – London – Oxford 1915-1917.

Porter A.K., *The Rise of Romanesque Sculpture*, «American Journal of Archaeology» 22/4 (1918): 399-427.

Porter A.K., *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, I-X, New York 1923.

Ricci A., *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al secolo XVIII*, I, Modena 1857.

Ricci A., *Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al secolo XVIII*, II, Modena 1858.

Ricci C., *L'architettura romanica in Italia*, Stuttgart 1925.

Rizzi A., *Profilo di storia dell'arte in Friuli*, I, *Dalla preistoria al gotico*, Udine 1975.

Roascio S., *Le sculture ornamentali "veneto-bizantine" di Cividale. Un itinerario artistico e archeologico tra Oriente e Occidente medievale*, Bologna 2011 (Archeologia a Cividale. Studi e ricerche 2).

Romanini A.M. (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, atti del seminario di studi (Ferrara, 21-24 settembre 1981), Ferrara 1985.

Romanini A.M., *L'arte romanica*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1964: 583-777.

Ruskin J., *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849.

Ruskin J., *The Stones of Venice*, I-III, Boston 1851-1853.

Ruskin J., *St. Mark's rest. The History of Venice, written for the help of the few travellers who still care for her monuments*, New York 1877.

Ruskin J., *Verona and other lectures*, Orpington (London) 1894.

Russo E., *Raffaele Cattaneo a centocinquant'anni dalla nascita*, «Bizantinistica» s. 2, 13 (2011): 247-269.

Selvatico P., *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal medio evo sino ai nostri giorni*, Venezia 1847.

Seroux d'Agincourt J.B.L.G., *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, I*, Paris 1823.

Seroux d'Agincourt J.B.L.G., *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, Milano 1827.

Simeoni L., *L'abside di S. Zeno di Verona e gli ingegneri Giovanni e Nicolò da Ferrara*, «Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti» LXVII/2 (1907-1908): 1273-1290.

Simeoni L. (a), *La Basilica di S. Zeno di Verona. Illustrazione su documenti nuovi, corredata da Tavole fuori testo di C.A. e G. Baroni*, Verona 1909.



Simeoni L. (b), *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona 1909.

Simeoni L., *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, nuova edizione riveduta ed aggiornata a cura di U. Zannoni, Verona 1953.

Suitner G. (a), *L'architettura religiosa medievale nel Veneto di terraferma (1024-1329)*, in Castagnetti A., Varanini G.M. (eds), *Il Veneto nel medioevo. Dai Comuni cittadini al predominio scaligero nella Marca*, II, Verona 1991: 493-591.

Suitner G. (b), *Le Venezie*, Milano 1991 (Già e non ancora. Arte 114).

Tavano S., *Scultura paleocristiana e altomedioevale in Aquileia*, «Arheoloski vestnik. Acta archaeologica» 23 (1972): 234-256.

Tavano S., *Costantinopoli, Ravenna e l'alto Adriatico. La scultura architettonica dall'antichità al medioevo*, in *Aquileia e Ravenna*, Udine 1978 (Antichità altoadriatiche 13): 505-536.

Tavano S., *Aperture per la scultura altomedioevale in Friuli*, «Arte in Friuli, arte a Trieste» 3 (1979): 163-168.

Tavano S., *Scultura altomedioevale in Aquileia fra Oriente e Occidente*, in *Aquileia e l'Occidente*, atti dell'XI settimana di studi aquileiesi (Aquileia, 24-30 aprile 1980), Udine 1981 (Antichità altoadriatiche 19): 325-349.

Tavano S., *Dall'epoca romana al Duecento*, in G. Bergamini, S. Tavano, *Storia dell'arte nel Friuli Venezia Giulia*, Udine 1991: 9-211.

Tigler G., *Intorno alle colonne di Piazza San Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di scienze morali, lettere ed arti» CLVIII/1 (1999-2000): 1-46.

Tigler G., *Cronologia e tendenze stilistiche della prima scultura veneziana*, in Caputo G., Gentili G. (eds), *Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, catalogo della mostra (Venezia, 28 agosto 2009-10 gennaio 2010), Venezia 2009: 132-147.

Toesca P., *Storia dell'arte italiana*, I/2, *Il Medioevo*, Torino 1927.

Trevisan G., *Il rinnovamento architettonico degli edifici religiosi a Torcello Aquileia e Venezia nella prima metà del secolo XI*, in Cantarella G., Calzona A. (eds), *La reliquia del Sangue di Cristo: Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, atti del convegno internazionale (Mantova, 23-26 novembre 2011), Verona 2012: 479-504.

Trevisan G., *L'architecture religieuse en Vénétie aux XIe et XIIe siècles. État des questions*, «Bulletin monumental» 174/1 (2016): 89-104.

Trevisan G., *La chiesa di San Fermo Maggiore a Verona tra Venezia, Lombardia ed Europa e alcune considerazioni sulla scultura veronese di secolo XI e XIII*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo. Arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004 (I convegni di Parma 4): 247-260.

Trevisan G., *Verona e l'architettura lombarda nel secolo XI: l'importanza dei modelli*, in Segagni Malacart A., Schiavi L.C. (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, atti del convegno internazionale (Pavia, 8-10 aprile 2010), Pisa 2013: 57-68, 353-364.

Valenzano G., *Introduzione*, in F. Zuliani (ed.), *Veneto romanico*, Milano 2008 (Patrimonio artistico italiano): 9-28.

Varanini G.M., *La formazione di Luigi Simeoni e gli studi sulla chiesa e sull'abbazia di San Zeno di Verona*, in L. Simeoni, *La basilica di S. Zeno*, Verona 1909, ristampa anastatica, Verona 2009: 126-141.

Vinco M., *La chiesa romanica di San Lorenzo a Pescantina*, «Annuario Storico della Valpolicella» 22 (2005-2006): 183-196.

Vitzthum G.G., Volbach W.F., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924.

Zimmermann M.G., *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Leipzig 1897.

Zovatto P.L., *L'arte altomedievale*, in *Verona e il suo territorio*, II, Verona 1964: 479-582.

Zuliani F., *I marmi di San Marco. uno studio ed un catalogo della scultura ornamentale marciana fino all'XI secolo*, Venezia [1970] (Alto Medioevo 2).

Zuliani F., *Nicolaus*, Venezia e Bisanzio, in A.M. Romanini (ed.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, atti del seminario di studi (Ferrara, 21-24 settembre 1981), Ferrara 1985, II: 491-513.

Zuliani F., *La scultura a Verona nel periodo longobardo*, in *Verona in età gotica e longobarda*, atti del convegno (Verona, 6-7 dicembre 1980), Verona 1982: 325-356.

Zuliani F., *La porta bronzea di S. Zeno a Verona*, in S. Salomi (ed.), *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, atti del convegno internazionale (Trieste, 13-18 aprile 1987), Roma 1990 (Acta Encyclopaedica 15): 407-420.

Zuliani F., *Adamino da San Giorgio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991: 135-136.

Zuliani F., *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XIII*, in R. Pallucchini (ed.), *Storia di Venezia. Temi*, I, *L'arte*, Roma 1994: 21-144.



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

Francesco Gangemi

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

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

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

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

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

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29975

© 2026 | Francesco Gangemi





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

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

Creazione e ricezione del mito

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

1 Mangani 2006.

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

3 Cassanelli 2010.

4 Lomartire 2010; Guarisco 2012.

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

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



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



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



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

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

⁷ Venturi 1904.

⁸ Barral i Altet 2008.



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

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

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

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

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

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

⁹ Venturi 1904: 771-772.

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

¹¹ Toesca 1927: 742.

¹² Toesca 1927: 749.

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

¹⁴ Toesca 1927: 751.

¹⁵ Toesca 1927: 805.

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



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

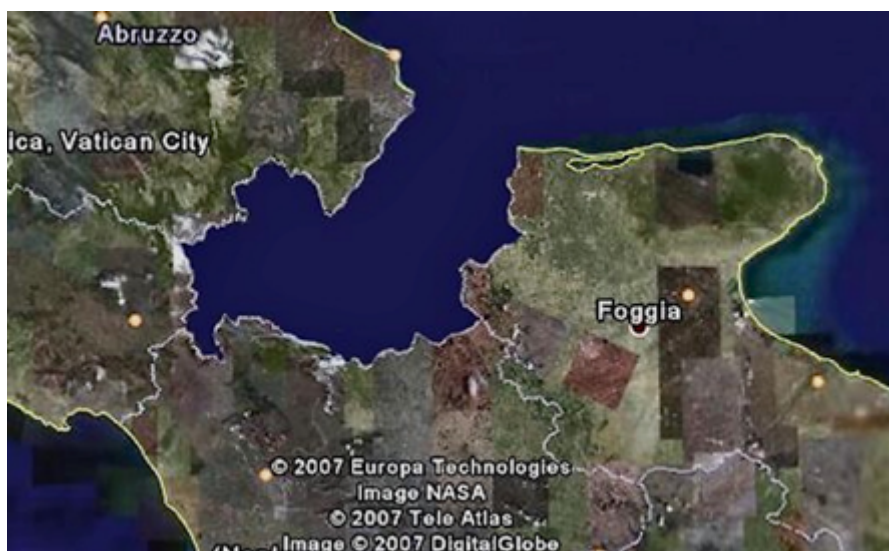
Innanzitutto la fine del secolo XI, era giunta nelle Puglie la nuova scultura settentrionale, forse per mezzo di artefici lombardi, anche prima che si fosse esplicata nel duomo di Modena¹⁸.

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

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

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

4



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

¹⁷ Toesca 1927: 826.

¹⁸ Toesca 1927: 833.

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



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

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

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

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

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

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

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

23 Bertaux 1904: 511.

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

25 Gangemi 2017a: 13-15.

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



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

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

II

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



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

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

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

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

26 Bertaux 1904: 511-513.

27 Pace 1980: 55.

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

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

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

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



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



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

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

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

³¹ Trombetta 1984: 23.



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

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

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

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

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

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

32 Matthiae 1939: 157.

33 Incollingo 1991.

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

35 Lehmann-Brockhaus 1983.

36 Gandolfo 2004.

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

38 Gandolfo 2004.

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



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



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

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

⁴⁰ Gangemi 2010.

⁴¹ Gangemi 2018: 386-388.

⁴² Belli D'Elia 2004; Gigliozzi 2017.

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





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

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

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

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

44 Gangemi 2017b.

45 Krönig 1965: 205.



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



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



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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Pacini 1965: 136.

⁴⁷ Prete 2016.

⁴⁸ Serra 1929: 6 e 137.

⁴⁹ Piva 2003 (e 2012): 31 (21).

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



Altri parametri: classicismo e ornamento in Umbria

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

3

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

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

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

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

⁵² Neri Lusanna 2013.

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

⁵⁴ Gigliozzi 2000 e 2013.

⁵⁵ *Umbria* 1979; Sperandio 2001.

⁵⁶ Guardabassi 1872.

⁵⁷ Levi 1993.

⁵⁸ Lunghi 2020; Manieri Elia 2011.



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

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

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

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

⁵⁹ Bertoglio 2016.

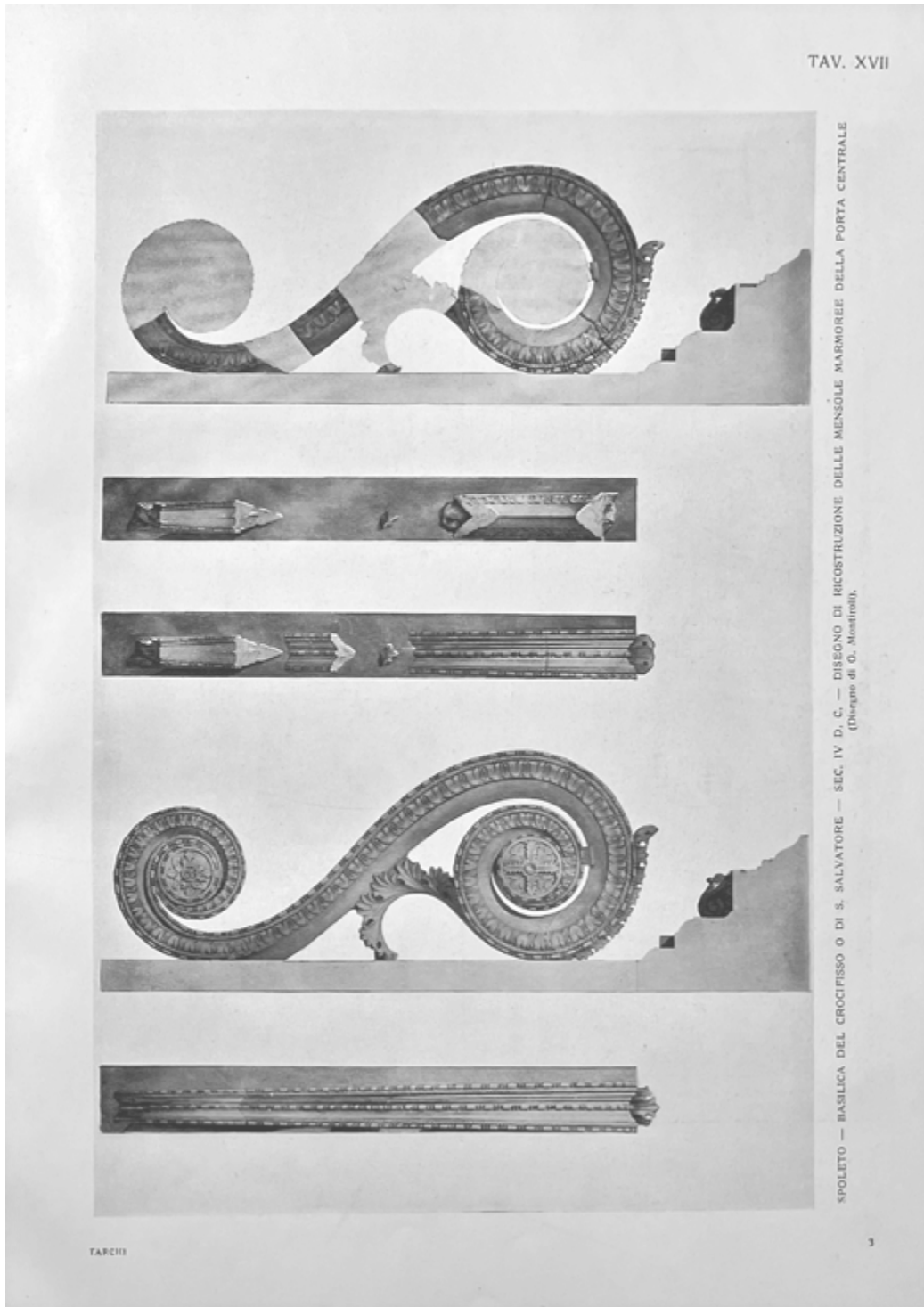
⁶⁰ Faloci Pulignani 1903: 19.

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

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

⁶³ Faloci Pulignani 1903: 21-25.

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



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

⁶⁴ Venturi 1904: 904.

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



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

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

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

⁶⁶ De Rossi 1871.

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

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

⁶⁹ Venturi 1904: 900.

⁷⁰ Galassi, Cruciani 2024.

⁷¹ Gnoli 1906: 24.

⁷² Gnoli 1908.

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



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

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

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

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

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

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

⁷⁴ Martelli 1957 e 1966; Pardi 2000.

⁷⁵ Pardi 1972 e 1975.

⁷⁶ De Angelis d'Ossat 1954: 258.

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

⁷⁸ Tarchi 1940: 9.

⁷⁹ Bizzarri 1939; Bertini Calosso 1954.

⁸⁰ Chierici 1979: 23.



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



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

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

⁸¹ Valnerina 1977; Spoleto 1978.

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

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

⁸⁴ Come deprecato da Gigliozzi 2013: 209-212.



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

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

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

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

87 Volpi 1983.



Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'Umbria, Milano 1979 (Italia Romanica).

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

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

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

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



Trame forti e orditi deboli: storiografia e stereotipi sull'arte medievale del Basso Adriatico tra Ottocento e Novecento

Luisa Derosa

Università degli Studi di Foggia
luisa.derosa@unifg.it
ORCID 0000-0003-1964-7878

Strong Wefts and Weak Warps: Historiography and the Formation of Stereotypes in the Study of Medieval Art in the Lower Adriatic (19th–20th Centuries)

This article examines how the medieval art of Southern Italy, and of Apulia in particular, has been interpreted since the unification of Italy, within the broader context of the rise of nationalisms. It analyzes historiographical choices that reveal a confrontation among different cultural traditions, scholarly methodologies, and ideological positions. The diversity of Southern Italy's artistic heritage was in contrast with contemporary attempts to construct a unified Italian artistic identity, based on the search for a single stylistic model—typically the Lombard style—projected onto historically and culturally diverse regions. This plurality of perspectives reflects the experimental character of the emerging discipline of art history and engaged an entire generation of Italian and foreign art historians.

Keywords: Art Historiography, Medieval Art, Lombard Art, Apulia

How to cite: Luisa Derosa, *Trame forti e orditi deboli: storiografia e stereotipi sull'arte medievale del Basso Adriatico tra Ottocento e Novecento*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 101-135.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29677

© 2026 | Luisa Derosa





Quando nel 1901 venne pubblicato il primo volume de *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe* ad opera di Giovanni Teresio Rivoira, nell'ampio e complesso discorso interpretativo relativo all'arte romanica europea ed al ruolo guida che l'arte 'lombarda' avrebbe avuto al di fuori del ristretto ambito regionale, i monumenti del Mezzogiorno d'Italia e della Puglia in particolare non trovarono che uno spazio assai ridotto. All'elaborazione di quella sorta di sistema tolemaico dell'arte medievale lombarda - pertinente ad un territorio dai vasti confini - che di fatto riconduceva a un linguaggio unitario le molteplici istanze di matrice tardoantica, romana e quindi bizantina, il Sud della penisola appariva una terra sfuggente¹.

Non è casuale che a testimonianza della diffusione del linguaggio lombardo e della «superiorità dei lavori del secolo XI, di mano e stile lombardi, su quelli del secolo medesimo, di scalpello [...] pugliese e di stile [...] lombardo-pugliese»² venisse preso in considerazione da Rivoira un capitello nella navata di San Nicola, l'unico figurato nella chiesa superiore, sul quale campeggia una figurina a rilievo del santo tra fiori, foglie e piccoli rosoni goticeggianti, frutto in realtà di una sostituzione operata nel XV secolo per riparare ai danni del disastroso terremoto del 1456³.

La basilica di San Nicola fu l'unico monumento pugliese ad essere citato più volte dallo studioso piemontese. «Vi sono scrittori d'arte, i quali pensano che sulla basilica lombardo-normanna si foggiasse quella dei paesi conquistati dai Normanni nell'Italia meridionale e nella Sicilia. Tanto da far chiamar loro 'normanno' lo stile di tante chiese sorte in tali contrade nei secoli XI e XII»⁴.

Al contrario la chiesa pugliese, con la forma a spioventi della facciata, le volte a crociera sulle navate laterali e il soprastante matroneo, «l'alternanza lombarda dei sostegni maggiori e minori», «il motivo di un'arcata maggiore che ne protegge delle minori», alcuni dettagli come la forma delle finestre a strombo, l'apparecchiatura muraria con conci disposti a filari regolari, pareva rientrare perfettamente nel fenomeno 'migratorio' di quelle forme d'arte che dopo la travagliata elaborazione maturata tra Oriente ed Occidente, aveva trovato nello stile 'lombardo' le ragioni di una visione unitaria dell'arte medievale italiana.

L'analisi di Rivoira, che si poneva a conclusione di un lungo e articolato percorso di definizione dell'arte medievale italiana, secondo una linea già avviata dalle ricerche di Ferdinand de Darstein⁵ e di Raffaele Cattaneo⁶, era dunque una risposta, entro i confini di chiare sollecitazioni di natura politica e ideologica, alle molteplici idee di Medioevo che le diverse nazioni europee avevano proposto⁷. La convinzione dell'esistenza di una cultura figurativa omogenea definita dal termine romanico che, a fronte di spazi geografici lontani e non omogenei, basava il suo valore propulsivo su un modello assoluto identificato da specifiche tipologie architettoniche e caratteristiche di

1 Rivoira 1901. L'opera uscì dapprincipio in due volumi, rispettivamente nel 1901 e nel 1907. Nel 1908 ne venne fatta un'unica edizione, pubblicata successivamente in inglese grazie alla tradizione dell'amico antichista Gordon McNeil Rushforth, e poi ancora, con aggiornamenti ad opera dello stesso Rushforth, nel 1933 per la Clarendon Press di Oxford: Schapiro 1933.

2 Rivoira 1908: 263-264, fig. 257.

3 Belli D'Elia 1985: 149-151, fig. 218; Belli D'Elia 2004.

4 Rivoira 1908: 623-625.

5 de Darstein 1865-1882.

6 Cattaneo 1888.

7 Il tema è stato ampiamente affrontato in sede critica. Per l'ampia bibliografia di riferimento, si rinvia agli interventi di Quintavalle 2004; Quintavalle 2006; Gandolfo 2006; Barral i Altet 2008: 7-37; Lomartire 2010; Segagni Malacart, Schiavi 2013.



dettaglio, contribuiva a rafforzare la coscienza delle radici storiche di una nazione che solo nel 1861 aveva trovato la propria unità⁸.

Nella realtà, però, l'auspicata unità era nei fatti ancora molto lontana. In un'epoca di progressiva specializzazione dei saperi, in cui le vicende politiche avevano un peso determinante anche per gli studi di storia dell'arte, esistevano di fatto 'due Italie', quella dello sviluppo comunale del centro-nord e quella della monarchia del Mezzogiorno, su cui pesava ancora l'antica convinzione di Cesare Balbo che considerava la monarchia stessa un pericolo per la libertà⁹.

Il 'mito comunale', strettamente associato all'affermazione della borghesia, era nei fatti, tra Otto e Novecento, l'idea dominante negli studi sul Medioevo italiano¹⁰. Contestualmente prendeva avvio, proprio a cavallo dei due secoli, il secolare dibattito sulla questione meridionale e sulle sue radici medievali, portato avanti da personalità di grande rilievo come Giustino Fortunato, il cui pensiero influenzerà in maniera significativa Émile Bertaux¹¹.

La discussione che attraversa la storiografia occidentale in tutta la prima metà dell'Ottocento e anche oltre, in Francia prima di tutto, ma anche in Inghilterra, in Spagna, in Germania e in Italia, si articolava sul confronto tra un'arte nazionale e le varie arti regionali, ovvero sull'esistenza, in territori politicamente uniti, di sistemi omogenei come anche di modelli differenti¹². Se il Medioevo era considerato il periodo che anticipava la formazione degli Stati-nazioni d'Europa, e quindi contribuiva in modo determinante a rafforzare la coscienza collettiva delle radici culturali delle nuove realtà politiche, bisogna considerare che le diverse posizioni critiche nascevano da situazioni storiche differenti: c'erano infatti nazioni come la Francia che da lungo tempo avevano raggiunto una unità politica, diversamente dalla Germania, che pure aveva nell'Impero il suo modello sovranazionale. In Italia invece l'esistenza di un medioevo laico, quello dei comuni, si contrapponeva a quello religioso della chiesa romana. In questo quadro di complesse geografie storiche, la definizione dell'arte medievale pugliese in relazione alle teorie sugli stili nazionali e regionali dava origine a soluzioni spesso diversissime. Lo stesso Camillo Boito (1836-1914), le cui teorie erano state ampiamente recepite nel dibattito di storici e architetti locali impegnati nel campo della conservazione e del restauro, nel volume *Architettura del Medio Evo* nell'enucleare i vari stili nazionali, quali quello lombardo, romano, siculo, toscano, veneziano, aveva escluso la Puglia anche solo come riflesso di uno o dell'altro stile¹³.

In quei tempi l'intero Mezzogiorno era nei fatti un insieme di territori conosciuti principalmente attraverso la letteratura odepórica, la cui arte appariva priva di originalità, riflesso di una elaborazione artistica generata sempre altrove e definita negli stessi studi locali arte saracena, arte bizantino-saracena, arte normanno-appula, o lombardo-appula. La Puglia in particolare, dalla Capitanata alla Terra d'Otranto,

8 Seguendo il modello francese inaugurato da Viollet Le Duc e Prosper Mérimée, il volume di Rivoira riporta in appendice un «Indice degli elementi costruttivi e decorativi dei monumenti» delle principali tipologie di dettagli architettonici citati nell'opera: Rivoira 1908: 783-785.

9 Balbo 1846-1847.

10 Corrao 2020.

11 Balestracci 2015; Carocci 2015; sul tema si rinvia, inoltre, ai vari interventi in Cordasco, Siciliani 2014, con ampia bibliografia. Sull'influenza del pensiero di Giustino Fortunato su Émile Bertaux, Papa Malatesta 2007: 148-176.

12 Quintavalle 2012.

13 Boito 1880. Sulla ricezione di tal idee in Puglia e sul dibattito che ne scaturì nell'ambito del restauro si veda Colonna, Di Tursi 2000: 43-74; Guarnieri 2007.



- appariva un territorio eterogeneo, naturalmente proteso verso il Mediterraneo orientale, il cui patrimonio medievale era ancora in buona parte nascosto sotto secoli di restauri antichi, trasformazioni, riadattamenti, e in un pessimo stato di conservazione¹⁴.
- 1



1 San Nicola, Bari. Veduta del prospetto est alla fine del XIX secolo (da Belli D'Elia 1985).

- Eppure, in questo contesto, la vicenda artistica del Mezzogiorno alla fine dell'Ottocento poteva già contare su un'opera di grande sintesi e di straordinaria modernità, i *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien* di Heinrich Wilhelm Schulz (1898-1855), pubblicata nel 1860 ma frutto in realtà di ricognizioni avviate negli anni Trenta dell'Ottocento¹⁵. Con lo studioso sassone aveva preso avvio la storiografia dell'arte medievale dell'Italia meridionale, ovvero quell'alterità di studi, analisi e dibattiti basati sulla differente fisionomia artistica del Mezzogiorno rispetto al Centro-Nord della penisola¹⁶.
- 2

Schulz non era un erudito e tantomeno era mosso da interessi antiquari. Come studioso di storia politica¹⁷ era poco interessato alle logiche del mercato dell'arte, che pure muovevano gli interessi dei tanti viaggiatori stranieri che percorrevano in quegli anni, tra mille difficoltà, i territori inesplorati del Mezzogiorno, così come era distante dall'ambiente internazionale dei 'conoscitori' che, a partire proprio dagli anni Trenta dell'Ottocento, contribuirono ad alimentare una vera e propria dispersione dei patrimoni archeologici e artistici locali¹⁸. Spinto ad occuparsi dei monumenti dell'Italia

14 Derosa 2018.

15 Sulla figura di Schulz si vedano i vari interventi di Vinni Lucherini (Lucherini 2007; Lucherini 2018; Lucherini 2020).

16 Aceto 1993: 299-300.

17 Lucherini 2020: 148.

18 Milanese 2014.



meridionale da Carl von Rumohr, incontrato in Toscana nel 1832, condivise con lo storico dell'arte tedesco il metodo basato sull'uso storico-critico delle fonti e sull'analisi stilistico-formale delle opere in una prospettiva fortemente storicista¹⁹.



2 Heinrich Wilhelm Schulz (1855), litografia di George Weinold (da Zingarelli 2008).

3, 4 Nell'indagare i monumenti del Mezzogiorno, egli avvertì l'esigenza di produrre una documentazione visiva orientata al rilievo rigoroso e preciso delle architetture, confluita nell'*Atlas*, prezioso corredo alla sua opera²⁰. Le tavole dell'*Atlas*, affidare ad un disegnatore di straordinaria bravura come Anton Hallmann, sono un vero e proprio strumento di indagine e di studio²¹. In quegli anni esistevano già delle raccolte di materiali grafici sull'arte del Medioevo che accoglievano disegni dei monumenti meridionali e pugliesi, a partire dalle illustrazioni per la monumentale opera di Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt (1730-1814), *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au VI^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVe* (1810-1823)²². Anche l'erudito Aubin-Louis Millin (1759-1818) durante il viaggio in Italia, effettuato su incarico del ministero dell'Interno francese tra il 1811-1813, fece realizzare un cospicuo *corpus* di disegni di « monumens inédits », in alcuni casi oggi scomparsi²³.

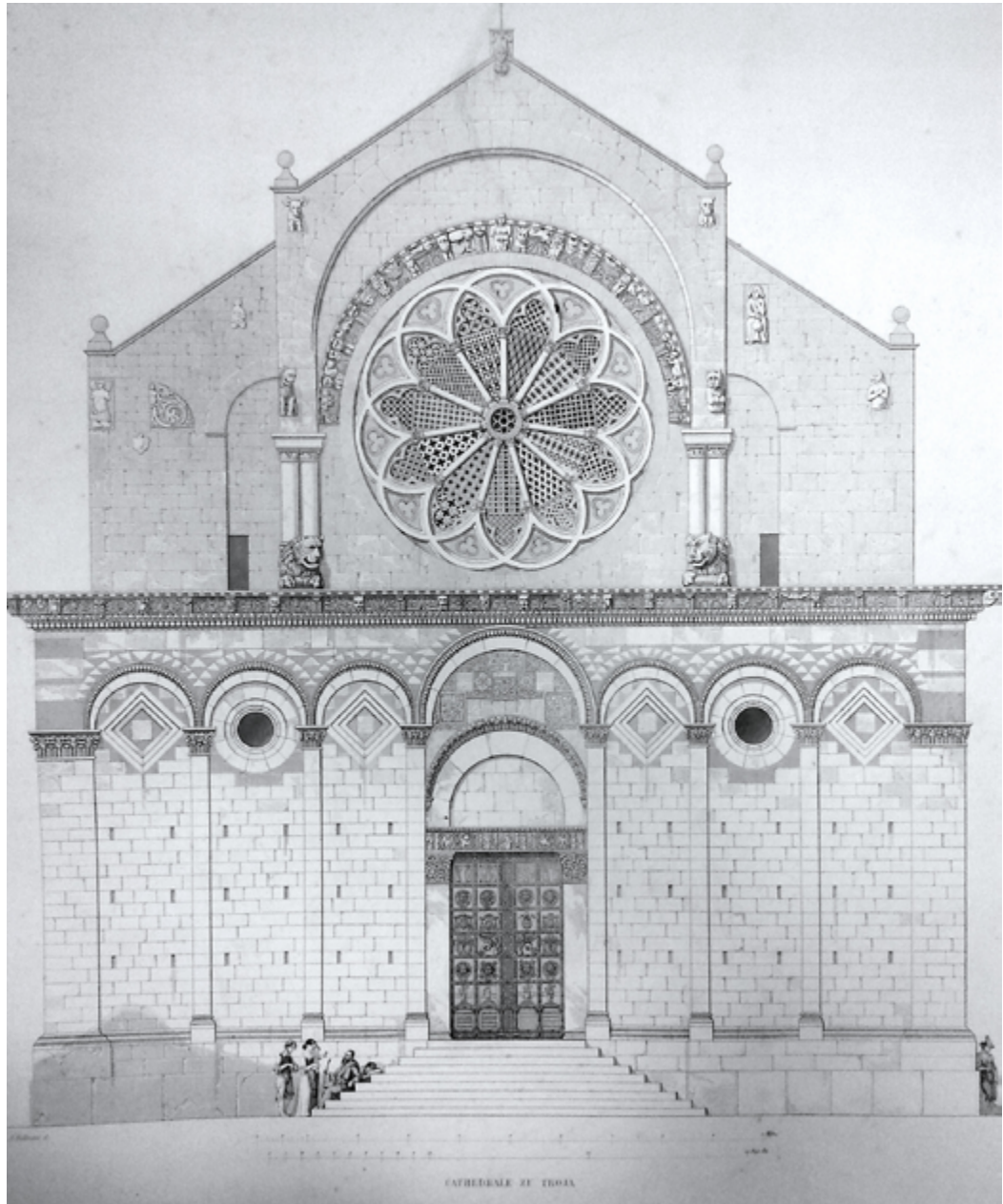
¹⁹ Lucherini 2007: 538-539. Sulle motivazioni della lunga permanenza in Italia Zingarelli 2002.

²⁰ Schulz 1860.

²¹ Lucherini 2007: 539-541.

²² Sui disegni pugliesi di Seroux d'Agincourt: Moretti 2018.

²³ D'Achille, Iacobini, Toscano 2012; D'Achille, Iacobini, Preti-Hamard, Righetti, Toscano 2012. Tra i materiali perduti anche la preziosa porta bronzea di Barisano da Trani eseguita per la basilica di San Nicola a Bari: Iacobini 2009.



3 Santa Maria Assunta, Troia. Prospetto principale, incisione (da Schulz 1860).

Pressocché contemporaneamente, Victor Baltard (1805-1874) eseguiva per Jean-Louis-Alphonse Huillard-Brèholles (1817-1871) le preziose tavole dei principali monumenti normanni e svevi del *Regnum Siciliae*²⁴. Tali memorie, ancora oggi prezioso supporto alle ricerche sul Mezzogiorno d'Italia, restituivano però una 'narrazione' visuale ancora di sapore erudito e di carattere antiquario. Non così i disegni di Schulz. Al centro degli interessi dello studioso è il monumento, raffigurato isolato dal contesto, e lo stretto rapporto tra testo e immagine che accompagna l'intero lavoro.

²⁴ Scungio 2018. L'itinerario eseguito da Victor Baltard per il duca de Luynes, munifico mecenate delle ricerche e delle pubblicazioni di Huillard-Brèholles, seguì quello compiuto nel 1935 da Schulz e Halmann l'anno precedente (1835), di cui il futuro architetto delle Halles di Parigi aveva visto a Roma i disegni: Schulz 1860: 11. La pubblicazione promossa dal Duca de Luynes costituì una fonte di grande amarezza per Schulz, per la pubblicazione di molte tavole di monumenti inediti, da lui precedentemente rilevati e non ancora pubblicati. Sul tema dei disegni e dell'ambiente degli stessi disegnatori nel Regno in quegli anni Zingarelli 2002.



4 San Nicola Pellegrino, Trani. Particolari del portale principale, incisione (da Schulz 1860).

Anche le raffigurazioni dei particolari scultorei, scontornati e improntati alla sperimentazione del valore espressivo della linea, sono eseguiti con lo stesso principio, supportati dalle indicazioni delle misure²⁵. È proprio il rilievo basato sull'analisi autoptica del monumento che consente a Schulz di leggere le architetture medievali, gli spazi interni degli edifici, gli arredi scultorei e liturgici, intuendone le forme 'originali'

²⁵ Fortemente debitore dell'opera di Schulz è l'ingegnere Pasquale Fantasia, di origini campane, scopritore del succorpo della cattedrale di Bari, che tra il 1889 e il 1890 diede alle stampe due articoli sul duomo barese con la riproduzione di sculture, iscrizioni, piante, sezioni, dettagli architettonici, che consentono di analizzare da un punto di vista essenzialmente filologico il monumento e la sua decorazione scultorea, mostrando di avere appreso appieno la lezione dello studioso sassone, di cui ricorda costantemente l'opera. Su Fantasia: Derosa 2020.



- 5 medievali sotto la veste barocca non ancora smantellata e distrutta²⁶. L'indagine poi sui documenti, ricercati nel Grande Archivio di Napoli, l'attenzione al dato epigrafico e dunque ai rapporti con la committenza, erano in fondo la conseguenza, sul piano interpretativo, delle tesi di Rumohr nella raccolta di saggi *Italianische Forschungen* circa l'importanza dei fattori socioeconomici per lo sviluppo artistico delle diverse realtà 'locali'. Non è un caso che Bertaux dirà di Schulz « il eut l'ambition d'être le Rumohr de l'Italie du Sud »²⁷.

La minuziosa descrizione delle opere, i cui confronti raramente si spingono oltre il ristretto ambito territoriale (e dunque ad uno spazio geograficamente e cronologicamente limitato), caratterizzano lo sguardo assolutamente moderno dello studioso, in un contesto in cui aveva da poco visto la luce *l'Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Âge* (1823-1824) di Arcisse de Caumont con la proposta di classificazione dei monumenti per scuole regionali secondo criteri formali²⁸. Schulz invece «non inseguiva teorie precostituite (ipotesi benedettine, frescanti girovaghi e vaganti dalle Alpi all'Appennino, pittori e scultori giunti attraverso le vie di pellegrinaggio o al seguito di ricchi cortei imperiali, o altro che dir si voglia)», come non considerava l'arte dell'Italia meridionale un riflesso di quanto era avvenuto «oltralpe o oltremare»²⁹.

Negli anni Sessanta del XIX secolo nella stessa Germania, in un contesto politicamente e culturalmente fortemente mutato, in cui l'interesse era rivolto all'identificazione di uno stile che definisse le relazioni tra l'arte e la realtà in rapido mutamento e che fosse capace di uniformare in un unico linguaggio i diversi dialetti regionali, la pubblicazione dell'opera di Schulz non ricevette l'attenzione che meritava³⁰. Non così fu per gli ambienti intellettuali del Mezzogiorno. In Puglia, l'esistenza di una lunga tradizione di studi storici proveniente dall'eruditismo di matrice ecclesiastica settecentesco, che all'indomani dell'Unità d'Italia aveva ridato vigore alle istanze del cattolicesimo liberale, accolse favorevolmente l'attenzione riservata da Schulz al dato documentario, e la sua opera costituì per molti versi un modello per una intera generazione di intellettuali che, soprattutto a partire dagli anni Settanta del XIX secolo, seppe farsi protagonista del rinnovamento politico e culturale della regione³¹. Non fu però una generazione di storici dell'arte, bensì di 'conoscitori' locali, sempre aggiornati su quanto veniva pubblicato sul Mezzogiorno e non solo, ispettori o componenti nelle Commissioni Conservatrici provinciali cui venne affidato in prima

²⁶ Belli D'Elia 1999; Guarnieri 2007; Derosa 2018.

²⁷ Bertaux 1903: IV.

²⁸ Barral i Altet 2008: 20-31.

²⁹ Lucherini 2007: 544.

³⁰ A dimostrazione dello scarso interesse nei confronti dello studioso sassone ricordiamo che la preziosa biblioteca di Schulz venne venduta all'asta senza che la Reale Biblioteca di Dresda mostrasse il minimo interesse per l'acquisto. Ricordiamo che Schulz al suo rientro dall'Italia assunse il ruolo di Direttore delle Reali Collezioni di Antichità di Dresda. Fu, inoltre, consigliere di corte e di governo, oltre a ricoprire una serie di altri incarichi di prestigio presso la corte, per i quali, probabilmente, ritardò la pubblicazione dei *Denkmäler*, già concordata da lungo tempo con l'editore Brockhaus, che vide appunto la luce solo nel 1860 grazie all'architetto prussiano Ferdinand von Quast: Zingarelli 2002. Su von Quast, che fu tra l'altro traduttore e curatore dell'edizione tedesca delle opere di Seroux d'Agincourt: Lucherini 2007: 543.

³¹ Si pensi ad un'opera come *l'Historia di Bari* del padre gesuita Antonio Beatillo, pubblicata nel 1637, come anche il *Compendio cronologico delle vite degli arcivescovi baresi dall'unione delle due sedi di Canosa e di Bari seguita l'anno di nostra salute 845*, di Francesco Lombardo, del 1697, che per l'argomento trattato e la quantità di informazioni costituisce ancora oggi un punto di riferimento fondamentale per gli studi sul duomo barese. Tali opere riprese nel 1844 da Michele Garruba con la *Serie critica dei sacri Pastori baresi*: Dell'Aquila 1994: 446-447; Derosa 2009; Derosa 2020.



battuta il settore della tutela e conservazione dei beni culturali, argomenti dai quali, in questi decenni, alla luce del grande stato di abbandono del patrimonio artistico locale, le élites intellettuali pugliesi non poterono prescindere nella costruzione di qualsiasi discorso di natura storica³².



5 San Nicola, Bari. L'abside prima dei restauri degli anni Trenta del XX secolo (Archivio Fotografico Storico del Comune, Museo Civico, Bari, neg. n. 1990).

Personaggi anche di grande spessore culturale, quali Sante Simone (1823-1894) prolifico corrispondente della rivista fiorentina di Guido Carocci «Arte e Storia»; Arcangelo Prologo (1836-1889), brillante editore di documenti; Giovanni Beltrani (1849-1932) deputato parlamentare e attento indagatore di archivi; Giambattista Nitto de' Rossi (1835-1915), scopritore degli *Exultet* baresi e autore del primo volume della pionieristica serie del *Codice Diplomatico Barese* e molti altri, fondatori e collaboratori

³² Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni 1992; Derosa 2020.



di riviste importanti per la storia dei monumenti pugliesi come la «Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti», l'«Archivio Storico Pugliese», la «Rassegna Tecnica Pugliese». Costoro, fedeli al principio metodologico della ricerca archivistica in funzione di quella storico-artistica, furono fortemente debitori dell'opera di Schulz, sia pure nell'ambito di studi di carattere regionali.

Dietro le molte iniziative editoriali di quei decenni ci fu l'editore-tipografo Valdemaro Vecchi (1840-1906), grande amico di Benedetto Croce, per il quale stampò numerose opere con la giovane casa editrice di Giovanni Laterza, come pure i primi numeri di «Napoli Nobilissima», rivista che ebbe come fondatore e 'redattore' l'andriese Giuseppe Ceci (1863-1938)³³. Parallelamente, l'arrivo in Puglia di personaggi come Ettore Bernich (1950-1914) e Adolfo Avena (1860-1937), fortemente interessati, attraverso il restauro, alla costruzione di una cultura del 'monumento' e della sua salvaguardia, contribuiva all'individuazione di un linguaggio autoctono della regione, come di fatto emerse dalla 'presentazione' dei monumenti pugliesi all'Esposizione di Torino del 1898 o a quella di Roma del 1911 o da innovative iniziative editoriali di carattere turistico, quali il volume *Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale*³⁴.

Oltre ai *Denkmäler*, un'opera che negli ultimi decenni dell'Ottocento ebbe particolare successo nel dibattito sulle arti in Italia meridionale fu la pubblicazione dei due volumi di Demetrio Salazaro, *Studi sui Monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo* (1871-1872)³⁵. Salazaro, la cui opera fu ingenerosamente definita da Bertaux « plus luxueuse que sérieuse »³⁶, rivendicava nei fatti un ruolo all'arte del Mezzogiorno nel contesto della nuova nazione. La scoperta degli affreschi di Sant'Angelo in Formis, rivelatori della presenza di una pittura di elevata qualità artistica non più bizantina, che anticipava di fatto l'arte di Cimabue e di Giotto, ribaltava l'«idea preconcepita che le province meridionali fossero rimaste del tutto prive di sapere e dell'esercizio delle belle arti»³⁷. Nell'ambito delle costituenti strutture di tutela dello stato unitario, l'opera

33 De Francesco 2010: 52-56. La rivista napoletana accolse sempre con attenzione gli scritti degli intellettuali pugliesi, soprattutto dell'ambiente della giovane Deputazione di Storia Patria barese. Essa fu lo strumento per portare avanti una serie di iniziative volte a preservare il patrimonio storico-artistico di Napoli come del resto del Mezzogiorno dalla speculazione edilizia di quegli anni, 'giustificata' tra l'altro anche dalla necessità di conciliare la politica urbanistica, tesa a privilegiare gli aspetti igienici del tessuto urbano antico, con i problemi della conservazione, Papa Malatesta 2000: 31-44; Barrella 2003. In generale sulle riviste tra Ottocento e Novecento: Cioffi, Rovetta 2007. Sulla condizione dei beni culturali a Napoli negli anni in cui nacque la rivista Venturi 1927 (1991: 62-63). La grandissima stima che Croce ebbe per Vecchi è dimostrata dalla 'imposizione' della tipografia dell'editore toscano naturalizzato tranese a case editrici come la Sandron di Palermo, la Loescher di Roma oltre alla stessa Laterza: Pompilio 2004.

34 Oltre ai calchi fu realizzata una notevole campagna fotografie dei monumenti regionali più rappresentativi dei secoli XI-XIV, affidata a Enrico Bambocci, Angelo De Mattia e Romualdo Mosconi. Sull'Esposizione di Torino, Gelao, Iacobitti 1999. Il volume *Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale* (1898) accolse le fotografie degli edifici presentati in occasione della mostra, come anche numerosi disegni realizzati da Bernich allo scopo di fornire un ampio catalogo per gli studiosi di architettura.

35 Salazaro 1871-1872.

36 Bertaux 1903: VIII. E più avanti afferma « Le patriotisme de Salazaro se refusait à reconnaître dans les provinces napolitaines des œuvres byzantines ou toscanes : tout était napolitain. Les grandes planches qui accompagnaient les deux volumes reproduisaient pour la plupart des aquarelles consciencieuses de Francesco Autoriello, que la chromolithographie avait gravement altérées. Cependant Salazaro, dans ses tournées d'inspection, avait retrouvé des édifices, des sculptures, des fresques fort curieuses qui avaient échappé à Schulz : il les signalait et il en reproduisait pour la première fois une partie ».

37 Bertaux 1903: I. Sul tema Speciale 2003; Speciale 2005.



- di Salazaro, che seguiva un criterio topografico come quella di Schulz, ebbe il grande merito di tratteggiare un profilo complesso della produzione figurativa italomeridionale, attribuendone un ruolo all'interno della cultura italiana e portando l'attenzione su opere fino ad allora del tutto sconosciute agli studi sull'arte medievale del Mezzogiorno.
- 6



6 Santo Sepolcro, cappella superiore, Barletta. Particolare dell'Annunciazione, litografia a colori (da Salazaro 1877).

- Negli anni in cui in Italia e in Europa la storia dell'arte medievale si presentava ormai come una disciplina metodologicamente fondata e istituzionalizzata nell'ambito degli studi universitari, negli ambienti intellettuali pugliesi, come in altre regioni del Mezzogiorno, l'arte medievale era quasi esclusivamente oggetto di trattazione storica e di rivendicazioni 'di tipo regionalistico'. In questo contesto giunse nel 1893 all'École française di Roma il giovane Émile Bertaux (1869-1917) che in Palazzo Farnese restò fino al 1897³⁸. Allievo di Eugène Müntz, lo studioso più autorevole del Rinascimento in Francia, che in quanto convinto fautore del primato del Rinascimento italiano probabilmente lo spinse a studiare l'arte della penisola, Bertaux è stato un personaggio chiave nello studio dell'arte medievale meridionale.
- 7

Nel 1903 venne pubblicata in Francia la monumentale opera *L'art dans l'Italie meridionale. De la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, frutto della sua tesi di dottorato, che per il successo immediato appena l'anno seguente ebbe una nuova ristampa. L'analisi di Bertaux si sviluppava intorno a due nodi cruciali, la cosiddetta « école bénédictine » legata alla conquista normanna e l'« art impérial » sotto Federico II³⁹.

Pur nei limiti della ricerca dell'influenza francese sull'arte del Mezzogiorno d'Italia, lo sguardo di Bertaux fu del tutto scevro dai nascenti nazionalismi che di lì a breve avrebbero preso il sopravvento anche negli studi di storia dell'arte, così come, con una

38 La figura di Bertaux, dagli aspetti biografici agli interessi scientifici, ai carteggi che testimoniano la fitta rete di relazioni dello studioso, è stata ricostruita dettagliatamente da Vittoria Papa Malatesta nella monografia del 2007, dalla quale sono tratte molte citazioni riportate di seguito nel testo.

39 Bertaux 1903. Fortemente interessato all'arte angioina, primo argomento delle sue ricerche in Italia, avrebbe dovuto pubblicare una seconda parte interamente dedicata al Trecento, mai portata a termine per i numerosi impegni assunti una volta rientrato in Francia, oltre che per la prematura scomparsa a soli 47 anni. Papa Malatesta 2007: 24-39.



diversa prospettiva storiografica, era stato per Schulz. La modernità dell'approccio dello studioso francese si può misurare dall'importanza che attribuiva alla moderna scienza della geografia umana, allargando i termini della ricerca di carattere storico-artistico alla società e all'ambiente, ben oltre i confini della storia politica⁴⁰. « Pour l'histoire politique, il subsiste seulement des documents et des témoignages, qui ne sont que les signes des faits : les faits eux-mêmes ne sont plus. L'histoire de l'art, se trouve en présence de faits qui, au lieu d'être abolis à jamais, sont présents et visibles comme des êtres vivants. Ces faits sont les monuments et les œuvres »⁴¹. Il valore essenziale e ineludibile dei dati materiali su cui si fonda la storia dell'arte era stato ribadito da Bertaux nel 1902, in occasione della *Prolusione* al suo primo corso universitario a Lione⁴². Un concetto su cui interverrà in modo fortemente critico Benedetto Croce per il quale la storia dell'arte «non potrà essere mai altro se non la coscienza della genialità», e non una *histoire de la civilisation* così come la intendeva Bertaux⁴³.



7 Ritratto di Émile Bertaux, pastello su carta di Ramon Casas (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona).

⁴⁰ Papa Malatesta ricorda, attribuendo un grande rilievo a questo aspetto, che il giovane Bertaux aveva seguito presso l'École Normale, tra il 1888 e il 1891, le lezioni del fondatore della moderna geografia umana Paul Vidal de la Blache, le cui osservazioni metodologiche saranno recepite appieno nel campo delle scienze umane dalla scuola storica delle *Annales* di Lucien Febvre e Marc Bloch: Papa Malatesta 2007: 231-240.

⁴¹ Bertaux 1903, I: 17.

⁴² Bertaux 1902b: 274; Papa Malatesta 2007: 231ss.

⁴³ Nella recensione al libro di Bertaux Croce asserisce «Bertaux crede che il fine supremo della storia dell'arte sia ciò che egli chiama la ricerca delle cause. [...] attendere ad analizzare e classificare le opere, e procedere oltre a cercare le influenze geografiche, commerciali, delle istituzioni religiose e politiche, e così via. Ma questa concezione a noi sembra propria piuttosto di una *histoire de la civilisation*, che non di una *histoire de l'art*», Croce 1904: 207. Sulla distanza di prospettiva metodologica tra il filosofo napoletano e Bertaux, come anche con Venturi, oggetto di notevoli critiche da parte di Croce e di Alfredo Gargiulo: Cioffi 2008.



In realtà per lo studioso francese il Mezzogiorno d'Italia rappresentava un *unicum* in quanto erano proprio le interazioni tra l'ambiente, lo spazio e la storia - legata alle prestigiose committenze dei sovrani normanni, svevi e angioini - che avevano creato la sua distinta individualità⁴⁴.

« [...] Il est superflu de rappeler que l'architecture de certains édifices a été déterminée par les matériaux que fournit le sol où ils sont fondés [...] »⁴⁵. Di qui l'attenzione, ad esempio, alle costruzioni in pietra a secco come i trulli, considerate fino a quel momento, con la sola eccezione del Lenormant, espressioni di una architettura troglodita e che invece Bertaux riconduceva all'ambiente geografico del Mediterraneo e all'adozione di pratiche costruttive che i diversi popoli avevano adattato e trasformato negli usi, determinando, come nel caso della Puglia, persistenze che erano giunte fino ai tempi moderni⁴⁶. E più avanti, parlando dei materiali con i quali fu realizzata l'architettura della regione, scriveva « L'immense table de pierre qui forme le sous-sol de l'Apulie est l'inépuisable carrière d'où sortent les cathédrales élevées par la piété et l'orgueil des villes »⁴⁷.

Come nel caso di Schulz, pochi sono i riferimenti di Bertaux all'arte lombarda. E nelle *Conclusioni* al suo lavoro asserisce « Des sculpteurs lombards qui appartenaient à deux générations différentes ont été travailler jusqu'à Capoue et au-delà de Bari. Au XII^e siècle un premier groupe de ces artisans a sculpté sur les portails de quelques églises de Campanie et d'Apulie les monstres dont la foule inutile s'agite sur les façades des églises de Pavie. Au XII^e siècle, et peut-être dès la fin du siècle précédent, des Lombards qui avaient connu de loin la grande sculpture religieuse des cathédrales françaises apprirent aux sculpteurs apuliens à disposer autour d'un portal quelques figures qui parlaient aux fidèles le langage des livres sacrés »⁴⁸, per concludere che « la leçon a porté peu de fruits » dal momento che proprio « à partir du XII^e siècle, l'art de l'Italie méridionale avait commencé à se dégager des influences étrangères pour prendre des formes nouvelles et vivantes. L'activité artistique se répandit jusque dans les régions les moins accessibles »⁴⁹, fino ad arrivare, nella matura età sveva e primoangiona ad osservare che « les marbriers campaniens et apuliens ont acquis une virtuosité qui égale et dépasse l'habileté des sculpteurs lombards »⁵⁰.

Nel delineare la geografia artistica dell'Italia meridionale, si limitava ad osservare identità 'condivise' - prima dell'arrivo dei Normanni - da fare risalire a comuni radici bizantine pervenute nel Mezzogiorno attraverso la Grecia piuttosto che dall'area ravennate⁵¹. La conoscenza della presenza bizantina nel Sud fu approfondita da Bertaux grazie ai viaggi intrapresi nel Mezzogiorno con il noto bizantinista Jules Gay, allievo di Louis Duchesne (all'epoca direttore dell'École), conosciuto già ai tempi dell'École normale, che introdusse il giovane amico nella Società napoletana di Storia patria.

44 Sulla modernità di tale approccio Toscano 1990.

45 Bertaux 1903: 18.

46 Si veda il brano di Bertaux riportato da Papa Malatesta 2007: 237. Bertaux (1903: 391) riprese il tema dell'architettura dei trulli quando affrontò il problema delle chiese a cupole che ritenne, sia pure con una certa cautela, originate dal modello delle architetture rurali 'senza tempo' (trulli, specchie, muretti in pietra a secco). Questa idea nasceva dalla convinzione, errata, che tutte le cupole pugliesi fossero false cupole, ovvero costruite come i trulli con la tecnica della posa in opera delle pietre in filari orizzontali, posti in aggetto l'uno sull'altro.

47 Bertaux 1903: 811.

48 Il riferimento (Bertaux 1903: 472-476), è alle chiese campane di Alife, Capua, Salerno e ad alcune sculture pugliesi di Bari (San Nicola), Barletta e Monopoli. Pace 1982; Belli D'Elia 2003.

49 Bertaux 1903: 810-811; Calò Mariani 2004.

50 Bertaux 1903: 812.

51 Bertaux 1903: 70-76; 98-103.



Gay racconta dell'entusiasmo di Bertaux nel viaggiare nelle sconosciute terre del Mezzogiorno nonostante le difficoltà, per poi, tornato a Roma « jeter aux pieds de son directeur ébloui des gerbes d'or moissonnées où étincelaient les fleurs éclatantes »⁵².

A introdurlo agli studi sulla *question byzantine* del Mezzogiorno era stato anche un altro studioso alsaziano, con il quale Bertaux aveva stretto un rapporto di grande amicizia, Charles Diehl, autore del primo manuale di arte bizantina, che nel 1894 aveva dato alle stampe il volume *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, una sistematica indagine sulle testimonianze artistiche della Terra d'Otranto, della Basilicata e della Calabria⁵³. Lo studio dell'Italia meridionale, nel contesto dello stimolante ambiente dell'École, portava molti studiosi a introdurre entro più ampie e organiche analisi quell'« Italie inconnue »⁵⁴, ridimensionandone di fatto l'originalità e la portata in una direzione ben diversa dagli studi condotti in quegli anni negli ambienti dei cultori delle patrie memorie⁵⁵.

Non era probabilmente senza conseguenza in questo dibattito anche il ribaltamento di prospettiva storiografica – ancora privo di implicazioni ideologiche – proposto da Josef Strzygowsky nel suo *Orient oder Rom?*, pubblicato a Leipzig nel 1900, che spostava, in opposizione alle idee di Alois Riegl e di Franz Wickhoff, le origini dell'arte occidentale da Roma ai grandi centri dell'arte orientale, la Turchia, la Grecia, l'Armenia, la Persia⁵⁶.

I presupposti metodologici di Bertaux erano però di altra natura. Per lo studioso francese l'arte dell'Italia meridionale, analizzata non più secondo il criterio topografico invalso fino a quel momento ma piuttosto per quadri ambientali, trovava la sua identità piuttosto in una sorta di dimensione mediterranea « un terrain d'expériences où les civilisations d'Orient et d'Occident se sont mesurées en des rencontres multiples »⁵⁷. Lo dimostra l'approccio che egli ebbe nei confronti delle componenti islamizzanti dell'arte pugliese. Ancora valide le sue osservazioni sull'interpretazione dei rilievi delle ante bronzee della porta del mausoleo di Boemondo, « un véritable turbeh funéraire, d'une donnée toute orientale [...] », firmate da *Rogierius melfiae campanarium*, che lo studioso riconduce ad un fonditore amalfitano piuttosto che lucano⁵⁸.

52 Papa Malatesta 2007: 17. L'opera di Gay *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile Ier jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867-1071)* costituisce ancora oggi un testo di riferimento per gli studi bizantini. Il volume venne tradotto pochi anni dopo (1917) in italiano a Firenze, grazie anche all'interessamento di Giustino Fortunato.

53 Diehl 1894. Bertaux ebbe come compagno di viaggio anche il giovane studioso di storia economica Georges Yver, all'École negli stessi anni, che pubblicò, sempre nel 1903, il volume *Le commerce et les marchands dans l'Italie méridionale au XIII^e et au XIV^e siècle*. Queste notizie in Papa Malatesta 2007: 71-72.

54 Frutto dei viaggi nel Mezzogiorno compiuti con Yver furono una serie di articoli che i due studiosi scrissero quale omaggio ad un altro grande viaggiatore che li aveva preceduti François Lenormant: Bertaux, Yver 1898 e Bertaux, Yver 1899.

55 Derosa 2020. Le posizioni di Bertaux spesso non furono accolte positivamente dagli ambienti intellettuali pugliesi. Si veda ad esempio, la polemica con Nitto de' Rossi sulle pagine di «Napoli Nobilissima». Critiche analoghe furono espresse da Enrico Rocchi su «L'Arte» (1898: 121-137).

56 Le critiche di Strzygowski erano nate nello specifico come risposta al testo *Die Wiener Genesis* (1895) di Franz Wickhoff. Nel 1901 Riegl pubblicò il volume *Spätrömische Kunstindustrie*, in cui ribadiva la centralità dell'arte romana rispetto alla linea orientalista dello studioso polacco. Sulla questione una sintesi del dibattito che coinvolse Rivoira e Strzygowski in Wharton 1995: 6-8; inoltre Bernabò 2003: 79-83; Gasbarri 2015: 104-105.

57 Bertaux 1903: 810.

58 Bertaux 1903: 413. Per lo studioso una stessa origine aveva lo scultore che realizzò il trono ligneo di Montevergine, le cui decorazioni di gusto orientaleggiante erano assimilabili alla porta di Canosa (Bertaux 1903: 440-441). L'origine amalfitana del fonditore di Canosa è giustificabile per lo studioso dai rapporti mercantili sviluppati tra la città costiera e la Sicilia come anche con i rapporti del vicino oriente musulmano.



8 Mausoleo di Boemondo, Canosa (L. Derosa)



9 Mausoleo di Boemondo, Canosa. Porta bronzea (L. Derosa)



Bertaux considera le componenti arabe della scultura pugliese, come di quelle di altre aree del Mezzogiorno quali la Campania *in primis* e la Calabria, un riflesso della cultura siciliana. Una cultura di 'importazione', le cui tracce permangono in tessuti, pavimenti musivi, avori, procedimenti tecnici e disegni geometrici applicati anche alle architetture⁵⁹. Così, per restare alla Puglia, circa i frammenti musivi del pavimento nel coro di San Nicola di Bari, pur ipotizzando una influenza siciliana del motivo decorativo del monogramma cufico, conclude che si tratta sempre di una influenza bizantina, ricordando quanto scrive Leone Ostiense: [...] *quoniam artium istarum ingenium a quingentis et ultra tam annis magistra Latinitatis intermiserat*⁶⁰.

Il principale apporto critico di Bertaux⁶¹ è nell'idea che non esiste un unico centro di produzione artistica, ma una molteplicità dinamica di realtà che avevano connotato le diverse identità regionali. Il Mezzogiorno era il prodotto di una pluralità di esperienze politiche, sociali, economiche che si riverberavano nella varietà dei paesaggi artistici, frutto di intrecci culturali e sperimentazioni diverse, elemento di forza come anche di debolezza nel secolare scontro tra Occidente e Oriente. Questo per lo studioso francese impediva di ricondurre ad unità una realtà così eterogenea, come lui stesso asseriva « il est clair que la moitié méridionale de l'Italie n'a point de centre unique, point de cœur où doive nécessairement affluer la vie »⁶².

Per Bertaux l'arte lombarda è dunque una manifestazione artistica relativa ad una precisa area geografica, che sviluppa uno stile che non influisce sull'arte meridionale. Nell'*Introduzione* all'opera, dopo avere delineato la geografia dei territori dell'antico *Regnum Siciliae*, chiariva con grande acume il suo approccio metodologico: « Les faits qu'a pu dégager une analyse sommaire de la topographie et de l'histoire de l'Italie méridionale renferment en eux une réponse à la question préliminaire que nous avons du nous poser. Tout a concouru à nous montrer comment, jusqu'à la révolution nationale qui a rendu à la péninsule l'Unité autrefois instituée par l'Empire romain, il y a eu deux Italies. L'une a toujours été maintenue dans le concert des pays d'Occident ; l'autre a été longtemps comme attirée vers l'Orient. Il est donc légitime d'étudier, à part de la Lombardie ou de la Toscane, un groupe de régions aussi rigoureusement séparé de l'Italie du Nord que l'a été, pendant plus de dix siècles, l'ancien royaume de Naples »⁶³.

C'era però un momento in cui nell'analisi di Bertaux l'arte italiana si manifestava per la prima volta quale elemento di unificazione tra le due Italie, ed era con Nicola di Pietro *de Apulia*, che nella ghibellina Toscana divenne Nicola Pisano: « Il a attesté, en achevant une œuvre d'une supériorité incomparable, la supériorité que l'art de l'Italie méridionale avait, au milieu du XIII^e siècle, sur l'art du reste de l'Italie »⁶⁴.

59 Bertaux 1903: 486, 618. Sull'assenza della Sicilia dal lavoro di Bertaux: Papa Malatesta 2007: 251-271. Non è improbabile che all'idea che la Sicilia fosse stata un'area di elaborazione e diffusione dei linguaggi di matrice musulmana abbia contribuito l'opera di Michele Amari (1854-1868), più volte citata nel testo.

60 Il brano, per il quale si rinvia ad Aceto, Lucherini 2001: 56-57, viene citato nell'articolo del 1895 che Bertaux dedica proprio alle influenze musulmane sull'arte meridionale (Bertaux 1895: 442 e nota 2).

61 Ricordiamo che l'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Bari, in collaborazione con l'École française di Roma ne intraprese, sotto la direzione di Adriano Prandi, l'*Aggiornamento*, portato a termine in dieci anni (1978).

62 Bertaux 1903: 12.

63 Bertaux 1903: 18. Sono idee che vengono rafforzate dai rapporti con il migliore meridionalismo italiano e che lo portarono a scrivere sui conflitti sociali e sugli squilibri del Mezzogiorno all'indomani dell'Unità. Bertaux 1897: 827-850. Bertaux fu anche molto attivo nella difesa del patrimonio artistico del Mezzogiorno, valga per tutti la critica sulle pagine di «Napoli Nobilissima» dei restauri in corso nel duomo di Canosa e di Taranto: Bertaux 1897: 15-16.

64 « Enfin il a comme résumé et achevé l'histoire de l'art dans l'Italie méridionale, pendant les siècles



Comprendere l'arte di Nicola, nel contesto della grande fucina di sperimentalismo e elaborazione artistica della corte di Federico II, nutrita della rinascenza dell'Antico, significava ribadire l'essenza di un mestiere, l'ambito specifico del vero conoscitore e storico dell'arte, basato sulla necessità di « *toucher les marbres du doigt* »⁶⁵.

Un approccio metodologico che non poteva non trovare d'accordo Adolfo Venturi, con il quale intrattenne un rapporto epistolare sin dalla sua venuta in Italia. Venturi chiese ed ottenne in bozze il libro di Bertaux per il terzo volume della sua *Storia dell'Arte italiana* pubblicato nel 1904⁶⁶. Come sottolinea Gandolfo, la lettura dell'*Art* portò lo studioso modenese a dare un ampio spazio al medioevo meridionale, alla questione benedettina, alla funzione guida dell'arte plastica campana e pugliese rispetto al resto della penisola meridionale, nonché a riservare uno spazio assai limitato all'arte lombarda⁶⁷. Venturi non fu un medievista ma fu attento a comprendere le novità che iniziavano a prendere piede in quegli anni nell'ambito degli studi sull'arte medievale e di conseguenza fu anche attento a promuoverne gli studi. Nei confronti di Bertaux, per il quale recensì molto positivamente l'*Art*, fu però molto critico nei confronti della teoria sulle influenze francesi nell'arte di Nicola Pisano che « *resta sempre italianissimo nel fondo della sua arte* »⁶⁸.

L'opera di Bertaux costituì un punto di riferimento anche per Pietro Toesca, che non poteva non essere d'accordo con lo studioso francese quando questi scriveva che « [...] il doit être clair dès maintenant, pour quiconque sait voir, que, sans le témoignage des monuments, les indications tirées des archives et des textes risquent de tromper le chercheur [...] »⁶⁹.

Ma prima che venisse pubblicato il lavoro di Toesca *Il Medioevo* - il volume che costituisce l'avvio della storia dell'arte medievale italiana - il Mezzogiorno era stato oggetto di una acuta indagine relativa alla scultura dei secoli XI e XII da parte di Martin Wackernagel (1881-1962), uno studioso svizzero allievo di Heinrich Wölfflin. Wackernagel fu uno dei più stretti collaboratori di Arthur Haseloff (1872-1955), che giunto in Italia nel 1904, inaugurò l'anno seguente una sezione di Storia dell'arte presso l'Istituto Storico Prussiano di Roma avviando, per circa dieci anni, il progetto di ricognizione, inventariazione e studio dei monumenti svevi dell'Italia meridionale⁷⁰. Il progetto sull'Italia meridionale nasceva anche dall'intento

où l'art y a été vivant et florissant. Presque tous les arts connus au moyen âge (l'art musulman excepté) ont été combinés par lui en un chef-d'œuvre unique, de même que l'art byzantin et l'art germanique, l'art musulman et l'art lombard, l'art antique et l'art français s'étaient trouvés réunis dans la moitié de l'Italie qui s'avance entre l'Occident et l'Orient » : Bertaux 1903: 813.

⁶⁵ Bertaux 1903: 795. Inoltre, Papa Malatesta 2007: 110-112.

⁶⁶ Gandolfo 2008: 93-94. Le lettere tra Bertaux e Venturi, conservate presso l'Archivio della Scuola Normale Superiore di Pisa, sono state pubblicate da Papa Malatesta 2007: 284ss, 372-374, 387, 403-406, 409-410, 414-415.

⁶⁷ Gandolfo 2008: 94. L'assenza dell'arte medievale della Lombardia dalla sintesi di Venturi fu colmata da Toesca durante gli anni di insegnamento a Milano con il volume del 1912 sulla pittura e la miniatura lombarda.

⁶⁸ Bertaux 1903: 91-120; Venturi 1900: 36. Circa il presunto nazionalismo di Venturi si veda Dalai Emiliani 2008.

⁶⁹ Bertaux 1902b: 270.

⁷⁰ Allievo, come Rudolf Wittkover e Erwin Panowsky, di Adolph Goldschmidt, Haseloff lavorava dal 1901 come assistente e collaboratore nei Musei Statali di Berlino. L'invito a venire in Italia gli fu rivolto da Paul Fridolin Kehr (1860-1940) da poco meno di un anno alla guida dell'Istituto, con l'intento di inaugurare a Roma una sezione di storia dell'arte, di fatto avviata grazie al cospicuo finanziamento ottenuto dall'imperatore di Germania e re di Prussia Guglielmo II, che di Federico II si considerava idealmente il successore. La vicenda è stata ricostruita da Houben 2004. Inoltre, si rinvia a Matheus 2015: 63-81. Sul progetto dei castelli Willemsen 1992. All'inizio del XX secolo la specializzazione delle singole discipline era già progredita a tal punto che Kehr mise a disposizione di Haseloff uno specialista per gli studi archivistici. Si trattava di Eduard Sthamer (1883-1938) al quale si devono le ricerche fondamentali sull'amministrazione dei castelli federiciani.



di costruire una alternativa alle ricerche condotte dall'École, perché, come scrisse lo stesso Haseloff, «la storia dell'arte dell'Italia meridionale, il cui fondatore è Heinrich Wilhelm Schulz, ultimamente è stata completamente 'sequestrata' dai francesi»⁷¹. Le indagini di Wackernagel non erano orientate però allo studio della scultura sveva, anche se nelle ricognizioni in Puglia e Basilicata supportava Haseloff nel rilevamento delle opere e nella raccolta della documentazione fotografica. La sua presenza era utile ad affrontare temi e cronologie studiate dallo stesso Bertaux, che non erano inserite nel progetto di Haseloff, soprattutto per quanto riguardava l'architettura sacra⁷².

Nonostante gli studi di Wackernagel sulla Puglia, soprattutto il volume *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*, pubblicato a Leipzig nel 1911, siano conosciuti e ampiamente citati, il suo approccio innovativo allo studio delle testimonianze artistiche non è mai stato oggetto di approfondimenti⁷³.

Questo probabilmente è dipeso dal fatto che dopo avere lasciato l'Istituto, dove non aveva una posizione stabile, e avere conseguito l'abilitazione all'insegnamento presso l'Università di Halle, Wackernagel, passato a insegnare prima a Leipzig e a Münster, si dedicò piuttosto a tematiche di storia sociale, all'architettura barocca tedesca e soprattutto al Rinascimento fiorentino, pubblicando nel 1938 il volume *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, a cui è principalmente legata la sua fama di studioso⁷⁴.

Dalle poche notizie che abbiamo sul suo soggiorno in Italia, emerge il difficile rapporto con lo stesso Haseloff, che lo definiva «privo di conoscenze approfondite sul Medioevo»⁷⁵. In realtà il giovane studioso svizzero 'raccontava' una storia dell'arte di diverso tenore rispetto agli studi di Schulz e Bertaux, i cui studi restavano comunque un costante punto di riferimento per lo stesso Haseloff. Wackernagel si mostrò sin dall'inizio insofferente alla 'storia dell'arte senza nomi' seguita anche da Wölfflin. Il suo approccio fu piuttosto vicino alla lezione di Adolph Goldschmidt, che ricordò nella prefazione al volume sulla scultura pugliese scrivendo «Manche Anregung verdankt der Verfasser auch Prof. A. Goldschmidt in Halle»⁷⁶. L'analisi di Wackernagel era incentrata sullo studio meticoloso delle qualità stilistiche e formali delle opere poste in relazione con lo stesso contesto⁷⁷. La *Detailforschung* seguita da Goldschmidt gli consentì di individuare, analizzare e classificare opere di autori fino ad allora del tutto sconosciuti, come nel caso dello scultore *Acceptus*.

71 La lettera citata, insieme a molte altre, è conservata nel fondo archivistico dell'Istituto Storico Germanico di Roma. Alcune missive sono riportate in traduzione in Fulloni 2006: 133-134, da cui si cita.

72 Interessante è anche il resoconto, spesso molto ironico, del viaggio in Basilicata, pubblicato nel 1910 da Wackernagel e riedito in Albrecht 2005: 51-72.

73 Anche nel volume *Festschrift M. Wackernagel* (Koln - Graz 1958) non sono ricordati i suoi studi pugliesi.

74 Il volume, tradotto per la prima volta in italiano nel 1994, è stato riedito nel 2001 con l'introduzione di Enrico Castelnuovo.

75 Fulloni 2006: 137.

76 Wackernagel 1911: III.

77 Il metodo di studio comparativo si giovava dell'uso delle fotografie, divenute ormai uno strumento di indagine fondamentale per lo studio della storia dell'arte (ricordiamo che proprio Wölfflin utilizzava il doppio proiettore per le sue lezioni). Per il progetto di Haseloff furono eseguite circa 3000 fotografie, oggi a Kiel (Istituto di Storia dell'Arte della Christian-Albrechts-Universität) dove Haseloff si trasferì quando l'Istituto venne chiuso in conseguenza della Prima guerra mondiale. La vicenda è ricostruita da Matheus 2015: 225-226. Già da questi primi studi su *Acceptus*, sul ruolo dell'artista - identificato, sia pure dubitativamente, anche come possibile «dilettierenden Leiter einer großen Bildhauerwerkstatt vorstellen» (Wackernagel 1909: 37) - e sui rapporti con la committenza, si intravede l'influenza degli studi di Aby Warburg, a cui fa riferimento lo stesso Wackernagel nell'*Introduzione* al volume sul Rinascimento (E. Castelnuovo, in Wackernagel 2001: 15).



- I numerosi frammenti di arredi liturgici, i cui resti erano sparsi tra Monte Sant'Angelo e Siponto, reimpiegati in diverse zone degli edifici come materiali da costruzione, furono da Wackernagel per la prima volta collegati al pulpito della cattedrale di Canosa⁷⁸.
L'emblematica figura di *Acceptus*, attorno alla quale si muoveva una generazione di maestri e scalpellini, come evidenziato dal titolo della prima pubblicazione dello studioso *La bottega dell'«Archidiaconus Acceptus» [...]*, diventò un punto fermo per qualsiasi tentativo di ricostruzione della produzione scultorea dell'XI secolo pugliese, visto che alle sue opere principali si legavano anche le uniche date conosciute di quella straordinaria stagione artistica precedente all'arrivo dei Normanni. Lo scultore *Acceptus*, nell'analisi di Wackernagel, era un individuo reale, a capo di una bottega le cui opere, attraverso disegni e fotografie, furono poste in relazione le une con le altre, ricostruendo contesto e committenza attraverso l'attenta analisi dell'epigrafia e delle firme⁷⁹.



10 Monte Sant'Angelo. Rinvenimento del lettorino del pulpito di *Acceptus*, 1041 (Archivio fotografico Pina Belli D'Elia).

Per lo studioso svizzero, la scultura pugliese dell'XI secolo derivava da influenze di varia natura fuse e rielaborate secondo caratteri originali⁸⁰. Nell'ambito della *Byzantinische Frage* la posizione di Wackernagel era sostenuta dalle vicende storiche che avevano interessato il Mezzogiorno d'Italia. Nel segno di una continuità tra l'arte greco-romana e quella medievale, nell'arte pugliese le influenze bizantine erano state costantemente rielaborate in un contesto permeabile per natura, capace di una perfetta fusione tra le suggestioni che derivavano dal mondo arabo, attraverso la mediazione normanna, dal passato altomedievale o 'longobardo' e dagli elementi nordici variamente identificati ma sostanzialmente di influenza 'cluniacense'.

⁷⁸ Per la ricostruzione della vicenda, come anche della sua difficile accettazione, si rinvia a Belli D'Elia 1975: 36-41, 58-67, 80-86.

⁷⁹ Wackernagel 1908.

⁸⁰ Wackernagel 1910: 152; Wackernagel 1909. Il testo del 1910 è la traduzione di sintesi, eseguita da Giambattista Guarini, della pubblicazione del primo capitolo della tesi di abilitazione, dato alle stampe grazie al sostegno Università di Halle nel 1909.



11 Museo lapidario, San Michele Arcangelo, Monte Sant'Angelo. Gruppo scultoreo del pulpito di Acceptus, 1041 (Archivio fotografico Pina Belli D'Elia).



Per tutte le generazioni di storici dell'arte stranieri che si occuparono del Mezzogiorno normanno-svevo, il ruolo della scultura, o dell'arte in generale ' lombarda', ebbe dunque un ruolo assai marginale se non inesistente.

Una analoga posizione, sia pure diversa per le conseguenze, fu quella di Arthur Kingsley Porter (1883-1933). La sua prima opera, *Lombard Architecture* (1915-1917), forse la ricerca più ampia e complessa sull'arte lombarda, mostra nell'analisi lenticolare delle architetture e di ogni altro elemento degli edifici indagati, dalle sculture alle pitture, agli arredi sacri, ai mosaici, un approccio all'arte medievale ancora oggi insuperato, dando un contributo determinante per la datazione e comprensione di numerosi edifici, analizzati però entro i confini della Lombardia storica⁸¹. Il modello interpretativo di Porter, basato sulle cronologie attestate dei monumenti e su una indagine diretta delle opere, finiva di fatto per sottrarre alla Francia il primato nell'"invenzione" del romanico. La considerazione dell'antioriorità delle architetture lombarde rispetto a quelle d'Oltralpe, diede origine ad aspre polemiche con importanti esponenti della cultura accademica francese come Émile Mâle e Camille Enlart⁸². Nel volume *Lombard Architecture*, l'arte pugliese conservava una sua autonomia e gli unici riferimenti registrati dallo studioso erano limitati alla Porta dei Leoni di San Nicola, per la presenza del fregio con i cavalieri, o alle finestre con transenne traforate delle chiese di San Gregorio a Bari o della cattedrale di Barletta⁸³. Perlustrando in lungo e in largo l'Europa intera, ovvero quei territori che si consideravano eredi della grande tradizione del romanico europeo, dalla Francia, alla Spagna, all'Italia e all'Irlanda, Porter maturò una visione ben diversa dalle seriazioni tipologiche e dai criteri evoluzionistici che avevano delineato un quadro dell'arte medievale legata a specifiche aree culturali egemoni. Una posizione agli antipodi della storiografia precedente, che aveva come punti di riferimento le sintesi di De Dartein e di Rivoira, ma diversa anche dalle recenti ricerche di Puig i Cadafalch che partendo da una idea simile a quella di Porter di una circolazione di maestranze, architetti e artisti, adottava nei fatti una visione nazionalistica che assegnava alla Catalogna un ruolo di assoluto rilievo nel contesto dell'arte europea⁸⁴.

Una idea che maturò ulteriormente quando l'interesse dei suoi studi fu rivolto alla scultura monumentale. Nell'opera *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Road* (1923) un volume di testo corredato da nove fascicoli di documentazione fotografica, Porter, ispirandosi agli studi di filologia romanza relativi alla circolazione della coeva poesia, come anche alla diffusione del culto dei santi, costruì la sua analisi intorno ad una nuova geografia, legata questa volta al concetto della strada e del viaggio, individuando attraverso la serrata e analitica successione cronologica, specifici rapporti tra i luoghi, derivati dallo spostamento delle maestranze e degli artisti lungo le vie di pellegrinaggio⁸⁵. Lo studio diretto delle opere e il rigore metodologico nell'analisi

⁸¹ Tosco 1995; Quintavalle 2006: 38-39.

⁸² Mâle 1918. Enlart (1920: 194) giudicando il lavoro di Porter poco meditato e frettoloso, scriverà « si l'impossibilité d'aller vite ne force pas à mieux voir », ironizzando, come farà più tardi Longhi parlando della « storia dell'arte in Rolls-Royce » sull'uso dell'automobile utilizzata dallo studioso americano nelle sue peregrinazioni in Europa.

⁸³ Porter 1917: 67, 292.

⁸⁴ Quintavalle 2004: XX; Barral i Altet 2003; Barral i Altet 2008: 32-34.

⁸⁵ Quintavalle 2006: 41-43. Porter (1923a: 15-16, cit. a p. 16) ad esempio, contestava a Bertaux la datazione intorno al 1200 delle sculture dell'architrave del portale della cattedrale di Troia per le analogie rilevate con il portale della chiesa di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo asserendo che « I am struck not by the resemblances of which M. Bertaux speaks, but by the complete difference. It is only necessary to compare the faces to be persuaded that the Troia relief is three quarters of a century earlier, and indeed dates from precisely the time the documentary evidence would lead us to believe ». Per lo studioso americano se i battenti

Il quadro che ne derivò fu quello di una lettura unitaria dell'arte dell'Occidente intesa come un sistema di officine le cui relazioni erano da studiare entro territori molto più vasti. Un'idea di certo innovativa, ancora oggi per certi versi discussa⁸⁶, che influenzò profondamente gli studi accademici d'oltreoceano, ma che finiva di fatto con generare una serie di aporie legate alla rigida applicazione del dato cronologico quale elemento incontrovertibile di analisi. Così, se l'analisi delle opere dello scultore *Acceptus* elaborata da Wackernagel consentiva di creare correttamente una sequenza di eventi e di recepire appieno le novità dello stile delle opere al punto da domandarsi se «Did stone sculpture in northern Europe attain at this period the same high merit?»⁸⁷, nel caso della celebre Cattedra dell'abate Elia Porter assunse come riferimento la data del concilio di Bari del 1098 – svoltosi *intus in ecclesia* – quale data di completamento del presbiterio della basilica di san Nicola e di sistemazione della sedia marmorea, la *mirifica sedes* ricordata dalla cronaca di Lupo Protospata⁸⁸.



Sull'opera barese ritornò nello stesso anno con un articolo su «The Burlington Magazine» dal titolo *Bari Modena and St.Gilles*, riproponendo le stesse tesi. Attribuendo al Maestro della Cattedra anche l'arco della Collegiata di Monopoli (1107), Porter sostenne di conseguenza l'antecedenza dell'opera pugliese rispetto ai rilievi di Wiligelmo a Modena, alla decorazione della Cattedrale di Cremona, alla tomba di San Alberto a Pontida, e alle sculture della facciata di St. Gilles, che si sarebbero trovate

88 Barral i Altet 2008: 59-70. All'opera di Bari Porter dedica un intero capitolo del volume.



- 12 a dipendere tutte da Bari⁸⁹. Un'idea che ebbe pochi anni dopo come fiero antagonista Géza De Francovich, che avviò un vero e proprio revisionismo della cronologia dell'opera, ancora oggi oggetto di discussione⁹⁰. De Francovich, partendo dall'idea che la *mirifica sedes* fosse con ogni probabilità un seggio di legno intagliato e dorato, spostava verso il 1105 l'esecuzione dell'opera, riconfermando la priorità delle sculture di Wiligelmo e quindi indirettamente anche dalla scultura aquitanica, cui già Wackernagel
- 13 l'aveva collegata⁹¹. La Cattedra di Elia diveniva così la prova tangibile della dipendenza del romanico pugliese dal romanico settentrionale, nella fattispecie questa volta emiliano, e il 1105 diveniva in sintesi la data di inizio del romanico pugliese⁹².



13 San Nicola, Bari. Cattedra di Elia (Archivio fotografico Pina Belli D'Elia).

Circa la teoria di Porter, aveva espresso le sue perplessità anche Pietro Toesca (1877-1962), che nel 1927 diede alle stampe il già ricordato volume *Il Medioevo*. Condividendo l'ipotesi di Wackernagel sulla possibile provenienza dello scultore dalla Francia meridionale, Toesca respinse le parentele stilistiche di Porter ancorate alla data del 1098, parlando piuttosto di analogie spiegabili con la «comune derivazione da prototipi classici» e assegnando al Maestro, con l'impareggiabile acutezza dello sguardo che lo contraddistingueva, anche il capitello della cosiddetta iconostasi di San Nicola⁹³.

⁸⁹ L'affermazione che la sedia sarebbe stata *intus in ecclesia* entro il 1105 è in realtà anche in netto contrasto con il fatto che i gradini del presbiterio riportano il nome del successore di Elia, l'abate Eustachio. Da notare come nell'opera di Porter (1923a: 61, fig. A e 62, fig. H), viene pubblicata quale foto della Cattedra quella del calco realizzato per l'Esposizione Nazionale di Torino del 1898, un tempo conservato nella Gipsoteca barese ed attualmente scomparso.

⁹⁰ De Francovich 1940: 252-257. A fronte della copiosa bibliografia sull'opera, anche recente, per una sintesi storiografica della vicenda si rinvia a Belli D'Elia 1974 e Aceto 2009.

⁹¹ Wackernagel 1911: 257.

⁹² Belli D'Elia 1974: 2. Tra i sostenitori di questa ipotesi Salvini 1963: 787.

⁹³ Sul capitello, notato per la prima volta da Bertaux (1903, fig. 190), si rinvia alle osservazioni di Belli D'Elia 1974: 5, fig. 27; Belli D'Elia 1984.



Il volume di Toesca, pubblicato inizialmente in dispense tra il 1913 e il 1924, inaugurò una nuova metodologia di approccio all'arte medievale, che superava la ricognizione descrittiva del metodo di Venturi, ma anche l'idea delle scuole regionali care alla critica francese, per indagare secondo una lucida cronologia interna ed entro i confini di aree dalla geografia culturale ben definita, le componenti e le relazioni tra le opere, e soprattutto i loro aspetti identitari rispetto alle stesse realtà territoriali. La capacità di integrare la tradizione di studi italiani con quella europea lo portava a riconoscere un posto di rilievo anche agli studi di Rivoira, soprattutto in relazione al ruolo centrale di Roma nell'elaborazione dell'arte cristiana, spogliando però le sue osservazioni da ogni determinismo⁹⁴. Con lo stesso approccio adottava anche suggerimenti di matrice morelliana, secondo la migliore *connoisseurship* italiana, da Lanzi a Cavalcaselle. Roberto Longhi, suo allievo, in *Omaggio a Pietro Toesca* (1950) ricorda la frase dello studioso ligure che rappresenta il manifesto del suo pensiero critico: «prima conoscitori, poi storici»⁹⁵. Percorrendo in lungo e largo la penisola, prendendo appunti, disegni e foto delle opere che gli interessavano in contesti culturali topograficamente e cronologicamente ben individuati, lo studioso rivolse le sue analisi, sia pure molto cautamente, anche verso alcuni aspetti iconografici. Lontano dalle teorie purovisibiliste come da quelle legate alla storia sociale dell'arte che pure animavano il dibattito critico⁹⁶, Toesca, rivendicando la specificità dell'approccio professionale, scriveva nell'*Introduzione* che «il metodo per la preparazione dei materiali che servono a costruire la Storia dell'Arte concorda sostanzialmente con quello delle altre discipline storiche, ma ha dei procedimenti suoi propri»⁹⁷. Convinto sostenitore di una estetica avversa ai concetti di 'progresso' e di 'decadenza' dell'arte, Toesca traeva dalla lezione crociana l'avversione ad una concezione lineare della storia dell'arte e al primato euristico dell'opera d'arte.

Il quadro dell'arte pugliese che emerge dalle sue analisi non è molto dissimile da quello di Bertaux, soprattutto in relazione all'idea dell'unità mediterranea della cultura artistica del Mezzogiorno, data dal «confluire di civiltà differenti, dall'Oriente bizantino e musulmano, e dall'Occidente che allora vi estendeva anche il suo dominio politico: «[...] In molti luoghi penetrarono e si rifletterono le forme lombarde, riconoscibili dalla robustezza plastica; in molte opere lo stile francese - prima romanico, e specialmente nei modi aquitanici; poi gotico - s'improntò tanto da attestare anche nell'arte i rapporti continui che erano nelle vicende politiche, favoriti dagli ordini religiosi, dai pellegrinaggi, da svariate influenze di cultura»⁹⁸. Entro questo schema che è frutto di una «attività collettiva retta da formule prestabilite» l'arte lombarda è quella di «scultori dell'Italia settentrionale» che lavorarono nella cattedrale di Barletta⁹⁹ o quella dei «seguaci dell'Antelami» che affiorava nei modellati a piani larghi e robusti dei volti nel finestrone della cattedrale di Bari¹⁰⁰. Lo studioso riconosceva però una propria autonomia all'arte pugliese nella capacità di rielaborare e trasformare modelli diversi in modo originale. Un esempio al proposito è quando parla del tema del protiro, che lo studioso definisce piuttosto «proiezione piana del protiro» per la ridotta sporgenza, distaccandosi così dal modello di area padano-emiliana e finendo per assolvere al compito di semplice riquadratura di porte e lunette¹⁰¹.

⁹⁴ Toesca 1927: 497-498, nota 11.

⁹⁵ Longhi 1950: VI.

⁹⁶ Ruffini 2000.

⁹⁷ Toesca 1927: 3.

⁹⁸ Toesca 1927: 867.

⁹⁹ Toesca 1927: 871.

¹⁰⁰ Toesca 1927: 874.

¹⁰¹ Toesca 1927: 675.



La dimensione regionale dell'indagine di Toesca in quegli stessi anni venne ulteriormente approfondita dagli studi di Mario Salmi, destinato a succedergli nella cattedra di Storia dell'Arte medievale dell'Università di Roma. Se Toesca aveva nelle sue indagini ricostruito una geografia artistica dell'Italia basata sul recupero delle identità territoriali, le indagini di Salmi impressero al suo lavoro una precisa svolta, orientata ad una attenta ricognizione dei territori, nei quali, nonostante l'attività del suo predecessore, ancora molto restava da indagare. L'interesse per la microstoria, intesa come riscoperta di una realtà considerata fino ad allora minore, ma non per questo meno importante rispetto all'ambiente artistico dei centri urbani, fu alla base di studi come *Chiese romaniche in Casentino e Valdarno superiore*, pubblicato proprio nella rivista di Venturi «L'Arte» nel 1912¹⁰². Anche le indagini sulla Puglia dello studioso toscano ebbero un certo rilievo, soprattutto perché consentirono di aprire nuovi scenari allo studio del medioevo della regione¹⁰³. Il contributo sui frammenti scultorei del duomo di Bari ha permesso, ad esempio, di poter identificare con certezza la provenienza di molte opere venute alla luce a partire dai primissimi restauri ottocenteschi, di cui si era persa ogni memoria, aiutando a capire l'originaria distribuzione e cronologia degli arredi liturgici dell'edificio¹⁰⁴. Una metodologia che in quegli anni nasceva, tra l'altro, dalle esperienze di molti storici dell'arte che prima di accedere all'insegnamento universitario avevano lavorato presso le soprintendenze regionali, orientando gli interessi di studio e ricerca verso il territorio.

Con il volume di Toesca, per la Puglia si chiuse una stagione di studi. Nei primi anni Trenta, dopo i lavori condotti da Adolfo Avena ed Ettore Bernich, iniziava la grande stagione dei restauri, o piuttosto ripristini, secondo i caratteri di uno stile storicamente definito, ritenuto rappresentativo di un territorio in rapporto al passato, che finiva per escluderne automaticamente anche tutti gli altri e rendere ancora più complessa la lettura di quella 'originalità' che pure era stata riconosciuta all'arte pugliese in quasi un secolo di studi¹⁰⁵. I nomi dei protagonisti di quegli studi furono quelli dei Soprintendenti del tempo, Calzecchi Onesti, Quintino Quagliati e primo fra tutti Carlo Ceschi¹⁰⁶. Sotto i picconi vennero demolite le trasformazioni cinquecentesche e le aggiunte barocche, le superfetazioni a volte di età remota, a volte risalenti ad appena cinquanta o cento anni prima¹⁰⁷. Sotto una nuova veste, lontana dal peso di una storia secolare, ne uscirono
14 a Bari la cattedrale e il San Nicola che oggi conosciamo, con le pareti risarcite e i campanili sveltanti privi di contrafforti posticci e con le arcate cieche lungo i fianchi, 'liberate' dalle cappelle che per seicento anni le avevano occupate¹⁰⁸.

¹⁰² Gandolfo 1991.

¹⁰³ Ricordo che fu lo stesso Salmi - il cui ruolo nell'ambito della storia dell'arte italiana è stato lucidamente ricostruito da Argan 1991: 1-3 - che presiedeva un comitato per la riorganizzazione delle raccolte d'arte della Pinacoteca Provinciale di Bari, a volere organizzare una grande mostra che avrebbe dovuto coprire, come in effetti fu, un ampissimo arco cronologico, dal VI al XVIII secolo, affidandone il compito a un giovanissimo Michele D'Elia. Fu così che nacque la *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, punto di arrivo di un lungo lavoro di esplorazione dei territori pugliesi, dove per la prima volta venivano mostrate al grande pubblico una serie di opere diverse per varietà dei materiali, tecniche, tipologie oltre che per cronologia.

¹⁰⁴ Salmi 1918. Oltre agli studi sulle influenze venete dell'arte pugliese per il medioevo un importante contributo riguardò il tesoro della Basilica del Santo Sepolcro di Barletta: Salmi 1923.

¹⁰⁵ Belli D'Elia 1999.

¹⁰⁶ Guarnieri 2007.

¹⁰⁷ Derosa 2008.

¹⁰⁸ Non è un caso che dopo la campagna di restauri di Ceschi il giovane Richard Krautheimer (1934) scrisse il celebre articolo sulla basilica di San Nicola, che, al di là delle ipotesi in parte superate e in parte ancora discusse, rimane una insuperabile lezione di metodo.



14 San Sabino, Bari. Interno durante i lavori di restauro diretti da Carlo Ceschi, 1934 (da Derosa 2009).

Da quegli eventi, cristallizzatisi nella costruzione dello stereotipo dei 'castelli' e delle 'cattedrali' - che sanciva nei fatti l'egemonia politica e culturale della Terra di Bari sulle altre provincie pugliesi - il dibattito critico sull'arte pugliese fu sostanzialmente legato agli aspetti conservativi del patrimonio artistico e alle sue architetture. Una situazione che non muterà dopo la Seconda guerra mondiale e almeno fino agli anni Sessanta. A partire dal 1943 con l'operato di Francesco Schettini prenderà avvio una straordinaria e discutibile campagna di restauri-ripristini, che per la scultura riguarderà principalmente la cattedrale di Bari¹⁰⁹, e che si concluderà con il volume di Alfredo Petrucci *Cattedrali di Puglia*, appassionata difesa di un'arte chiusa entro i confini di una improbabile autoreferenzialità.

Bisognerà attendere il 1964, con l'allestimento nelle sale della rinnovata Pinacoteca Provinciale della *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, voluta da Mario Salmi e affidata a Michele D'Elia, in cui le opere medievali, le sculture, le arti suntuarie, i codici miniati, furono riconsiderate nell'ottica di una visione policentrica ed euromediterranea, scevra da visioni totalizzanti o da rivendicazioni campanilistiche.

Nel mezzo, il pregiudizio sulle influenze dell'arte lombarda fu nuovamente riportato all'attenzione degli studi da Stefano Bottari, che negli ultimi anni Cinquanta dedicò all'argomento due brevi quanto celebri articoli, uno rivolto più specificamente alla architettura campana, l'altro a quella pugliese. Quest'ultima avrebbe mutuato gli elementi lombardi proprio dalla Campania, grazie ad un allargamento del raggio di influenza di Montecassino e dei non mai abbastanza citati artefici lombardi e amalfitani chiamati da Desiderio di Montecassino¹¹⁰, riportando in auge ancora una

¹⁰⁹ Schettini 1953.

¹¹⁰ Bottari 1955; Bottari 1961; Belli D'Elia 2004: 536-538.



volta quel binomio Puglia-Lombardia che pareva riaffiorare come una ineludibile verità, benaccolta ancora una volta in una serie di studi¹¹¹.

Alla fine di un lungo percorso, l'esigenza di comprendere negli edifici di origine medievale, che rappresentano il sostrato 'forte' del discorso - come fili di una vera e propria trama della tessitura - l'ordito 'debole'¹¹², costituito dai condizionamenti di categorie stilistiche e di periodizzazioni dettate dalla ricerca di sistemi omogenei, ha finito per relegare l'arte lombarda, nel quadro della storiografia europea, ad un evento regionale, ma con la consapevolezza che la portata delle sue premesse e la complessità dei dibattiti che ne sono scaturiti, le scoperte che ne sono derivate e le interpretazioni che ne hanno accompagnato il percorso, hanno indirizzato e orientato la pluralità di approcci che attualmente caratterizza la storia dell'arte. Una 'pluralità' che si concretizza, ad esempio, nei più recenti studi sull'arte normanna del Mezzogiorno, nel concetto dei *transfert culture*¹¹³, in cui lo scambio o il rapporto tra aree geografiche diverse è considerato non tanto un 'marcatore' identitario proprio di un determinato gruppo etnico o sociale, quanto un elemento che si manifesta nella produzione artistica in più identità 'variabili', con risultati di assoluta originalità¹¹⁴. Così, non deve meravigliare che scultori 'lombardi', come altri artisti provenienti da diversi contesti geografici, si siano trovati a lavorare nel Mezzogiorno, attirati da una committenza che seppe «utilizzare le migliori forse di lavoro, già attive in una società in espansione lungo il secolo»¹¹⁵. Le testimonianze sopravvissute, analizzate caso per caso, sono spesso rivelatrici di un immaginario figurativo che si è stratificato in differenti culture d'immagini, creando un vero e proprio sincretismo culturale¹¹⁶.

Un contesto in cui l'arte dell'Italia meridionale medievale si configura sempre più come un fenomeno di perfetta integrazione culturale.

¹¹¹ Belli D'Elia 2004: 553, nota 8.

¹¹² La metafora è ripresa da P. Belli D'Elia, in Derosa 2018: 261.

¹¹³ Bates, Bauduin 2016.

¹¹⁴ A proposito si veda Pace 2022.

¹¹⁵ Pace 2020: 493.

¹¹⁶ Derosa 2021.



Bibliografia

- Aceto F., *Pittura e scultura dal Tardo-antico al Trecento*, in G. Galasso, R. Rome (eds), *Storia del Mezzogiorno*, XI, Napoli 1993: 299-366.
- Aceto F., *La cattedra dell'abate Elia. Dalla memoria alla storia*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale (Parma, 23-28 settembre 2008), Milano 2009: 132-143.
- Aceto F., Lucherini V., *Leone Marsicano. Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, Milano 2001.
- Albrecht U. (ed.), *Arthur Haseloff und Martin Wackernagel. Mit Maultier und Kamera durch Unteritalien. Forschungen zur Kunst im Südreich der Hohenstaufen (1905-1915)*, Kiel 2005.
- Amari M., *Storia dei Musulmani in Sicilia*, 3 voll., Firenze 1854-1868.
- Argan G.C., *Ricordo di Mario Salmi*, in M. Serio (ed.), *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, atti delle giornate di studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto 1991: 1-4.
- Balbo C., *Sommario della storia d'Italia*, Firenze 1846-1847.
- Balestracci D., *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna 2015.
- Barral i Altet X. (ed.), *J. Puig i Cadafalch, Escrits d'aquitectura, art i política*, Barcellona 2003.
- Barral i Altet X., *Contro l'arte romanica? Saggi su un passato reinventato*, Milano 2008.
- Barrella N., *"Come capitoli di un libro per la storia della città": la prima serie di Napoli Nobilissima*, in G.C. Sciolla (ed.), *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano 2003: 87-101.
- Bates D., Bauduin P., *Pour conclure : singularité et diversité des 'mondes normands', 911-2011*, in *Penser les mondes normands médiévaux*, actes du colloque (Cerisy-la-Salle, 29 septembre-2 octobre 2011), Caen 2016 : 503 -515.
- Belli D'Elia P., *La Cattedra dell'Abate Elia. Precisazioni sul Romanico pugliese*, «Bollettino d'Arte» 59 (1974): 1-17.
- Belli D'Elia P., *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, catalogo della mostra (Bari, giugno-dicembre 1975), Bari 1975 (seconda ed., Bari 1987).
- Belli D'Elia P., *L'officina barese. Scultori a Bari nella seconda metà del XII secolo*, «Bollettino d'Arte» 69 (1984): 13-48.
- Belli D'Elia P., *La basilica di San Nicola a Bari. Un monumento nel tempo*, Galatina 1985.
- Belli D'Elia P., *Puglia romanica cent'anni dopo. Ovvero come passa il tempo*, in C. Gelao, G. Iacobitti (eds), *Castelli e Cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, catalogo della mostra (Bari, 13 luglio-31 ottobre 1999), Bari 1999: 3-9.
- Belli D'Elia P., *Puglia romanica*, Milano 2003.
- Belli D'Elia P., *La "questione lombarda" e la prima architettura romanica nella Puglia storica*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: 536-556.
- Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni, la nascita del servizio di tutela dei monumenti d'Italia (1860-1880)*, Firenze 1992.
- Bernabò M., *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia: tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003.



Bertaux É., *Pei monumenti meridionali. Barbarie recenti nei Duomi di Canosa e di Taranto*, «Napoli Nobilissima» 6/1 (1897): 15-16.

Bertaux É., *Sur les chemins des pèlerins et des émigrants*, «Revue des deux mondes» 143/5 (1897): 827-850 (trad. it. *Sulle vie dei pellegrini e degli emigranti*, «Rassegna pugliese» 14/11-12 [1898]: 345-350; 368-375).

Bertaux É., *Étude d'un type d'habitation primitive: trulli, caselle e specchie des Pouilles*, «Annales de Géographie» 39/8 (1899): 207-230.

Bertaux É. (a), *Magister Nicholas Pietri de Apulia*, in *Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris, 7e section: Histoire des arts du dessin*, Paris 1902: 91-120.

Bertaux É. (b), *L'histoire de l'art et les oeuvres d'art*, «Revue de synthèse historique» 4 (1902): 261-275.

Bertaux É., *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1903.

Bertaux É., Yver G., *L'Italie inconnue (voyages dans l'ancien royaume de Naples)*, «Le tour du monde» n.s., 4/51 (1898): 601-612; 4/52 (1898): 613-624; 5/23 (1899): 265-276; 5/24 (1899): 277-288.

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

Bottari S., *Un quesito sugli elementi lombardi nell'architettura campana e pugliese*, «Arte Lombarda» 1 (1955): 9-13.

Bottari S., *Elementi campani nell'architettura pugliese*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura» 31-48 (1961): 93-98.

Calò Mariani M.S., *La Puglia e l'Europa nel XII secolo*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: 574-592.

Carocci S., *Signorie di Mezzogiorno. Società rurali, poteri aristocratici e monarchia (XII-XIII secolo)*, Roma 2014.

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

Cioffi R., *Adolfo Venturi a Napoli: un'occasione mancata*, in M. D'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008: 69-73.

Cioffi R., Rovetta A. (eds), *Percorsi di critica per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, 30 novembre-1° dicembre 2006), Milano 2007.

Colonna A., Di Tursi M., *Architetture dell'ecllettismo in Puglia nel XIX secolo*, Bari 2000.

Cordasco P., Siciliani M. (eds), *Il Mezzogiorno normanno-svevo fra storia e storiografia*, atti delle XX giornate normanno-sveve (Bari, 8-10 ottobre 2012), Bari 2014.

Corrao P., *Le "due Italie" nella medievistica dell'Otto-Novecento*, in R. Delle Donne (ed.), *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, Napoli 2020: 325-367.

Croce B., (recensione a) Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1903, «La critica» 2 (1904): 204-209.

D'Achille A.M., Iacobini A., Preti-Hamard M., Righetti M., Toscano G. (eds), *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) entre France et Italie / Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, Roma 2012.



D'Achille A.M., Iacobini A., Toscano G., *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811-1813*, Roma 2012.

de Dartein F., *Étude sur l'architecture lombarde e sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865-1882.

De Francesco T., *Uomini e istituzioni culturali in Terra di Bari fra XIX e XX secolo*, Bari 2010 (Società di Storia Patria per la Puglia, Monumenta 4).

de Francovich G., *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura romanica in Francia e in Spagna*, «Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte» 6 (1939): 225-294.

Dell'Aquila M., *I centri, i livelli, le specificazioni della cultura letteraria e scientifica*, in M. Dell'Aquila, B. Salvemini (eds), *Storia di Bari nell'Ottocento*, Roma-Bari 1994: 446-447.

Dalai Emiliani M., *Il progetto culturale e l'azione istituzionale di Adolfo Venturi per la Storia dell'arte nell'Italia unita*, in M. D'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008: 25-30.

Derosa L., *"Senza commetter falsi...": le vicende della cattedrale tra storiografia e restauri (1860-1960)*, in P. Belli D'Elia, E. Pellegrino (eds), *Le radici della cattedrale. Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari*, Bari 2009: 5-25.

Derosa L., *L'invenzione del Romanico pugliese: riscoperte, restauri, ripristini dal XVII secolo agli anni Venti del Novecento* (con una premessa di P. Belli D'Elia), «Arte Medievale» 8 (2018): 261-276.

Derosa L. (a), *Il Medioevo al museo: memorie di un antico libro di pietre*, in L. Derosa, A. Leonardi (eds), *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), Firenze 2020: 120-139.

Derosa L. (b), *Dall'autentico alla copia. Il Medioevo pugliese tra Ottocento e Novecento*, in L. Derosa, A. Leonardi (eds), *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, 28 febbraio-24 aprile 2020), Firenze 2020: 200-219.

Derosa L., *L'Italie méridionale et les 'mondes normands' : le cas de Brindisi et les Pouilles*, in P. Bauduin, L. Bourgeois, S. Leboutellier (eds), *Les transferts culturels dans les mondes normands médiévaux (VIII^e-XII^e siècle) : objets, acteurs et passeurs*, Turnhout 2021 : 305-334.

Diehl C., *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris 1894.

Enlart C., *L'architecture lombarde d'après M. A.-K. Porter*, « Le Moyen Age » 31 (1920) : 179-194.

Esch A., *L'Istituto Storico Germanico e le ricerche sull'età sveva in Italia*, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano per il medio evo» 96 (1990): 11-17.

Fonseca C. D., *Huillard Bréholles, Jean-Louis-Alphonse*, in *Federico II. Enciclopedia Fridericiana*, I, Roma 2005: 824-827.

Fulloni S., *Il progetto di Arthur Haseloff sui castelli normanno-svevi (1905-1915). Cento anni di archeologia e storia dell'architettura medievale nel Mezzogiorno d'Italia*, «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania» 71 (2006): 127-146.

Gandolfo F., *Mario Salmi e la "civiltà aretina": le ragioni per una storia locale dell'arte*, in *Mario Salmi storico dell'arte umanista*, atti delle giornate di studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto 1991: 93-98.



Gandolfo F., *Mito e realtà dell'arte "lombarda"*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006: 357-366.

Gandolfo F., *Gli allievi medievisti*, in M. D'Onofrio (ed.), *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Roma, 25-28 ottobre 2006), Modena 2008: 93-99.

Gay J., *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile Ier jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867-1071)*, Paris 1904 (trad. it. *L'Italia meridionale e l'Impero bizantino. Dall'avvento di Basilio I alla resa di Bari ai Normanni. 867-1071*, Firenze 1917 [rist. anast. Bologna 2001]).

Gasbarri G., *Riscoprire Bisanzio: lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*. Roma 2015.

Gelao C., Iacobitti G. (eds), *Castelli e cattedrali di Puglia a cent'anni dall'Esposizione Nazionale di Torino*, catalogo della mostra (Bari, 13 luglio-31 ottobre 1999), Bari 1999.

Guarini G., *L'arte nell'Italia meridionale*, «Nuova antologia» 39/780 (1904): 3-16.

Guarnieri A., *Pietre di Puglia. Il restauro del patrimonio architettonico in Terra di Bari tra Ottocento e Novecento*, Roma 2007.

Houben H., *Hundert Jahre deutsche Kastellforschung in Süditalien*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken» 84 (2004): 103-130.

Iacobini A., *"Barisanus ... me fecit". Nuovi documenti sull'officina di Barisano da Trani*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010: 190-206.

Krautheimer R., *San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 9 (1934): 5-42.

L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi, 3 voll., Roma-Bari 1978.

Lomartire S., *Tra mito e realtà: riflessioni sull'attività dei maestri comacini nell'Italia del nord tra XII e XIV secolo*, in S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi (eds), *Magistri d'Europa: eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), Como 1997: 139-154.

Lomartire S., *Comacini, Campionesi, Antelami, «Lombardi». Problemi terminologici e storiografici*, in P. Freixas, J. Camps (eds), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, simposi internacional (Gerona, Barcellona, 25-26 novembre 2005), Barcellona - Gerona 2010: 9-31.

Longhi R., *Omaggio a Pietro Toesca*, «Proporzioni» 3 (1950): VIX.

Lucherini V., *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno internazionale (Parma, 19-23 settembre 2006), Milano 2007: 537-553.

Lucherini V., *Die Totalität der Ansicht. Heinrich Wilhelm Schulz e i monumenti della Puglia medievale*, «Arte medievale» 8 (2018): 229-238.

Lucherini V., *La genesi storiografica di un nuovo Kunstlandschaft: l'arte medievale dell'Italia meridionale*, in R. Delle Donne (ed.), *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, Napoli 2020: 133-169.



Mâle É., *L'architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane, à propos d'un livre récent*, « Gazette des Beaux-Arts » 14 (1918) : 35-46.

Matheus M., *Germania in Italia. L'incontro di storici nel contesto internazionale*, Roma 2015.

Milanese A., *In partenza dal Regno. Esportazioni e commercio d'arte e d'antichità a Napoli nella prima metà dell'Ottocento*, Firenze 2014.

Moretti S., *Seroux D'Agincourt e l'arte medievale in Puglia*, «Arte Medievale» 8 (2018): 81-90.

Nella Terra di Bari. Ricordi di arte medievale a cura del comitato per la Mostra di Arte pugliese alla Esposizione di Torino, Trani 1898.

Nitto de' Rossi G., *Una risposta ad Emilio Bertaux intorno alla pretesa influenza dell'arte francese nella Puglia ai tempi di Federico II*, «Napoli Nobilissima» 7 (1898): 129-140.

Nitto de' Rossi G., *Ancora per l'arte pugliese. Replica ad una risposta*, «Napoli Nobilissima» 8 (1899): 40-45.

Pace V., *Campania XI secolo. Tradizione e innovazioni in una terra normanna*, in Quintavalle A.C. (ed.), *Romanico padano. Romanico europeo*, atti del convegno internazionale (Modena-Parma, 1977), Parma 1982: 225-256.

Pace V., *Identità e integrazione: committenza, progetti e artefici nella Brindisi protonormanna*, in *Oltre l'alto medioevo: etnie, vicende, culture nella Puglia normanno-sveva*, Atti del XXII congresso internazionale di studio sull'alto medioevo (Savelletri di Fasano, 21-24 novembre 2019), Spoleto 2020: 473-492.

Pace V., *Auftraggeber und Kunst der frühen normannischen Epoche in Süditalien*, in V. Skiba, N. Jaspert, W. Rosendahl, B. Schneidmüller (eds), *Die Normannen. Eine Geschichte von Mobilität, Eroberung und Innovation*, Ausstellungskatalog (Mannheim, 18. September 2022 bis 26. Februar 2023), Regensburg 2022: 300-314.

Papa Malatesta V., *Alle origini di "Napoli Nobilissima": i verbali della redazione dal 1891 al 1893*, «Napoli Nobilissima» s. V, 1 (2000): 31-44.

Papa Malatesta V., *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de l'Art dans l'Italie méridionale*, Rome 2007.

Pompilio A. (ed.), *Benedetto Croce e Giovanni Laterza. Carteggio 1901-1910*, Bari 2004.

Porter A.K., *Lombard Architecture*, I, New Haven 1917.

Porter A.K. (a), *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Road*, Boston 1923.

Porter A.K. (b), *Bari Modena and St.-Gilles*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 43/245 (1923): 58-67.

Quintavalle A.C., *Le vie del Medioevo. Da Chateaubriand a Viollet le Duc, da Ruskin a Hugo fino a Bédier, Porter, Mâle*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Le vie del Medioevo*, atti del convegno internazionale (Parma, 27 settembre-1° ottobre 1998), Milano 2000: 3-9.

Quintavalle A.C., *Arte lombarda, Medioevo e idea di nazione. Dalla storia dell'arte al romanzo*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: XI-XXIV.

Quintavalle A.C., *Arte lombarda e idea di nazione nel dibattito fra il secolo XIX e gli inizi del XX*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006: 29-46



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

Segagni Malacart A., Schiavi L.C. (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, atti del convegno internazionale (Pavia, 8-10 aprile 2010), Pisa 2013.

Rivoira G.T., *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*, 2 voll., Roma 1901-1907 (seconda ed., Milano 1908).

Rocchi E., *Castel del Monte*, «L'arte» 1/3-5 (1898): 121-137.

Ruffini M., *Sul metodo di Pietro Toesca: saper vedere e ricerca storica*, in N. Barbolani, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini (eds), *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, Roma 2000: 117-127.

Salazaro D., *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, 2 voll., Napoli 1871-1877.

Salmi M., *Il Duomo di Bari e la sua antica suppellettile*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna» 5 (1918): 129-134.

Salmi M., *Il tesoro della chiesa del Santo Sepolcro a Barletta*, «Dedalo» 24 (1923): 87-98.

Salvini R., *Romanico*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia - Roma 1963: 750-864.

Schapiro M., (review of) G.T. Rivoira, *Lombardic Architecture: Its Origin, Development and Derivatives*, London 1910, «The Burlington Magazine» 64/370-375 (1934): 44-45.

Schettini F., *L'anastilosi del ciborio di Alfano nella cattedrale di Bari*, «Bollettino d'arte» 38 (1953): 115-124.

Schulz H.W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien von Heinrich Wilhelm Schulz, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast*, Dresden 1860.

Scungio E., *Huillard-Brèholles e lo studio dei monumenti della Puglia normanna e sveva*, «Arte Medievale» 8 (2018): 217-228.

Speciale L., *Sant'Angelo in Formis: i primi restauri (1869-1902)*, in M.I. Catalano, G. Prisco (eds), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale (Napoli, 14-16 ottobre 1999), volume speciale del «Bollettino d'Arte», 2003: 287-300.

Speciale L., *Il discorso di Demetrio Salazaro, Sulla coltura artistica dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo, e una nota a margine*, in F. Abbate (ed.), *Interventi sulla «questione meridionale»*, Roma 2005: 411-420.

Strzygowsky J., *Orient oder Rom?*, Leipzig 1900.

Toesca P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912.

Toesca P., *Il Medioevo*, Torino 1927 (ed. cit. Torino 1965).

Toscano B., *Geografia artistica*, in E. Castelnuovo, B. Toscano (eds), *Dizionario della pittura e dei pittori*, II, Torino 1990: 532-540.

Tosco C., *Arthur Kingsley Porter e la storia dell'architettura lombarda*, «Arte Lombarda» 112/1 (1995): 74-84.

Venturi A., *Memorie autobiografiche*, Milano 1927 (ed. cit., con prefazione di G.C. Sciolla, Torino 1991): 5-20.

Venturi A., *Notizie di Francia. Congresso internazionale di storia comparata a Parigi*, «L'Arte», 3/9 (1900): 336.

Wackernagel M., *La bottega dell'«Archidiaconus Acceptus» scultore pugliese dell'XI secolo*, «Bollettino d'Arte» 2 (1908): 143-150.

Wackernagel M., *Die apulische Skulptur um die Mitte des 11. Jahrhunderts*, Halle 1909.

Wackernagel M., *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*, Leipzig 1911.

Wackernagel M., *La scultura pugliese verso la metà dell'XI secolo*, «Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere ed Arti» 25/5-7 (1910): 151-161.

Wackernagel M., *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, Leipzig 1938 (ed. it. *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, con una introduzione di E. Castelnuovo, Roma 2001).

Willemsen C.A., *Presentazione*, in A. Haseloff, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Bari 1992: CIII-CXI.

Wharton A.J., *Refiguring the Post Classical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna*, Cambridge 1995.

Zingarelli L., *Un carteggio inedito di Heinrich Wilhelm Schulz*, in R. Giura Longo, G. De Gennaro (eds), *La storiografia pugliese nella seconda metà dell'Ottocento*, Bari 2002: 231-330.

Zingarelli L., *La biblioteca del viaggiatore: materiali per una biografia intellettuale di Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855)*, in L. Derosa, C. Gelao (eds), *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia 2011: 402-409.



La sculpture lombarde vue depuis la France

Éliane Vergnolle

Académie des inscriptions et Belles-Lettres - Paris
Professeur honoraire à l'Université de Franche-Comté
vergnolle.eliane@gmail.com

Lombard Sculpture as Seen from France

Lombardy occupies a special place in French historiography. In the 19th century, it was at the center of debates on the origins of Romanesque art, culminating in Fernand de Darstein's comprehensive work published between 1865 and 1882. The publication in 1915-1917 of Arthur Kingsley Porter's book *Lombard Architecture* provoked strong reactions from certain French scholars, notably Émile Mâle, who defended the idea that Romanesque sculpture originated in France and contested the early dates proposed by the American researcher. This fruitless debate, which had been superseded in the 1930s by the research of Henri Focillon, only truly came to an end with René Jullian's thesis entitled *La sculpture romane dans l'Italie du nord*, published in 1945-1949.

Keywords: Romanesque Sculpture, Lombard Sculpture, History of Medieval Art

How to cite: Éliane Vergnolle, *La sculpture lombarde vue depuis la France*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 137-155.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29819

© 2026 | Éliane Vergnolle





Jusqu'aux années 1980 environ, l'historiographie française sur l'art roman fut largement dominée par une approche doctrinale héritée du XIX^e siècle. Pour bien comprendre le poids de cette tradition, il faut remonter jusqu'à l'invention du terme « roman », en 1818, par un érudit normand, Charles de Gerville¹. La correspondance de celui-ci permet de suivre le cheminement de sa pensée. Dans un premier temps, il s'interroge : « Architecture saxonne, normande, *opus romanum*. Je ne sais quel nom donner à cette architecture arrondie, écrasée, antérieure à l'ogive. Je sais que le nom de Romane ne convient pas mal à cette architecture qui est à l'architecture romaine ce que la langue Romane est à la langue latine ». Puis il précise : « Architecture romane. - Le mot me semble assez heureusement trouvé pour exprimer ce que les Anglais appellent Saxon et Anglo-Normand ». Et il ajoute : « Le nom de romane aurait plus d'ensemble pour indiquer l'origine et la dégradation de l'art chez les diverses nations ». En soulignant l'origine commune d'une architecture que connut une grande partie de l'Europe - c'est-à-dire l'origine romaine - le terme « roman » était investi d'une valeur universelle.

Une fois nommée, cette architecture restait encore à décrire selon les méthodes des sciences de la nature adoptées par les botanistes et les anthologistes du XVIII^e siècle. Ce travail de classification ébauché par Charles de Gerville fut poursuivi par son émule, Arcisse de Caumont, fondateur de la Société des Antiquaires de Normandie puis de la Société française d'Archéologie, dont l'*Abécédaire*, véritable *vade me cum* de l'érudit, connut un retentissement considérable jusqu'à la fin du XIX^e siècle et au-delà².

Considérer l'art roman comme une dégradation de l'art romain ne résolvait pas tous les problèmes. Alors qu'on était parvenu à situer les débuts de l'architecture gothique en Île-de-France vers le milieu du XII^e siècle, il était difficile de déterminer la date et le lieu de naissance d'une architecture qui, issue de l'art romain, devait être apparue partout où l'Antiquité avait laissé des traces. Aussi, attribuer des limites chronologiques à ce phénomène artistique européen mettait en jeu des connaissances historiques infiniment complexes.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la question des origines de l'art roman fut l'objet de débats doctrinaux passionnés autour de deux questions : celle de l'influence byzantine, à un moment où l'on commençait à découvrir l'architecture de l'Empire d'Orient, et celle du rôle joué par les peuples barbares dans la dégénérescence de l'art romain. L'article intitulé *De l'architecture lombarde* que Ludovic Vitet publia en 1830 est particulièrement intéressant à cet égard³. En effet, plus qu'un compte-rendu du mémoire du comte Cordero di San Quintino, primé à l'issue du concours lancé par l'Ateneo de Brescia en 1826, il s'agissait d'une vaste réflexion historique. L'auteur, l'un des pionniers de la protection du patrimoine médiéval - il fut le premier inspecteur des Monuments historiques -, adhère pleinement aux conclusions de San Quintino tout en regrettant l'absence d'illustration du mémoire primé. Avant d'en venir à l'objet du compte rendu, il attribue à la clarté du génie grec la création d'un « style tout nouveau qui [...] osa s'affranchir de toutes les lois consacrées à Memphis, à Athènes et à Rome, briser l'architrave, élever arcade sur arcade, coupole sur coupole, et [...] par des milliers de colonnes légères et élancées, par des multitudes de chapiteaux, de moulures, d'ornements fantastiques, éblouir les yeux et ravir la pensée ».

1 Gerville 1824. Sur Charles de Gerville, voir Nayrolles 2005 : 81-91.

2 Caumont 1850 ; Nayrolles 2005 : 91-103.

3 Vitet 1830 ; Nayrolles 2005 : 113-121.



On reconnaîtra là une évocation directe de Saint-Marc de Venise, principale référence des érudits occidentaux pour la connaissance de l'architecture byzantine. Suit un passage enthousiaste sur Sainte-Sophie de Constantinople et l'œuvre d'Isidore de Milet, monument prestigieux qui, aux yeux de Vitet, consacrait la supériorité de l'architecture voûtée et richement ornée sur celle des basiliques des premiers temps chrétiens dont il souligne la pauvreté architecturale : « point de ceinture de colonnes ; point d'entablements sculptés, point de frontons au tympan riche et majestueux. De simples murailles percées de quelques fenêtres arrondies par le haut, à peine un cordon en relief, à peine quelques moulures pour soutenir le toit, telle était la décoration extérieure des basiliques [...] Et lorsque la piété de Constantin et d'autres empereurs voulut offrir au Dieu des chrétiens de nouveaux temples en son honneur, c'est sur le modèle des basiliques que ces temples furent élevés ».

Toujours selon Vitet, « le style romain » prévalait encore à l'accession au pouvoir de Théodoric et, « comme il arrive toujours quand les vainqueurs sont moins civilisés que les vaincus, les Goths se soumièrent aux coutumes et aux procédés des Romains ». Puis l'auteur évoque le règne de Justinien et « l'introduction sur le sol italien du goût et du style qui florissaient alors à Byzance », pour regretter que cette greffe n'ait pas pris en Italie. Il avance dans le temps et poursuit : « Les choses en étaient là lorsque les Lombards s'élancèrent sur l'Italie. Nous voici donc arrivés au problème qu'il faut résoudre. Mais croira-t-on que les Lombards, plus barbares, plus féroces encore que les Goths les aient surpassés dans le sentiment et la pratiques des arts ? Non ».

À leur tour, ils adoptèrent les modes romaines, ignorant les modèles grecs de Ravenne. Ce panorama historique se termine par quelques phrases sur le « malheureux » X^e siècle, « l'âge le plus misérable, le siècle de honte pour l'architecture. Mais avec l'aurore du onzième siècle, une ère nouvelle vint éclairer le monde, et surtout l'Italie » dont le sol fut bientôt « couvert de monuments plus ou moins orientaux. [...] D'abord simple et sévère dans sa magnificence, puis élégant et léger et, à la fin plus orné et plus fleuri chaque jour, ce style nouveau régna sans rival pendant deux siècles, [...] jusqu'à l'arrivée de l'architecture à ogives ». Cette vision historique était confortée par les datations de San Quintino donnant aux Lombards la construction de San Michele et de San Frediano de Lucques qui, comme Saint-Clément de Rome offrent tous les caractères des basiliques paléochrétiennes. En revanche, contrairement à une idée généralement admise jusqu'alors, l'église Saint-Michel de Pavie est datée de la fin du XI^e siècle plutôt que du VI^e siècle. Ce n'est donc pas « au temps des Lombards, mais aux XI^e et XII^e siècles que doivent être attribués la plupart des beaux édifices religieux qu'on admire dans la haute Italie ». Pour Ludovic Vitet, la richesse du décor architectural constituait donc un critère de datation fondamental, les églises les plus simples étant les plus anciennes et les plus ornées les plus récentes.

Toutefois, il ne reprend pas la classification d'Arcisse de Caumont entre roman primaire (de la chute de l'Empire romain au X^e siècle), roman secondaire (fin du X^e siècle-XI^e siècle) et style de transition (fin du XI^e siècle-1^{ère} moitié du XII^e). Très réservé à l'égard de la taxonomie de Caumont, il n'emploie d'ailleurs ni le terme de « roman » ni celui de « byzantin », préférant le concept plus large de « style romain » et de « style grec ». La vision historique de Vitet doit en revanche beaucoup au *Mémoire sur l'architecture du Moyen Âge* publié en 1824 par Sulpice Boisserée⁴. Le

4 Boisserée 1824.



jeune savant allemand considérait en effet que Saint-Pierre et Saint-Paul-hors-les-Murs, d'une part, et Sainte-Sophie, de l'autre, furent les prototypes de toutes les églises construites en Europe dans les premiers siècles du Moyen Âge. Pour Ludovic Vitet le monde byzantin aurait donc été le moteur de l'évolution de l'architecture occidentale jusqu'à l'invention d'un style propre : le style gothique. Et il en tirait la conclusion logique : c'est en Italie, médiatrice historique entre les deux cultures, que se manifestèrent les premières formes de l'art roman.

La polémique fut relancée à partir du milieu du XIX^e siècle avec la publication, en 1858, du *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud⁵, suivie par celle de son élève, Fernand de Dartein, intitulée *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*⁶. Reynaud et Dartein estimaient eux aussi que l'art romain et l'art byzantin étaient les bases de l'architecture romane mais, à un moment d'exaltation romantique du « génie barbare », ils y ajoutaient une troisième composante : celle des barbares – en l'occurrence les Lombards. À leurs yeux, ce nouveau style n'avait « pu naître que dans une contrée où les trois influences qui ont contribué à le former se sont rencontrées simultanément avant le onzième siècle » : le nord de l'Italie. Et c'est de là que, au début du XI^e siècle, « des moines lombards l'apportèrent en Bourgogne et en Normandie, d'où elle se propagea dans le reste de la France. Bientôt après, la conquête des Normands l'introduisit en Angleterre ; elle se manifesta en Allemagne dès la fin du X^e siècle ; et, sans doute, elle y fut importée directement de la Lombardie, si l'on en juge, et par les dates qu'on assigne aux vieilles églises romano-byzantines bâties sur les bords du Rhin, et surtout par le caractère de leur architecture ». Aux yeux de Dartein, « l'avance prise par l'Italie du nord, relativement aux autres contrées de l'Europe occidentale, tenait en définitive à sa position intermédiaire entre l'Orient et l'extrême Occident. L'Italie dut encore à cette situation d'accomplir, pendant le haut moyen âge, en France et en Allemagne, la mission éducatrice qu'elle avait déjà remplie, dans les mêmes pays, durant l'ère romaine ».

Dartein effectua à partir de 1860 neuf missions d'études en Italie du Nord au cours desquelles il réalisa de nombreux relevés. Je laisserai de côté le fonds de dessins inédits, découvert il y a une vingtaine d'années par Marie-Thérèse Camus⁷, qui a fait l'objet d'études détaillées, notamment de la part de Tancredi Bella⁸, pour m'intéresser principalement à l'*Atlas*, qui connut une large diffusion et fut pendant longtemps la seule source de connaissance des églises romanes d'Italie de Nord

1 pour les savants français.

⁵ Reynaud 1850-1858.

⁶ Dartein 1855-1882.

⁷ Camus 2003 ; Camus 2004 ; Camus 2009.

⁸ Notamment sur Saint-Ambroise de Milan (Bella 2013).



1 F. de Dartein, *Atlas*, page de frontispice.



Notons tout d'abord que, à la différence des *Voyages pittoresques et romantiques* de Taylor et Nodier, qui, depuis les années 1820, avaient popularisé la lithographie comme technique et comme style graphique, Dartein, polytechnicien et ingénieur des Ponts-et-Chaussées, fit le choix de la gravure. Ce faisant, il renonçait aux effets d'ombre et de lumière au profit de la précision du trait : il ne donnait pas à rêver, il documentait ; il ne visait pas à susciter l'émotion devant un monument marqué par les injures du temps et des hommes, il tentait d'en déterminer les différentes phases de construction. Par souci de fidélité à la réalité, il grava lui-même près de la moitié des planches afin, disait-il « d'éviter, pour l'interprétation des détails de sculpture, l'intermédiaire d'artistes plus habiles que moi, sans doute, mais moins familiarisés avec les formes à reproduire ». Détail révélateur de son exigence de précision : à l'instar des relevés d'architecture, tous les dessins de sculpture comportent une échelle.

Dans son introduction, Dartein évoque la longue élaboration de son ouvrage, paru en livraisons successives de 1865 à 1882, et souligne les difficultés engendrées par le souci d'intégrer à son travail les nouveautés apportées par la recherche historique mais aussi par les grands chantiers de restauration qui se multipliaient après l'Unité Italienne. Il s'excuse ainsi auprès des souscripteurs d'avoir dû retarder à plusieurs reprises sa publication afin de « profiter le plus possible de ces renseignements obtenus au jour le jour » et reconnaît que le résultat final « porte nécessairement la trace de ces variations et pêche par manque d'unité ». Ce constant *aggiornamento* de la recherche explique sans doute une certaine confusion dans l'emploi du terme « lombard ». Défini dans l'introduction comme l'*alter ego* italien du terme « roman » plébiscité en France, il désigne aussi sous sa plume le peuple barbare qui régna en Italie du nord pendant une partie du haut Moyen Âge, même si, à l'instar de l'érudition italienne, il qualifie parfois ce dernier de « longobard ». Quoiqu'il en soit de ces questions de vocabulaire, c'est l'histoire qui détermine le cadre géographique de l'étude de Dartein. Il fait ainsi une large place à Cividale, Milan et Pavie mais laisse de côté des églises majeures de la vallée du Pô qui, à l'instar de celles de Vérone, Ferrare ou Crémone, se trouvent géographiquement excentrées par rapport au centre historique du royaume longobard. Dans un souci scientifique, il s'interroge fréquemment sur la validité de ses hypothèses. Je n'en prendrai pour exemple que l'argumentation sur la date de Saint-Michel de Pavie dans laquelle il expose les opinions de Seroux d'Agincourt⁹, San Quintino, Vitet et Raynaud, les confronte à l'étude du monument et les met à l'épreuve du comparatisme tout en laissant finalement la porte ouverte à d'autres interprétations.

L'ouvrage de Dartein, conçu comme un recueil de monographies classées dans un ordre plus ou moins chronologique, doit donc être considéré comme *a work in progress*. Après quelques planches consacrées aux monuments de Ravenne, l'*Atlas* fait une large place à Cividale et à San Salvatore de Brescia avec de nombreux détails du décor sculpté, y compris les chapiteaux. Les deux temps forts de la publication sont cependant les monuments de Milan et de Pavie. Ainsi, l'illustration de Saint-Ambroise de Milan, « premier monument où l'architecture lombarde apparaît pleinement constituée », ne compte pas moins de trente-neuf planches, dont un grand nombre consacré à la sculpture monumentale. Plusieurs d'entre elles concernent les chapiteaux de l'église et de l'atrium – désigné par le nom grec de narthex –, tous soigneusement localisés et longuement analysés dans le texte correspondant. Le dossier de Saint-Michel de Pavie n'est pas moins abondamment illustré. Les cinq portails de l'église sont représentés, assortis de ce commentaire : « Vers la fin du dixième siècle, [la sculpture lombarde] s'exprime avec plus de vigueur ; les saillies deviennent très prononcées et

9 Seroux d'Agincourt 1823.

leurs contours s'arrondissent. En même temps, les figures d'hommes et d'animaux se multiplient singulièrement ». [...] Pour Dartein, les sculptures de Saint-Michel « offrent l'expression achevée et comme le type de la sculpture lombarde parvenue à son plein épanouissement alors que l'influence byzantine, devenue lointaine et vague, apparaît seulement par l'application d'une ornementation riche et capricieuse contre la surface des pierres ». En revanche, l'illustration de la sculpture des cathédrales de Modène et

3 de Parme est minimaliste et l'œuvre de Wiligelmo n'est pas même évoquée.

2 F. de Dartein, *Atlas*,
pl. 54 : Pavie, Saint-
Michel, portail nord.





3 F. de Dartein, *Atlas*, pl. 100 : cathédrale de Modène et cathédrale de Parme.



La défaite de la France contre l'Allemagne lors de la guerre de 1870 marqua un changement de paradigme dans l'historiographie française. L'idée, déjà défendue par Didron dans les *Annales archéologiques*, d'un art roman qui, à l'instar de l'art gothique, aurait été une création *sui generis* du génie français, s'imposait désormais comme une évidence. Cette vision patriotique était à son paroxysme lorsque Arthur Kingsley Porter publia les quatre volumes de sa *Lombard Architecture*¹⁰. L'ouvrage, qui proposait une révision de la géographie artistique généralement admise par les savants français, suscita de la part de ces derniers une réaction dont la virulence étonne aujourd'hui. Le compte rendu du livre de Porter qu'Émile Mâle publia en 1919 dans *la Gazette des Beaux-arts* était une réponse cinglante aux datations de la sculpture lombarde avancées par le savant américain : « S'il fallait l'en croire, dès 1099, le sculpteur Guillelmus aurait commencé à travailler aux bas-reliefs de la cathédrale de Modène. Guillelmus serait le grand initiateur et son influence se reconnaîtrait en France, en Espagne et jusqu'en Angleterre »¹¹. Et Mâle d'ajouter : « Que des œuvres déjà aussi savantes puissent dater de 1099 et marquer les débuts de la sculpture en Europe, c'est ce que les archéologues français auront du mal à croire. Je les place, pour ma part, après 1140, c'est-à-dire après l'achèvement de la façade de Saint-Denis ». Un peu plus loin, il écrit à propos des prophètes des ébrasements du portail de la cathédrale de Crémone : « Ces bas-reliefs, qui doivent être de peu antérieurs au milieu du XII^e siècle, sont l'œuvre d'un artiste formé dans le Midi de la France. L'idée de décorer de figures superposées les deux côtés d'un portail n'est pas née, comme le croit M. Porter, à Crémone, mais à Toulouse ». Après une comparaison stylistique avec le portail de Moissac, il poursuit : « Mais le maître de Crémone, sculpteur de second ordre, n'est qu'un médiocre élève des merveilleux artistes de Moissac ». Émile Mâle aborde ensuite la question de Niccolò : « Les influences françaises ne sont pas moins visibles dans l'œuvre d'un autre sculpteur lombard, maître Nicolas » (notons au passage la francisation du nom), œuvre dans laquelle il voit des réminiscences de Toulouse et de Saint-Denis. Et il affirme de manière péremptoire : « Ainsi les premiers sculpteurs qui apparaissent en Italie, Guillelmus et Nicolas, avaient fait leur éducation artistique en France. Nous ne savons même pas s'ils étaient italiens » [!]. Un peu plus loin, il porte un jugement non moins définitif sur d'œuvre de Benedetto Antelami qui, je cite, « porte plus visiblement encore l'empreinte de l'art français. [...] Formé en Provence, [il] a également connu la France du Nord. Il est certain qu'il a vu Chartres », notamment le portail nord de la cathédrale réalisé vers 1220 – ce qui, pour Mâle, implique que les travaux du baptistère de Parme aient progressé très lentement puisque la première œuvre d'Antelami est datée de 1196. Au terme de ces comparaisons, il conclut : « Il est inutile d'insister davantage. Il est évident que la sculpture lombarde s'est développée sous l'influence de la France », influence qui aurait été véhiculée par les pèlerins et les voyageurs qui traversaient l'Italie du nord pour se rendre à Rome et à Jérusalem : « Des milliers de Français sont passés par là. Il n'est pas extraordinaire que l'art français et la poésie française aient pénétré en Italie par le grand chemin de l'humanité ». Enfin, Mâle termine son compte rendu par un argument qui lui semble imparable : « La sculpture ne s'est pas développée régulièrement en Lombardie, parce qu'elle n'y est pas indigène. De grandes vagues successives venues de France lui ont apporté d'abord l'art du Languedoc, puis l'art de la Provence, et, enfin, l'art de Chartres. La sculpture lombarde nous renvoie comme un miroir, qui déforme un peu, les divers aspects de la sculpture française ».

¹⁰ Porter 1915-1917.

¹¹ Mâle 1919.



Dans son livre *L'art religieux du XII^e siècle en France* paru en 1922, Émile Mâle va plus loin dans sa construction doctrinale¹². Il commence par cette affirmation : « La sculpture monumentale, oubliée depuis des siècles, a reparu [...] dans le Midi de la France à la fin du XI^e siècle sous l'influence de la miniature ». En effet, comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage : *Étude sur les origines de l'iconographie médiévale*, seule la sculpture figurée intéresse l'auteur. Aussi est-ce pour lui le retour à la représentation de l'être humain après des siècles d'oubli qui marquerait le début de la sculpture romane. Ce postulat, sous-tendu par l'idée, alors très répandue dans les milieux conservateurs, que la finalité de l'art serait l'imitation de la nature, devait longtemps imprégner l'historiographie française.

Cette vision avait un corollaire qui fut théorisé par Paul Deschamps dans un article de 1925 intitulé « Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane »¹³. Selon l'auteur, l'histoire de la sculpture romane aurait été celle de « progrès lents, méthodiques et continus vers un art plus accompli, plus proche de la nature, plus humain », qui aurait atteint son « plein épanouissement au XIII^e siècle » avec l'art gothique. Les débuts auraient été laborieux car « les sculpteurs occidentaux [...] avaient tout à réinventer ». Ils durent donc emprunter à des « techniques de substitution » qui auraient conservé un certain savoir-faire comme la peinture, l'orfèvrerie et ou la sculpture sur stuc (Deschamps cite notamment l'exemple de plusieurs œuvres d'Italie du nord). Les débuts auraient été médiocres mais « peu à peu, les sculpteurs s'enhardirent : ils s'efforcèrent de donner du modelé à la pierre, d'exécuter ces figures en assez haut relief, ils tâchèrent de créer l'impression de mouvement chez leurs personnages. [...] Ils se risquèrent à exécuter des figures de grandes dimensions [...] donnant l'impression d'œuvres d'art ».

Dès 1930, Henri Focillon contrattaqua dans son essai sur *L'art des sculpteurs romans*¹⁴. Familier des milieux d'avant-garde de son temps, fils d'artiste et lui-même graveur de talent, Focillon proclama haut et fort que l'étude de la sculpture romane ne devrait pas être abordée à l'aune de nos valeurs esthétiques mais selon ses lois propres, avec une idée directrice : c'est dans son rapport à l'architecture que la sculpture romane se distingue aussi bien de celle de l'Antiquité que de celle de l'époque gothique. Pour l'auteur, la structure des chapiteaux traduit visuellement leur fonction portante, les figures comme les ornements se pliant à cette contrainte de l'emplacement. En fustigeant les thèses évolutionnistes qui dominaient l'historiographie française dans les années 1920, Focillon rejetait aussi un système de datation qui attribuait les œuvres les plus « maladroites » au début du XI^e siècle et les plus « belles » au XII^e siècle. Aussi ne refusait-il pas a priori les datations hautes parfois suggérées par les textes, même s'il appelait de ses vœux des inventaires régionaux qui permettraient de les affiner. La seconde Guerre mondiale et la dispersion de son équipe suspendirent ce projet dont les premiers résultats furent publiés en 1938 dans un article intitulé « Recherches récentes sur la sculpture romane en France du XI^e siècle »¹⁵. La même année, il publia *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, ouvrage de synthèse qui redessine le paysage artistique des XI^e-XII^e siècles¹⁶. Les quelques pages consacrées à la sculpture de l'Italie du nord sont significatives de ce changement d'approche. L'auteur y esquisse en effet un aperçu chronologique ayant comme fil conducteur la relation de la sculpture avec l'architecture. Il écrit : « C'est en Lombardie que nous avons une sculpture

¹² Mâle 1922.

¹³ Deschamps 1925. Sur cette phase de l'historiographie française, voit Vergnolle 1978.

¹⁴ Focillon 1931 ; Vergnolle 1978.

¹⁵ Focillon 1938a.

¹⁶ Focillon 1938b.



proprement romane, parfois d'une remarquable énergie stylistique. Le premier aspect (et sans doute le plus curieux) en est donné par les églises de Pavie, Saint-Pierre-au-Ciel d'Or (1132) et Saint-Michel, avec une luxuriance, une vitalité, une richesse qui sentent, non la « grossièreté » des origines, mais la fièvre d'une manière. [...] Les grands portails de Maître Guglielmo et de Maître Niccolo sont d'une inspiration différente. Abrités sous des porches légers dont les fines colonnettes reposent sur le dos de lions accroupis, ils admettent, de part et d'autre de la baie, sur la façade, des reliefs encastrés à même le mur. [...] Ce goût d'imager les surfaces en largeur restera longtemps acquis à l'art italien ». Pour Focillon, le type des portails de Niccolò « évoque à certains égards notre art de transition, avec ses statues de prophètes ». Il s'étend davantage sur l'art d'Antelami, qui, dans la Descente de Croix de la cathédrale de Parme, est selon lui « plus voisin de la Provence que de Modène », alors que « des œuvres comme les prophètes assis et comme le Salomon et la reine de Saba du baptistère n'appartiennent plus, ni par la date, ni par le style, à l'art roman ».

Les recherches sur la sculpture du XI^e siècle en France lancées par Focillon ne devaient reprendre qu'après la Seconde Guerre mondiale sous la houlette de Louis Grodecki et de Marcel Durliat. Toutefois, son enseignement à la Sorbonne avait suscité deux thèses : celle de Georges Gaillard sur les débuts de la sculpture en Espagne, en 1938¹⁷, et celle de René Jullian sur la sculpture romane en Italie du Nord, publiée en 1945 pour le texte et en 1949 pour l'album de planches¹⁸. Le parallélisme entre les deux entreprises n'a rien de fortuit. Il s'agissait en effet dans les deux cas, de dépasser les polémiques du début du XX^e siècle sur la primauté de la sculpture languedocienne et de poser les bases d'une histoire fondée sur l'étude attentive des monuments, projet que René Jullian put mettre en œuvre pour l'Italie pendant les deux années de son séjour à l'École française de Rome.

Dans son introduction, René Jullian apparaît comme un pan-européen convaincu : « L'on insiste maintenant, avec raison, sur la complexité et l'intensité des relations qui unissaient autrefois les foyers artistiques de l'Europe et il y aurait certainement intérêt à élargir les problèmes, plus souvent encore qu'on ne le fait, aux dimensions du continent [...]. Il serait impossible de saisir les problèmes dans leur réalité profonde si l'on ne sait pas dépasser les points de vue nationaux par un juste sentiment de la communauté européenne ». Et il ajoute : « C'est la chronologie qui, plus que la géographie (et surtout la géographie historique), modifie les aspects de l'art, et il y a souvent plus de ressemblances entre deux monuments éloignés, mais contemporains, qu'entre deux œuvres nées dans un même lieu, mais séparés par une ou deux générations ».

Avant d'aller plus loin, il faut rappeler que, comme Henri Focillon, René Jullian fut conservateur du musée de Lyon – poste dont il faut démissionner pendant la Seconde Guerre mondiale – et que, suivant l'exemple de celui-ci, il enrichit le musée d'œuvres d'art contemporain. Lorsqu'il fut nommé professeur à la Sorbonne en 1963, ce ne fut d'ailleurs pas en tant que médiéviste mais en tant que contemporanéiste et, fait significatif, son livre sur la sculpture romane italienne n'est mentionné ni dans la notice *Wikipedia* qui lui est consacrée, ni dans les hommages parus lors de sa mort, en 1992. L'ouvrage lui-même n'eut d'ailleurs guère de retentissement, tant en raison du contexte historique que de la publication séparée du texte et de l'album de planches, à plusieurs années d'écart. À peine fit-il l'objet de quelques comptes rendus : celui de Marcel Aubert dans le *Bulletin monumental* en 1946, courtois dans la forme mais critique sur le fond¹⁹; celui de Louis Bréhier, dans la *Revue historique* en 1947, plus nourri et d'autant plus intéressant que

¹⁷ Gaillard 1938.

¹⁸ Jullian 1945 ; Jullian 1949.

¹⁹ Aubert 1946.



l'auteur avait à son actif plusieurs publications importantes sur l'art du haut Moyen Âge et la sculpture romane ; enfin celui, plus circonstancié de Georges Gaillard, paru en 1954 seulement, dans la revue historique *Annales. Économies, Sociétés, civilisations*²⁰.

Mais revenons aux questions de méthode. Dans son introduction, René Jullian annonce la couleur : « Si l'on dépasse les problèmes chronologiques et l'étude de l'iconographie [...] pour envisager du point de vue strictement artistique la sculpture romane de l'Italie du nord, on verra surgir tout un ensemble de questions ». C'est « à un problème de style qu'on se heurte en fin de compte », problème qui, selon l'auteur, n'avait pas suffisamment retenu l'attention des chercheurs, à l'exception de Pietro Toesca²¹ et de Trude Krautheimer-Hess auxquels il se réfère à plusieurs reprises²².

Le volume sur la sculpture romane en Italie du Nord devait initialement être suivi de deux autres, qui auraient été respectivement consacrés à l'art roman de l'Italie péninsulaire et au XIII^e siècle avec, en point d'orgue, l'œuvre de Nicola Pisano. Bien que l'introduction à l'*Album* publié en 1949 semble indiquer que cet ambitieux programme était d'ores et déjà abandonné, c'est dans la perspective de cette longue construction d'une identité artistique italienne qu'il faut aborder la lecture du tome publié. Je n'entrerai pas dans le détail de l'étude sinon pour souligner son cadre géographique - l'Italie du nord, de la Ligurie aux Marches - élargi par des comparaisons à l'Europe entière, ce dont témoignent les trois cartes accompagnées de commentaires qui illustrent le volume de texte.

- 4 La première d'entre elles illustre le chapitre intitulé « La sculpture lombarde ». L'auteur semble avoir éprouvé quelque difficulté à cerner le sujet : « Au moment où les artistes de Modène et de Crémone créaient les premières œuvres vraiment décisives de la plastique romane dans l'Italie du nord, les ateliers lombards n'étaient pas inactifs : les sculpteurs de Saint-Ambroise de Milan avaient dans le pays même de dignes successeurs. Mais les œuvres qu'ils ont laissées n'appartiennent plus vraiment à ce groupe de monuments où l'on voit s'éveiller un art nouveau : d'abord la plupart d'entre elles - et les plus importantes - sont postérieures au début du XII^e siècle, et surtout il n'en est aucune qui ne se contente de répéter ce que les marbriers lombards avaient déjà dit au siècle précédent et par quoi ils avaient incontestablement préparé l'élan créateur. L'art lombard du grand siècle roman apparaît ainsi comme un simple développement de recherches anciennes, mais s'il laisse voir un indéniable enrichissement, il ne montre aucune transformation essentielle et il reste presque semblable à lui-même jusqu'à la fin de son histoire. [...] Ce groupe lombard, avec tout ce qu'il représente d'exubérance imaginative, de fantaisie narrative et d'ingéniosité décorative, a une unité et une valeur régionales incomparables et tient de ce fait une place importante, qui a même pu faire illusion, induisant les historiens à qualifier de lombarde toute la sculpture du Nord ; affirmation évidemment excessive, qui fausse les proportions et la perspective des choses, car les monuments de Lombardie ne sont ni les plus importants ni, au fond, les plus caractéristiques de la sculpture italienne au nord de l'Apennin ». La brève étude de la sculpture de Saint-Michel de Pavie et de Saint-Ambroise de Milan comparée aux pages consacrées à celle des cathédrales de Modène et de Crémone trahit l'embarras de l'auteur face à une sculpture essentiellement ornementale et, surtout, anonyme : ses références, celles qui fournissent la trame de son ouvrage, ce sont en effet les œuvres figurées qui peuvent être associées à un nom de sculpteur grâce une inscription, suivant une méthode remontant à Vasari.

20 Gaillard 1954.

21 Toesca 1927.

22 Krautheimer-Hess 1928.

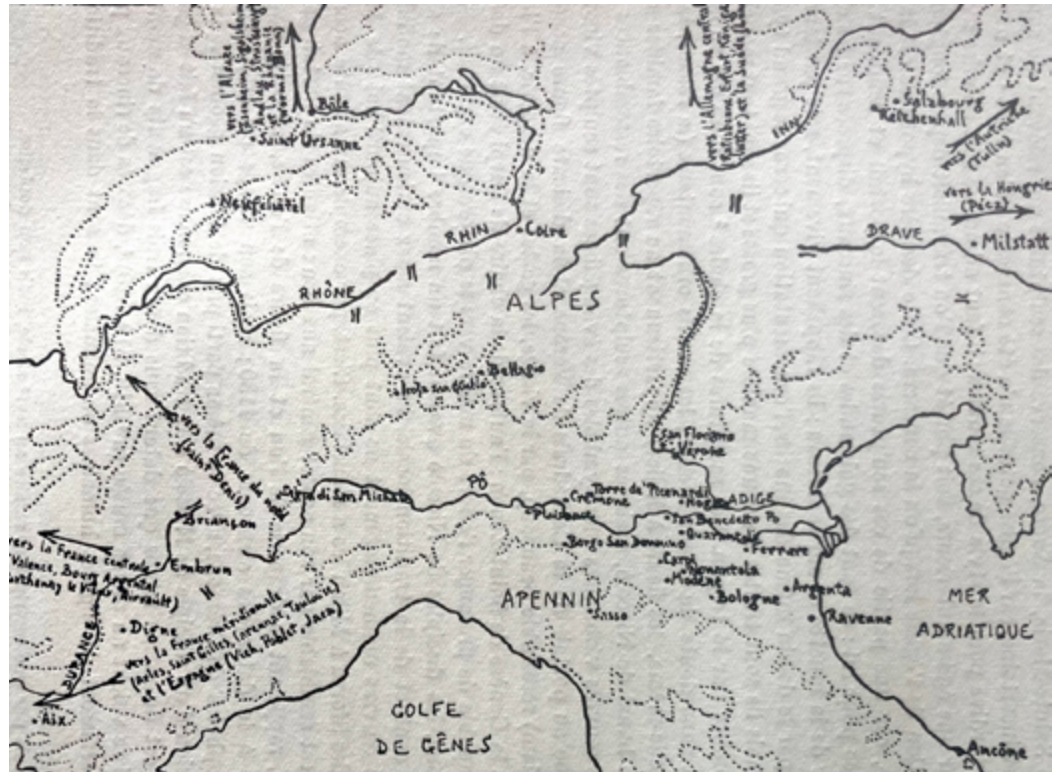


4 R. Jullian, carte : « La sculpture lombarde au début et au milieu du XI^e siècle et son expansion ».

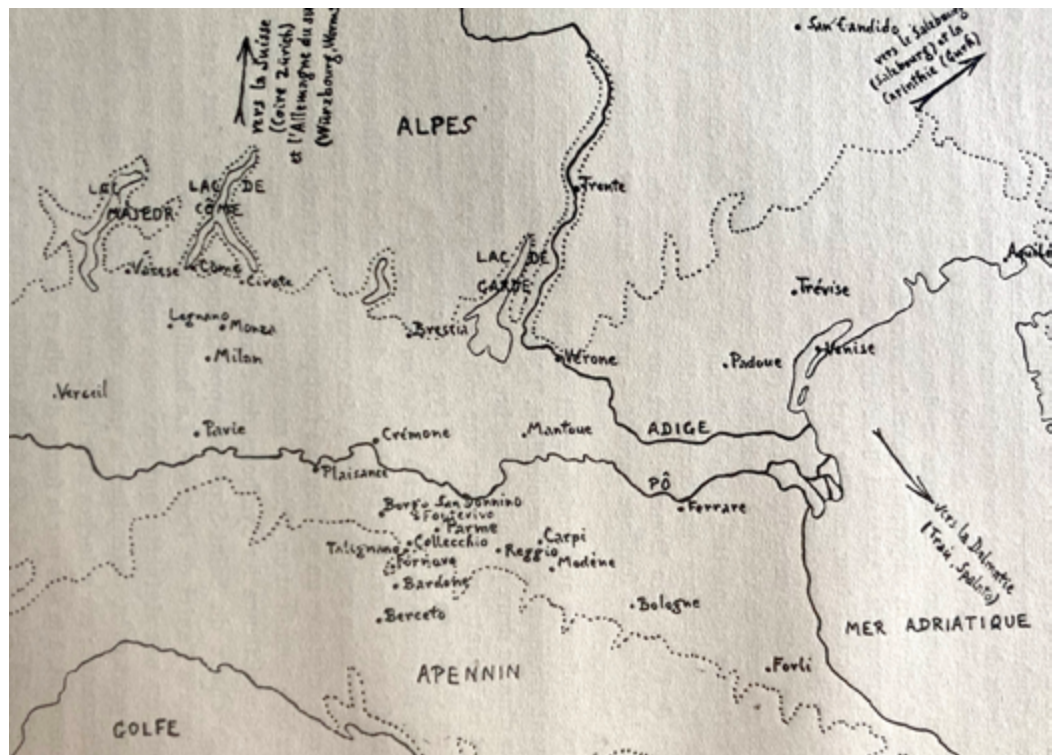
- La seconde carte, légendée « La sculpture émilienne au début et au milieu du XII^e siècle et son expansion » concerne au premier chef la diffusion du style de Niccolò et de ses disciples : « L'action de ces divers maîtres émilien s'est, en un sens, exercée très largement, car ils ont répandu en Europe quelques thèmes particulièrement significatifs de la plastique romane. Il faut renoncer, sans doute, à chercher à Crémone l'origine des statues adossées d'Occident, puisque ce motif de décor monumental semble [...] avoir été mis au point à peu près en même temps dans diverses régions, et il est peu probable aussi que les figures des portails de Niccolò aient influé sur des œuvres comme le cloître d'Arles. Mais il y a un autre thème plastique qui a incontestablement sa source dans la sculpture émilienne : la colonne reposant sur un lion ; c'est à la cathédrale de Modène qu'on voit apparaître pour la première fois ces monstres venus d'Orient et c'est par l'Italie qu'ils sont passés de ce côté-ci des Alpes [...]. Il en est de même d'un autre motif, celui de l'atlante, auquel l'école émilienne au temps de Guglielmo et surtout de Niccolò a donné un large développement ». L'auteur relativise en revanche certaines hypothèses de Porter qui, dit-il, a « parfois exagéré l'étendue » de l'influence émilienne sur l'art roman français.
- 6 La troisième carte concerne Benedetto Antelami, ses précurseurs et ses disciples. Le formalisme de René Jullian s'épanouit pleinement dans le chapitre qui leur est consacré, le plus long du livre. Il s'ouvre par ces lignes : « La plupart des œuvres que nous avons étudiées laissaient prédominer les préoccupations purement plastiques [...] et elle se reliaient ainsi à la tradition classique : si elles atteignaient parfois au style, comme toutes les œuvres belles, elles ne le cherchaient pas ; elles se définissaient par la sensibilité plus que par l'intellect [...]. Dans le troisième quart du siècle on voit naître, au contraire tout un groupe d'œuvres tendu vers la recherche du style ; cet élan met un terme à la crise qui s'était en quelque sorte ouverte dans la sculpture de l'Italie du nord après l'époque de Niccolò et qui avait été marquée par un ralentissement de l'activité, contrastant singulièrement avec la fécondité antérieure ». Il examine ensuite le rôle de



l'influence provençale en Émilie, avec notamment le *pontile* de Modène avant d'aborder l'œuvre d'Antelami proprement dite, en commençant par la question : « Épanouissement aux mains d'un artiste génial de l'influence provençale [...] trop forte et trop précise pour avoir pu se marquer uniquement par le moyen des œuvres provençalisantes italiennes ».



5 R. Jullian, carte : « La sculpture émilienne au début et au milieu du XII^e siècle et son expansion ».



6 R. Jullian, carte : « La sculpture antelamite et son expansion ».



Il faut donc « supposer que l'Antelami est allé en Provence même étudier l'art des maîtres d'Arles et de Saint-Gilles ». Toutefois, « quelque fortes qu'aient été ces influences, elles n'ont pas empêché l'affirmation « de vigoureux dons personnels ». Ce qui, pour René Jullian, domine chez Antelami, « ce n'est point le goût du détail pittoresque, la recherche de la grâce ou l'expression des sentiments, c'est le souci de la grandeur ». Il trouve dans la Descente de croix « cette plénitude de calme et de noblesse dont l'œuvre est toute pénétrée et qui saisit si fortement que l'on y sent vraiment la présence du divin. L'Antelami se révèle ici grand artiste et jamais peut-être il n'atteindra aussi haut : il s'est, du premier coup, donné tout entier ». René Jullian laisse ouverte la question du rôle joué par Antelami dans la réalisation des sculptures du baptistère de Parme, mais souligne l'émergence dans ce chantier d'une nouvelle influence, celle de l'art gothique d'Île-de-France, notamment dans le domaine de l'iconographie. Et il s'interroge : « Qu'y a-t-il de proprement roman dans les œuvres d'Antelami, du moins dans celles qui lui peuvent être attribuées avec quelque vraisemblance ? ». Peu de choses en vérité : « C'est qu'apparaît un sentiment nouveau, auquel pouvaient conduire d'ailleurs la fréquentation des modèles provençaux, le goût de l'art romain et surtout l'imitation de l'art chartrain : le naturalisme. L'inquiétude de la ressemblance, l'art romain ne l'éprouvait point, car elle ne lui était pas nécessaire et même contrariait sa loi ; mais elle devient de plus en plus envahissante à mesure qu'il se défait ».

L'ouvrage de René Jullian marque le terme d'un siècle et demi de relations privilégiées entre l'historiographie française et la Lombardie. En estimant que « L'art roman de l'Italie du nord ne fut ni le parent pauvre, ni l'ancêtre qu'on a voulu y voir », il clôturait un débat idéologique largement entretenu par l'ignorance de la réalité archéologique et entaché d'arrière-plans nationalistes. Ce faisant, il ouvrait la voie à une nouvelle réflexion sur les échanges artistiques entre les deux versants des Alpes. Cette ouverture ne fut néanmoins pas immédiatement suivie d'effet, peut-être parce que l'historiographie française de la seconde moitié du XX^e siècle resta longtemps tributaire des débats d'avant-guerre. La situation ne commença à se débloquent que dans les années 1980-1990 avec plusieurs thèses sur les débuts de la sculpture romane²³ et un premier essai de synthèse sur l'art roman en France non plus fondé sur la géographie artistique – les « écoles » régionales – mais sur une vision chronologique²⁴.

C'est dans ce climat apaisé que la question des relations artistiques entre la France et la Lombardie fut relancée par les chercheurs italiens. J'ai ainsi découvert la question grâce à l'invitation d'Arturo Carlo Quintavalle au colloque *Romanico padano, romanico europeo*, en 1977²⁵. Cette participation à un colloque historique n'était que le début d'une fructueuse collaboration transfrontalière qui a abouti à la tenue de deux colloques miroirs : le premier, que j'ai organisé en 2009 à l'université de Besançon à l'issue d'un programme d'archéologie du bâti sur les églises jurassiennes du XI^e siècle piloté par Sébastien Bully²⁶, était une mise à plat de la question du « premier art roman », concept forgé par Josep Puig i Cadafalch au début du XX^e siècle et qui avait fortement imprégné l'historiographie française – le mythe de la migration des maçons « lombards » est d'ailleurs encore vivace dans les ouvrages de vulgarisation. Le second colloque, organisé à l'Université de Pavie en 2010 par Anna Segagni Malacart et Luigi Schiavi, visait à explorer les différentes facettes de la création architecturale dans la

23 On trouvera un état des lieux dans Durliat 1994.

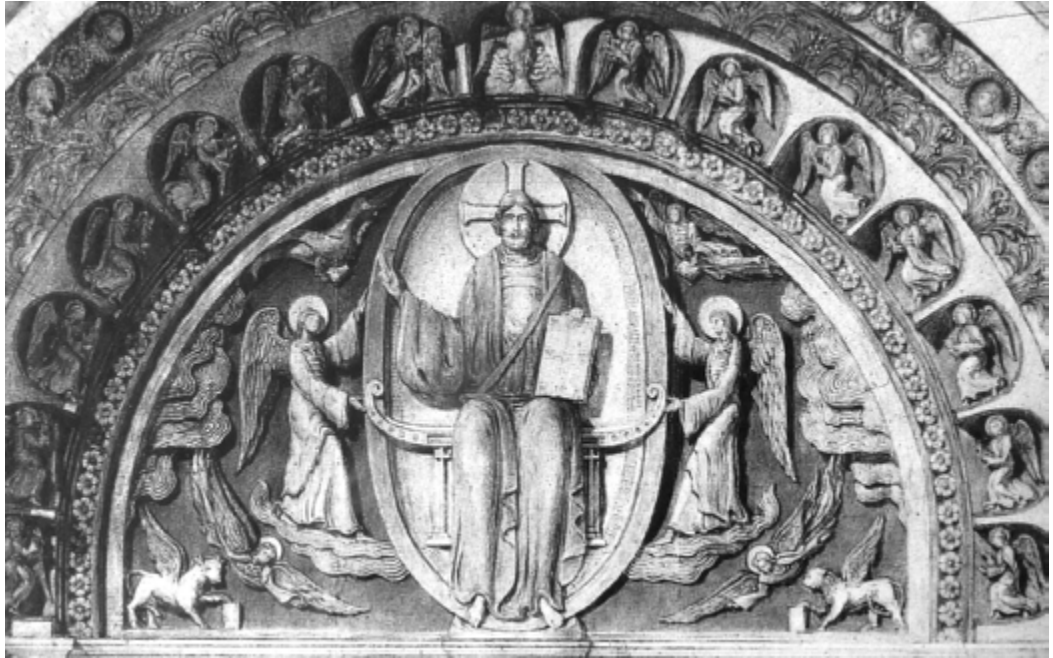
24 Vergnolle 1994.

25 Vergnolle 1981.

26 Vergnolle, Bully 2011.



vallée du Pô au XI^e siècle²⁷. Certes, la sculpture monumentale était peu présente, dans une architecture largement inspirée par les techniques de la construction romaine, mais la mise en évidence d'un substrat commun aux deux versants des Alpes était une avancée épistémologique non négligeable²⁸.



7 Cluny, église abbatiale, tympan du portail ouest (restitution d'après K.J. Conant)



8 Nonantola, église abbatiale, tympan du portail ouest (cl. P. Garrigou Grandchamp)

²⁷ Segagni, Schiavi 2013.

²⁸ Sur la question des chapiteaux à angles abattus, voir Vergnolle 2017.



La fin du XX^e siècle n'a pas seulement marqué la fin des approches dogmatiques mais aussi celle du terme 'influence' – encore fréquemment employé par René Jullian – qui présuppose un dominant et un dominé, au profit d'une vision des échanges artistiques plus ouverte, faisant valoir les parallélismes sans dissimuler les spécificités. Je n'en prendrai pour exemple que la comparaison entre le tympan de Cluny III et celui de Nonantola, deux œuvres sensiblement contemporaines qui représentent le même sujet :

- 7, 8 la *Maiestas Domini*²⁹. L'attention est d'abord attirée par la différence des compositions : à Cluny, où le tympan est constitué d'un bloc monolithe, le Christ se tient dans une mandorle occupant toute la hauteur du tympan et portée par deux anges debout ; elle est encadrée par deux autres anges aux ailes déployées ainsi que par les symboles des Évangélistes ; à Nonantola, il n'y a pas de mandorle et les personnages, sculptés sur différentes plaques, sont juxtaposés sur un fond vide, solution ayant parfois suggéré l'idée qu'il pourrait s'agir de remplois. En l'occurrence, la différence de composition reflète une différence de source : le tympan de Cluny reprend un modèle créé à l'époque carolingienne, très répandu au nord des Alpes, tandis que celui de Nonantola s'inscrit dans une tradition iconographique remontant à l'Antiquité tardive. Il n'y a donc pas de lien direct entre les deux réalisations, mais elles ouvrent au même moment une même page dans l'histoire de la sculpture romane : transposer sur un tympan un thème iconographique qui, jusqu'alors, occupait le cul-de-four de l'abside, au-dessus de l'autel, faire sortir l'image du huis clos du sanctuaire pour l'exposer aux yeux de tous, s'adresser en quelque sorte directement au *populus* – mutation essentielle pour comprendre l'essor de la sculpture figurée au XII^e siècle.

Le travail qui reste à accomplir en France pour se libérer des cadres de pensée hérités d'un passé qui n'est pas si éloigné est encore important. Encore faudrait-il, pour ce faire parvenir à combler le fossé qui s'est creusé au fil du temps entre les études sur l'art roman et les études sur l'art gothique avec, notamment, la question du « style 1200 ». Cette notion, forgée il y a un demi-siècle pour désigner la phase antiquisante de la sculpture gothique du nord de la France, est en effet devenue aujourd'hui contreproductive dans la mesure où elle écarte du champ de l'étude la production considérée comme romane, notamment celle de la Provence³⁰. Même l'œuvre d'Antelami et de ses élèves, pourtant souvent définie comme 'art de transition' est réduite à un problème de 'réception' de modes venues du nord des Alpes. Il me semble pourtant qu'une réflexion sur les mutations artistiques de la fin du XII^e siècle qui dépasserait les clivages historiographiques et prendrait en compte la dimension européenne du phénomène ne pourrait être que fructueuse avec, comme dénominateur commun, le nouveau regard que les sculpteurs de cette époque portèrent sur la statuaire antique. Car, *mutatis mutandis*, la question centrale dans l'histoire de l'art roman reste bien celle de ses rapports avec la *romanitas*.

²⁹ Vergnolle 2007.

³⁰ En dernier lieu : Terrier Aliferis 2016 ; Terrier Aliferis 2020.



Bibliographie

- Bella T., *La basilica di Sant 'Ambrogio a Milano. L'opera inedita di Fernand de Darstein*, Milano 2013.
- Bertaux É., *La sculpture en Italie de 1070 à 1260*, in A. Michel, *Histoire de l'art*, I, Paris 1905 : 670-710.
- Boisserée S., *Mémoire sur l'architecture du Moyen Âge*, « Revue encyclopédique » 34 (déc. 1824) : 577-588.
- Bréhier L., *L'art en France des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, s.d.
- M.-Th. Camus, *Fernand de Darstein. Le « Journal de mission » en Italie (1860-1861)*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo : immagini e racconto*, atti del convegno internazionale (Parma 2000), Milano 2003 : 507-515.
- Camus M.-T., *Fernand de Darstein et l'Italie. Aperçu des fonds d'archives publiques et privées en France*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo : arte lombarda*, atti del convegno (Parma 2001), Milano 2004 : 42-53.
- Camus M.-Th., *Fernand de Darstein*, in C. Barbillon, P. Sénéchal (eds), *Dictionnaire des historiens de l'art actifs en France, de la Révolution à la première guerre mondiale (1789-1920)*, mis en ligne le 8 janvier 2009 : <http://www.inha.fr/spip.php?article2267>.
- Caumont A. de, *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen. Histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle*, IV, *Moyen Âge, architecture religieuse et Militaire*, Paris 1835.
- Cattaneo R., *L'architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise 1890.
- Caumont A. de, *Abécédaire ou rudiments d'archéologie*, Paris 1850.
- Darstein F. de, *Étude sur l'architecture lombarde et les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, 1865-1882, 3 voll. et 1 atlas.
- Deschamp P., *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, « Bulletin monumental » (1925) : 5-96.
- Durliat M., *L'art roman*, Paris 1982.
- Durliat M., *La sculpture romane du XI^e siècle en Occident*, « Bulletin monumental » 152 (1994) : 129-213.
- Focillon H., *L'art des sculpteurs romans*, Paris 1931.
- Focillon H., *L'art d'Occident*, Paris 1938.
- Focillon H., *Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XI^e siècle*, « Bulletin monumental » (1938) : 49-72.
- Gaillard G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole (Léon, Jaca, Compostelle)*, Paris 1938.
- Gerville C. de, *Lettre adressée à M. de Vanssay, préfet du département de la Manche, en janvier 120, contenant des recherches sur l'architecture de ce département*, « Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie » 1 (1824) : 78-105.
- Jullian R., *La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris 1945.
- Jullian R., *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris 1949.



- Krautheimer-Hess T., *Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178*, « Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft » 4 (1928) : 231-307.
- Mâle É., *L'architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane, à propos d'un livre récent*, « Gazette des Beaux-Arts » (janvier-mars 1918) : 35-46.
- Mâle É., *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922.
- Nayrolles J. *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Rennes 2005.
- Porter A. K., *Lombard Architecture*, New Haven 1915-1917.
- Porter A. K., *Les débuts de la sculpture romane*, « Gazette des Beaux-Arts » 61 (1919) : 47-60.
- Porter A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923.
- Segagni Malacart A., Schiavi L.C. (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, atti del convegno (Pavia, 8-10 aprile 2010), Pisa 2013.
- Seroux d'Agincourt J.-B., *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e siècle*, Paris 1823, 6 voll.
- Terrier Aliferis L., *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Turnhout 2016.
- Terrier Aliferis L., *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles ?*, Turnhout 2020.
- Toesca P., *Storia dell'arte italiana, I, Il medioevo*, Torino 1927.
- Vergnolle É., *Chapiteaux « corinthisants » de France et d'Italie (IX^e-XI^e siècle)*, in A.C. Quintavalle, *Romanico padano, romanico europeo*, atti del convegno (Parma-Modena, 1977), Parma, 1981 : 340-350 (riedito in eadem, *L'art monumental de la France romane. Le XI^e siècle*, Londres 2000 : 139-161).
- Vergnolle É., *Chronologie et méthode d'analyse : doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France*, « Cahiers de Saint-Michel de Cuxa » (1978) : 141-162 (riedito in eadem, *L'art monumental de la France romane. Le XI^e siècle*, Londres 2000 : 50-77).
- Vergnolle É., *L'art roman en France*, Paris 1994.
- Vergnolle É., *Maestas 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 (The Index of Christian Art Occasional Papers X) : 179-199.
- Vergnolle É., Bully S. (eds), *Le « premier art roman » cent ans après. La construction entre Saône et Pô autour de l'an mil. Études comparatives*, actes du colloque international (Baume-les-Messieurs et Saint-Claude, 18-21 juin 2009), Besançon 2012.
- Vergnolle É., *Les chapiteaux à angles abattus de l'aire bourguignonne (première moitié du XI^e siècle)*, in L.C. Schiavi, S. Caldano, F. Gemelli (eds), *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Segagni Malacart*, Milano 2017 : 235-248.
- Verneil F. de, *L'architecture byzantine en France*, Paris 1851.
- Vitet L., *De l'architecture lombarde*, « Revue française » 16 (1830) : 151-173 (riedito in idem, *Études sur l'histoire de l'art*, Paris 1867-1868, II : 291-315).



Lombard Sculpture: Archaeology of a Historiographical Concept

Michele Luigi Vescovi

University of Lincoln

mvescovi@lincoln.ac.uk

ORCID 0000-0003-2739-5631

This article explores the formation and affirmation of the myth of the «Lombard style» examining two centuries of literary production in Great Britain and in the United States. It aims to excavate how the concept of Lombard art was shaped and transformed across time, and the historical, cultural, or artistic motivations that led scholars to regard it as an exceptional style.

Keywords: Historiography, Lombardy, Lombard Art, Romanesque, Freemasons

Acknowledgements: I am deeply grateful to the organisers of the PRIN project for the opportunity to work on this topic, and to the participants of the Parma conference for their insightful feedback. I sincerely thank Eric Fernie, Anthony Geraghty, Giulia Ghilardi, Erik Gustafson, Richard Johns, Dorothy Glass, Jane Elliott McKinne, Jeremy Melius, Alison Locke Perchuk, and Jessica N. Richardson for the fruitful exchanges, advice and insights at different stages of this project.

How to cite: Michele Luigi Vescovi, *Lombard Sculpture: Archaeology of a Historiographical Concept*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 157-183.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29283

© 2026 | Michele Luigi Vescovi





The medieval arts of that part of Italy which was invaded and colonised by the Longobards at the time of the barbarian inroads must always attract the special attention of the art historian, because it was in that region that the mingling of the new barbarian spirit with old classical forms and traditions generated a new style, notably in architecture and sculpture, and this Lombard style formed a most important tributary to the stream of architectural development flowing on toward Gothic¹.

With these words Sir Martin Conway opens his review of Arthur Kingsley Porter's *Lombard Architecture*, published in *The Burlington Magazine for Connoisseurs* in 1919. In these few lines, Conway synthesises crucial ideas attached to the medieval art of Lombardy, that is, a melting pot between «the new barbarian spirit with old classical forms and traditions», one that produced a new style – the Lombard style – that was central to the development of medieval art.

This article explores the formation and affirmation of the myth of the «Lombard style», examining two centuries of literary production in Great Britain and in the United States. It aims to excavate how the concept of Lombard art was shaped and transformed across time, and the historical, cultural, or artistic motivations that led scholars to regard it as an exceptional style. This study builds upon two different, intertwined rich debates: on the origins of Romanesque as an intellectual and art historical category, and the historiography of medieval art in Lombardy².

Discussions on Romanesque art have often sidelined the question of why Lombardy came to hold such a central place in early scholarship, and the historiography of art in Lombardy has likewise tended to overlook the earliest contributions to this discourse – particularly those written in English – which were instrumental in shaping the so-called 'Lombard myth'. Re-examining these early voices sheds light on the construction of Lombardy as a key centre of medieval artistic production and contributes more broadly to discussions about the emergence and formation of art history as a discipline.

Methodologically, while this article centres on sculpture, it also engages with architectural history, reflecting the close relationship between the two disciplines in the early stages of art historical writing³. The reference to archaeology in the title evokes not only Foucault's conceptual framework but also the metaphorical excavation of texts, historical layers, and textual stratifications⁴. Indeed, 'Lombard' is a stratified concept that changed over time, reflected also in the varied terminology associated with it (Lombard, Longobards, Longobardi). For this reason, this article will adhere to the terms employed by the authors themselves. Within the context of this special issue, the article focuses primarily on English-language scholarship, setting aside, for the most part, the broader transnational and translinguistic exchanges that these debates have generated. By concentrating on the English discourse, the article aims to highlight both continuities and ruptures in the construction and evolution of the Lombard myth.

1 Conway 1919.

2 See, amongst others: Bizzarro 1992; Bleeke 2012; Fernie 2014: 5-28; Maxwell 2019; Houriane 2019. Quintavalle 2004; Gandolfo 2006; Peroni 2013.

3 Payne 1999.

4 Foucault 1969.



1. Lombard Architecture: The Formation of an Idea (Origins-1835)

Since the sixteenth century, the architectural heritage of medieval Britain has been at the centre of attention of numerous travellers, writers, and intellectuals, as Tina Waldeier Bizzarro has shown in *Romanesque Architectural Criticism: A Prehistory*⁵. These texts belong to several genres, from topographical or antiquarian essays to architectural treatises. Yet, many of these early writers show an interest in the distinct phases of the architectural history of the country, as demonstrated, for example, by the terminology used to describe the differences between the round arch occasionally termed 'Saxon', and the pointed arch. Some authors linked British medieval architecture with buildings in other parts of continental Europe, particularly Normandy. Already in 1598 John Stow, in describing the Norman construction of St. Paul's Cathedral, explains that the key elements of the building, namely, arches and stone vaults, were «brought by the French» and, similarly, also the stones were imported from Caen in Normandy⁶.

Another, and more profound connection with the Continent, is explained by Roger North at the beginning of the eighteenth century:

The distinction now of building in the world, is reducible to Gothick and Regular. The former (Gothik) was a mode introduc't by a barbarous sort of people, that first distres't, then dissolved the Roman Empire. These fell into a new way of great buildings, which was mixt of their owne invention, and what they found, and had for the most part destroyed among the Greeks and Romans. And this manner is most eminent in our cathedral churches⁷.

This passage is noteworthy for two reasons. On the one hand, North ultimately acknowledges the Continent's contribution to the development of «a new way of great buildings» introduced «by a barbarous sort of people», one eminent in English cathedrals. On the other, the contributions of these «barbarous people» seem to evoke, although it is not explicitly referenced, the pages that Giorgio Vasari wrote about the «barbarous races [...] that manner of buildings that are called by us to-day German» (that is, the great part of medieval art in general). Yet, in comparison with Vasari, North has a very positive outlook on such architecture⁸.

The significance of the Continent and of the Italian peninsula in the artistic developments of medieval art in Britain was highlighted also by Francis Grose at the end of the eighteenth century. In quoting the *Historia Ecclesiastica* of Bede and the *Vita Sancti Wilfridi*, Grose suggests that the Saxons «procured workmen from the Continent to construct their capital buildings "according to the Roman manner"» and that «what we commonly call Saxon, is in reality Roman architecture». Furthermore, Grose explains that the «style [...] called the Gothic» was introduced to Britain towards the end of the reign of Henry II, and that previously there was only one style of building «practiced all over Europe»⁹.

5 Bizzarro 1992.

6 Stow 1842: 121: «the same was built upon arches (or vaults) of stone, for defence of fire, which was a manner of work before that time unknown to the people of this nation, and then brought in by the French; and the stone was fetched from Caen in Normandy». Bizzarro 1992: 57-62.

7 North 1981: 109-110. Bizzarro 1992: 62-65.

8 Giorgio Vasari, *Lives*: 40.

9 Grose 1783-1797, I: 109-110. It should be noted that also James Essex acknowledges the indebtedness towards Rome: Bizzarro 1992: 79-80.



Similarly, James Barry (1741-1806), historical painter and intellectual, whose writings were published posthumously, explores the connection between medieval architecture and the Goths. However, Barry argues that the so-called «barbarous architecture» referred to as Gothic can be traced in Italy from the artistic decline of Late Antiquity, well before the arrival of the Goths, thus, it was not an invention of this population. Even more interestingly, from there, Barry continues, this architecture became a model for Christian churches across Europe: «so that this kind of architecture went northwards from Italy, instead of being transplanted from the north into Italy»¹⁰. The analysis of these early voices highlights two crucial concerns: the importance of textual sources, from medieval texts to Vasari – evoked by North and openly contradicted by Barry, and the emergence of a clear idea that medieval art had European, Continental origins, and more precisely, Italian roots. Yet, it is worth highlighting that, in these sources, there are no references to Lombardy or to the Lombards.

The early decades of the nineteenth century witnessed the emergence of more extensive studies on medieval architecture. Among these, William Gunn stands out as one of the first to systematically propose the category of «Romanesque» in his *An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture*, published in 1819¹¹. In this work, in the section on the Italian peninsula, Gunn discusses the flourishing of Italian cities from the tenth century onwards, mentioning Genoa and Pisa, with its cathedral and baptistery, the tower of San Marco in Venice and the Asinelli Tower in Bologna, as well as the city walls of Milan, Cremona, Pisa, Ferrara, and Genoa. Significantly, Gunn moves from the buildings to the builders, describing «a host of artificers, out of whom, in imitation of the confraternities which for various purposes had existed from ancient times, companies were formed, academies, schools, and lodges were established»¹². Not only does Gunn mention the ideas of companies, schools and academies for the builders, but also that «An oath of secrecy was administered to the noviciates, a veil of mystery pervaded their meetings, which in an age where many were ignorant conferred importance»¹³. Thus, Gunn suggests the idea that builders were trained and linked in academies, schools and lodges, but yet they were bound by an oath of secrecy. Gunn references the works of Girolamo Tiraboschi and Antonio Ludovico Muratori, who both provided early editions of medieval documents and commentaries, including those mentioning the *Magistri Comacini*. Indeed, Gunn suggests that «schools were established for the sister arts of painting, sculpture, and architecture» and, in Tuscany, primacy was given first to the school of Pisa, then Siena and afterwards Florence¹⁴.

Only a few years later, William Whewell followed Gunn in the use of the term Romanesque as designing «a corrupted imitation of the Roman architecture». Furthermore, he remarks that «this same kind of architecture, or perhaps particular modifications of it, have been by various persons termed Saxon, Norman, Lombard, Byzantine, etc.». While Whewell explains that «these names imply suppositions with regard to the history of this architecture which it might be difficult to substantiate», they «do not describe the style in that generality which we learn to attribute to it», a type of architecture «diffused over the whole face of Europe»¹⁵. While the role of the Italian peninsula had already been acknowledged in relation to the rise of medieval

¹⁰ Barry 1809: 125. Bizzarro 1992: 82-85.

¹¹ Bizzarro 1992: 12.

¹² Gunn 1819: 60-61. Bizzarro 1992: 134-136.

¹³ Gunn 1819: 61.

¹⁴ Gunn 1819: 59-61.

¹⁵ Whewell 1830: 1-2. Bizzarro 1992: 148. Watkin 1980: 63-65.



architecture, it is only with Whewell that we witness the appearance of the term Lombard. In this context, however, Lombard is understood as one of the «variations according to time and place» of Romanesque architecture¹⁶.

The critical appreciation of the role of Lombardy in the rise of medieval architecture and sculpture changed dramatically with the contributions of Thomas Hope. Of Dutch origins and established in England in 1795, Hope – philosopher, banker, art collector, interior and regency designer – wrote in the early nineteenth century his *Historical Essay on Architecture*, defined by David Watkin as «one of the most impressive and eccentric publications of its time», published posthumously in 1835¹⁷. In this work, Hope identifies the «Lombard style of architecture», identifying the place where this «new system of Latin church architecture was first matured», and from which it was subsequently appropriated universally. For this reason, Hope prefers to adopt this term over Saxon – as, in his opinion, the Saxons merely adopted the architecture of Christian Rome – and also over Norman, «which only describes the least and most circumscribed Continental provinces, whence this architecture was more proximately wafted to the British shore»¹⁸.

Hope's argument is based on a historical perspective. After Constantine, Rome entered a period of decline, and «in population, in industry, in means, in activity of the vital principle, it had become inferior to many other cities of the peninsula, which, in their turn, had risen to be the capitals of kingdoms, or the residences of courts – to Milan, to Ravenna, to Venice, to Verona, and to Pavia»¹⁹. Hope explains that Rome, the original capital of the empire, was abandoned also by its sovereigns, for Milan and Ravenna, and even Pavia, «the still more secondary city» became the seats of new courts, and these cities became also «the capitals of new kingdoms»²⁰. Hope offers a metaphor, comparing the Italian peninsula to new soil, with few seeds «from an ancient civilisation» scattered on it. It is on this new soil, «in the fertile tracts of Northern Italy», that «a rude and barbarous nation – the *Longobardi*» ultimately settled, «reaching in industry of every description [...] new developments so great»²¹.

For Hope, the economic innovations are an important factor in the development of the Lombard industry, but not the only one. He suggests that, as the *Longobardi* were «eager to signalise their zeal in their new Christian faith», Lombard kings and queens were «filling their dominions with churches and monasteries»²². For this reason, he continues, «it may be supposed that, among the arts exercised and improved in Lombardy, that of building held a pre-eminent rank», but also the lack of «materials already wrought», easily found in Rome, «made the architects of these more remote regions dependent on their own skill, and free to follow their own conceptions»²³. Thus, Hope argues that this combination of different factors – the industriousness of the Lombards, the number of new religious foundations, and the absence of materials that could be reused – contributed to the rise of a new architecture. Drawing on the publications of Muratori, he explains «that already, under the Lombard kings, the inhabitants of Como were so superior as masons and bricklayers, that the appellation of *Magistri Comacini*, or masters from Como, became generic to all those of the

¹⁶ Whewell 1830: 2.

¹⁷ Stephens 1996: 135, 145-146. Watkin 1980: 61.

¹⁸ Hope 1835, I: 250-251.

¹⁹ Hope 1835, I: 192.

²⁰ Hope 1835, I: 224.

²¹ Hope 1835, I: 224, emphasis mine.

²² Hope 1835, I: 228.

²³ Hope 1835, I: 228-229.



profession»²⁴. Thus, Hope understands the primacy of Lombard architecture as a historical phenomenon, in relation to the growth of industry in the north of Italy, and links it to the documents concerning the *Magistri Comacini*.

Yet, a further, crucial moment emerges in Hope's narrative. As Lombardy became saturated with buildings, the builders moved toward Northern Europe, where the gradual spread of Christianity created a growing demand for churches and monasteries. Thus, as «Italian corporations of builders» moved north, «a certain number united, and formed themselves into a single greater association, or fraternity, which proposed to seek for occupation beyond its native land»; furthermore, these corporations were «seeking a monopoly [...] over the whole face of Christendom», becoming religious vassals of the Pope, and, in turn, receiving protection from the pontiffs²⁵. The Romans «in great number, joined these *masonic* associations» (*emphasis mine*), then many Greeks, some who fled Constantinople during the iconoclasm, «were likewise taken into the gradually increasing circle of their lodges and filiations», and then, later on, «even natives of the countries north of the Alps became gradually admitted into these bodies»²⁶. Indeed, missionaries were followed by a tribe of itinerant freemasons «to provide the inhabitants with the necessary places of worship or reception»²⁷.

Hope articulates the idea of a centralised and interconnected network of builders: «The architects of all the sacred edifices of the Latin church, wherever such arose - north, south, east, or west - thus derived their science from the same central school; obeyed, in their designs, the dictates of the same hierarchy; were directed in their constructions by the same principles of propriety and taste; kept up with each other, in the most distant parts to which they might be sent, the most constant correspondence; and rendered every minute improvement, the property of the whole body, and a new conquest of the art»²⁸. Thus, Hope argues for the centrality of the Lombard builders, organised in *masonic* associations, all interconnected, all designing and erecting churches following the same principles and ideas.

Hope places significant emphasis on sculpture, a key feature of the Lombard Style. Hope mentions several buildings across Europe such as San Ciriaco (Ancona); the Cathedral and San Zeno in Verona; San Michele (Pavia); St. Trophime (Arles); Saint-Sernin (Toulouse); Sainte-Croix (Bordeaux); Saint-Pierre (Angoulême); Notre-Dame la Grande (Poitiers). According to Hope, these churches share the presence of sculptures at the exterior, but they «exhibit an interior comparatively plain»²⁹. The reason for this choice, he explains, is a «remaining scruple as to the propriety of connecting imagery with worship». In fact, «The saints and sovereigns of stone and marble are still, like the penitents of old, kept in the porch out of doors, nor suffered to penetrate into the nave, or to approach the altar»³⁰. Hope explains that the number of images and sculptures in churches multiplies after the schism. Then he discusses some of the main themes: images of saints, Christ, and the Virgin; founders; hunting scenes (in particular in Pavia); allegorical or moral scenes with apotropaic functions. Furthermore, Hope lists other characteristics of Lombard sculpture, such as the imitation of ancient Roman

²⁴ Hope 1835, I: 228-229. On the reality of the *Magistri Comacini*, see Lomartire 1996 and Lomartire 2010.

²⁵ Hope 1835, I: 230-232.

²⁶ Hope 1835, I: 233.

²⁷ Hope 1835, I: 236-237.

²⁸ Hope 1835, I: 238.

²⁹ Hope 1835, I: 193.

³⁰ Hope 1835, I: 193.



sculpture, «grotesque» figures, frequently carved by Lombards, but also figures in low relief, such as at Ancona, Torcello, and Toulouse, «which might pass for those of the early Greek style»³¹. The final chapter of the book presents a list of churches in the Lombard style, organised by city, starting from Pavia and moving through the Italian peninsula to France, Germany, and England³².

Hope's arguments on the centrality of Lombardy and of «Lombard Architecture» were strongly rejected by Whewell, who explains that Hope's «historical grounds for this name are, I conceive, altogether visionary, at any rate when we go beyond the limits of Italy»³³. Nevertheless, Hope's volume, defined by Watkin as «a work of major importance because of its impressively broad European scale», was consulted by several writers and scholars, including John Ruskin and Arthur Kingsley Porter³⁴.

Hope's theory on the key role of Lombardy in the rise and affirmation of medieval architecture and sculpture hinges, as this analysis has shown, on several factors: first, on the historical and economic conditions of the region; second, on the presence of the *Magistri Comacini*, seen as the point of origin of the Lombard style; and third, on the stylistic and decorative similarities between various churches – often geographically distant – that Hope highlights in several passages, thereby adopting art-historical methods and categories. It should be noted that the *Magistri Comacini*, lodges and schools, had already been mentioned by Gunn more than a decade earlier. Indeed, these groups are seen as foundational elements of medieval architecture.

In England, the connection between freemasons and architecture found particularly fertile ground. The notes and writings of the architect Christopher Wren (1632-1723), collected by his son, were published in *Parentalia* in 1750. The *Tracts on Architecture*, included in this volume, are defined by Lydia M. Soo «the first “history” of architecture because it demonstrates, for the first time, a historical consciousness»³⁵. In Wren's text, emphasis is placed on the freemasons, in relation to the use of buttresses and vaults. More significantly, they also appear in his discussion of Gothic architecture³⁶. As it is well known, Wren argues that Gothic Architecture «ought properly and truly to be named the Saracenick Architecture refined by the Christians». Wren claims that this architecture started in the East, following «the Fall of the Greek Empire by the prodigious Success of those People that adhered to Mahomet's Doctrine», but then «The Holy War gave the Christians, who had been there, an Idea of the Saracen Works, which were afterwards by them imitated in the West», thus arguing for an Eastern origin of Gothic architecture, transmitted to the West during the Crusades³⁷.

Then, Wren explains:

The Italians (among which were yet some Greek Refugees) and with them French, Germans, and Flemings, joined into a Fraternity of Architects, procuring papal Bulls for their Encouragement, and particular Privileges; they stiled themselves Free-masons, and ranged from one Nation to another, as they found Churches to be built (for very many in those Ages were every where in Building, through Piety or Emulation)³⁸.

31 Hope 1835, I: 202.

32 Hope 1835, I: 300-344.

33 Whewell 1842: 16.

34 Watkin 1980: 62.

35 Soo 1998: 131.

36 Wren 1750: 356-357.

37 Wren 1750: 306. See also Soo 1998: 82-83 and Wood 2019: 146.

38 Wren 1750: 306.



Furthermore, Wren describes their form of government, with «a Surveyor govern'd in chief; every tenth Man was called a Warden, and overlooked each nine»³⁹. The account is clear: these builders were joined in a fraternity, obtained papal bulls, and moved across different regions as opportunities arose.

It should be noted, as Lydia M. Soo discusses, that by Wren's time the term freemasons had acquired several meanings, «operative masons who worked in freestone [...] nonoperative members of masonic lodge, admitted for their architectural and antiquarian knowledge [...]» but also «societies of accepted freemasons [...] completely nonoperative in nature, coming together for social reasons»⁴⁰. The first Masonic lodge was established in England in 1717, and the *Constitutions* of 1723 present a long historical narrative linking humanity, geometry, and architecture, beginning with Adam⁴¹. However, it is significant to note that neither the *Constitutions* nor Wren mention Lombardy or the Lombards in relation to the freemasons.

Thus, while the relationship between Freemasonry and architecture had a relatively long history in England, it is only with Thomas Hope and William Gunn that a more precise and explicit link to Lombardy emerged⁴². The interest in the freemasons - and more specifically, Lombardy and the *Magistri Comacini* - appears to have been sparked by the historical and archival work of Antonio Muratori, cited by both authors. It is also plausible that the writings of Wren influenced Hope's theories. More difficult to determine is whether, and in what ways, these ideas might have been connected to modern Freemasonry. Suzanne Stephens has argued that Hope «was somewhat antipathetic to the organization, or at least not involved with it in any manner»⁴³. Nevertheless, it is notable that Hope refers - albeit briefly - to the tradition in which Hiram, King of Tyre, sent architects to King Solomon to build his temple⁴⁴. While this episode is mentioned in both *Parentalia* and *Constitutions*, Hope's wording more closely follows the latter source⁴⁵. In any case, both Gunn and, more decisively, Hope linked the freemasons with Lombardy - an association that would later be adopted by writers more directly affiliated with the brotherhood⁴⁶.

2. Devotion, Myth, Knowledge: Lindsay, Ruskin, Gibbon, and Perkins

In the 1830s, the concept of Lombard architecture emerged beyond the circles of writers and connoisseurs, influencing the design and construction of sacred buildings in England. Amongst the medieval revivals of the period, the architect and architectural historian Edmund Sharpe adopted a specific neo-Romanesque style in his design. The external surface of St Mark's in Whitton near Blackburn (1835-38) is rhythmically articulated with lesenes and «Lombard friezes impressed under the string-courses»,
1 while small, simple monoforae pierce the wall⁴⁷. The same elements - lesenes, arch corbel-tables, and monoforae - also appear in Christ Church in Chatburn, designed by

³⁹ Wren 1750: 307.

⁴⁰ Soo 1998: 293, note 54. The author suggests that Wren would have used this term, in combination with modern, to reflect «his own experience with masons».

⁴¹ Anderson 1723: 1-48. On the history of the brotherhood: Jacob 1991.

⁴² For example, similar theories on the importance of Freemasonry have been advanced also in Pownall 1789, with no mentions of Lombardy.

⁴³ Stephens 1996: 141.

⁴⁴ Hope 1835, I: 233.

⁴⁵ Wren 1750: 360. Anderson 1723: 10.

⁴⁶ The earliest example I was able to identify is Scott 1899.

⁴⁷ Bullen 2004: 151.

the same architect⁴⁸. Sharpe explained that these churches found their models «in the plain Romanesque of Northern Germany»⁴⁹. In the same period, another architect, John Shaw, in his *Letter on Ecclesiastical Architecture, as applicable to Modern Churches*, addressed to the Bishop of London, argued that Lombard medieval architecture was well suited for contemporary church construction. In fact, Lombardic architecture «contains in an eminent degree the qualities now so important. These appear to be, first, economy; secondly, facility of execution; thirdly, strict simplicity combined with high capability of ornament; fourthly, durability; fifthly, beauty». Shaw also advocated the use of brick and proposed a two-level elevation, with galleries above the aisles⁵⁰. However, the popularity of «Lombard» neo-Romanesque architecture in Britain was short-lived, particularly after the establishment of the Cambridge Camden Society (1839), which declared that «GOTHICK IS THE ONLY CHRISTIAN ARCHITECTURE»⁵¹.



1 Witton, St Mark the Evangelist (Steve Houldsworth, CC BY-SA 2.0)

The mid-nineteenth century brought several new developments in scholarship on Lombard architecture. Alexander Crawford Lindsay, Earl of Crawford – educated at Eton and Trinity College, Cambridge – explained in his monumental *Sketches of the History of Christian Art* that the European diffusion of Lombard architecture was due to the «exclusive monopoly in Christian architecture, conceded by the Popes, towards the close of the eighth century, to the masons of Como, then and for ages afterwards, when the title of *Magistri Comacini* had long been absorbed in that of “Free and Accepted Masons”, associated as a craft or brotherhood in art and friendship», thereby

48 In the 1840s, Romanesque design – although not described as Lombard – was adopted also in the United States: Pierson 1986. Curran 1988.

49 Quoted in Bullen 2004: 152.

50 Quoted and discussed in Clarke 1969: 42-43. Curran 2003: 206. Bullen 2004: 154.

51 Quoted in Bullen 2004: 154, note 85.



underlining the centrality of the freemasons⁵². Lindsay places particular emphasis on Lombard sculpture, divided into two periods. The first – and most original – reached full development in the façade of San Michele, Pavia, described as «rude indeed to a degree, but full of fire and a living record of the daring race that created it»⁵³. Notably, Lindsay draws a connection between «race» and artistic production. In describing the various scenes, he focuses on the multitude of combat figures and their interaction with humans – an aspect he interprets as characteristic of the nation. San Zeno and the Cathedral of Verona also belong to this initial phase, characterised by grotesque features, with monsters of various kinds decorating capitals and walls. Later, the capitals begin to imitate the Corinthian style, and, at the beginning of the second millennium, lions and griffins appear on church portals⁵⁴.

The point of transition to the «Second Period of Lombard Sculpture», according to Lindsay, is marked in Modena with Wiligelmus, a celebrated artist active at the beginning of the twelfth century. As Lindsay observes, «the grotesque being everywhere abandoned for the serious, yet the serious as yet unennobled by a purer design or loftier expression; while the artist seems still to have sought for originality apart from the Byzantine compositions»⁵⁵. The two key features distinguishing this new phase are the abandonment of the grotesque and the emergence of new compositions. However, another artist receives from Lindsay «the palm of superiority»: Benedetto Antelami of Parma. The relief of the Deposition in Parma Cathedral is praised for its beautiful composition, expressive figures, and refined craftsmanship. Furthermore, in discussing the sculptures of the Parma Baptistery, Lindsay comments that «his mind, if not his hand, may be recognised everywhere, within and without, in an exuberance of fancy and allegory akin to the earlier age of S. Michele rather than the commencement of the thirteenth century, yet admirably in keeping with the peculiar character of the architecture with which it is associated»⁵⁶.

Essentially, Lindsay proposed a framework for understanding Lombard sculpture divided into two phases, with Wiligelmus as the pivotal figure. It is somewhat surprising to find that the work of Nicholas – whose name is not mentioned – at Verona is placed in the first phase, considering that it postdates Modena Cathedral. Nevertheless, Lindsay's approach considers composition, the quality of craftsmanship, and the relationship between sculpture and architecture.

A crucial pillar in the affirmation of the Lombard myth is John Ruskin's *Stones of Venice*, published between 1851 and 1853⁵⁷. In this work, as it is well known, Ruskin suggests that the Christian art of the late empire is a continuation of the art of ancient Rome. Crude imitations were produced on the fringes of the empire by barbarian nations in the full vigour of their youth. While in the heart of Europe art was declining into graceful formalism, on its borders a new, vigorous art was emerging, particularly among the Arab and Lombard people. Ruskin saw Venice as the meeting point of these two cultures⁵⁸.

Ruskin discusses Lombard architecture at length, explaining that, on the one hand, it represented the culmination of the architecture of the barbarian nations of the North; on the other, it was the progenitor not only of Italian Romanesque and Gothic, but also

⁵² Lindsay 1847, II: 13-14.

⁵³ Lindsay 1847, II: 44-45.

⁵⁴ Lindsay 1847, II: 45-48.

⁵⁵ Lindsay 1847, II: 49-50.

⁵⁶ Lindsay 1847, II: 52-53.

⁵⁷ On the Ruskin's attitudes towards Italian medieval architecture and art, see: Hewison 1976. Kite 2012. Tyack 2015. Wood 2019: 235. Melius 2023. On Ruskin's interest in Italy, Shrimpton 2015.

⁵⁸ Ruskin 1903: 36-41



of the various Gothic styles of the North. Ruskin identifies San Michele in Pavia and Sant'Ambrogio in Milan as the two most important Lombard churches in Italy⁵⁹. For Ruskin, artistic production reflects the character of a population, thus «The work of the Lombard was to give hardihood and system to the enervated body and enfeebled mind of Christendom; that of the Arab was to punish idolatry, and to proclaim the spirituality of worship. The Lombard covered every church which he built with the sculptured representations of bodily exercises – hunting and war»⁶⁰. The carvings, for Ruskin, ultimately depict the Lombards' physical vitality and activity: «The old Lombard architects liked hunting; so they covered their work with horses and hounds, and men blowing trumpets two yards long»⁶¹.

Ruskin describes at length the western façade of San Michele and its carvings, reputedly dating from the seventh century, noting in them the earliest signs of «excitement», which he links to the «Lombard's habits of eating and drinking, especially his carnivorousness»⁶². The description is highly evocative: «the state of mind represented by the west front is more that of a feverish dream, than resultant from any determined architectural purpose, or even from any definite love and delight in the grotesque. One capital is covered with a mass of grinning heads, other heads grow out of two bodies, or out of and under feet; the creatures are all fighting, or devouring, or struggling which shall be uppermost, and yet in an ineffectual way, as if they would fight for ever, and come to no decision»⁶³. This passage is followed by a long list of the various creatures Ruskin identifies, to then conclude: «the Lombard animals are all alive, and fiercely alive too, all impatience and spring»⁶⁴. Vitality, life, action, and movement are at the core of Ruskin's interpretation of the carvings of San Michele. Moreover, these observations resonate with his slightly later discussion of the griffin at Verona's Duomo, recently analysed by Jeremy Melius, who emphasises how «the depiction has the power of direct observation»⁶⁵.

Ruskin does not mention the freemasons, despite their prominent role in the anglophone discourse on Lombardy. Instead, he emphasises how artistic production mirrors the character of a nation. Ruskin's fascination with Lombardy can be understood not only in relation to his primary subject, Venice – which he perceived as the product of both Lombard and Arab elements. As Frances S. Connelly has noted, Ruskin's theories form part of a developing debate on artistic 'primitivism'⁶⁶.

That the Lombards might fall into this category has already been established in earlier historical discourses. For example, Edward Gibbon, in *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, originally published between 1776 and 1788, presents the Lombards as united by their common devotion to a leader who embodied both the virtues and vices of a wild hero. Alboin is described as a «savage hero», and yet the kingdom of this founder was «splendid and transient»⁶⁷. Gibbon discusses the Lombards' language, attitudes towards agriculture, but also their fashion and appearance, all aspects showing, ultimately, their character: «Yet this strange apparel, and horrid aspect, often concealed a gentle and generous disposition; and as soon as

⁵⁹ Ruskin 1903: 40.

⁶⁰ Ruskin 1903: 38.

⁶¹ Ruskin 1903: 70.

⁶² Ruskin 1903: 427.

⁶³ Ruskin 1903: 429.

⁶⁴ Ruskin 1903: 429.

⁶⁵ Melius 2023: 243-245.

⁶⁶ Connelly 2015.

⁶⁷ Gibbon 1836: 782-783. On Gibbon, see Wood 2013: 52-73.



the rage of battle had subsided, the captives and subjects were sometimes surprised by the humanity of the victor»⁶⁸. Furthermore, he adds: «The vices of the Lombards were the effect of passion, of ignorance, of intoxication; their virtues are all the more laudable, as they were not affected by the hypocrisy of social manners, nor imposed by the rigid constraints of laws and education»⁶⁹. Many of the concepts and expressions used by Gibbon resonate strongly in Ruskin's writings, particularly his emphasis on passion, intoxication and an innate freedom – qualities that seem to define Ruskin's interpretation of the façade of San Michele⁷⁰.

The first few decades of the nineteenth century were crucial in shaping the debate on Lombardy. The emphasis on Lombardy was driven firstly by its association with the Freemasons, seen as a generative force in Lombard architecture and sculpture. Ruskin, by contrast, focused on the character of the populations involved. At the same time, a progressively more scientific approach emerged in the discourse, specifically in the efforts to organise and categorise this rich artistic material.

Such a method was adopted by Charles C. Perkins, an American writer and intellectual, in his *Historical Handbook of Italian Sculpture* (1883). Although this work does not focus exclusively on medieval sculpture – extending its analysis through to the seventeenth century – the first section, dedicated to Lombard sculpture, discusses the period up to the “revival” beginning in 1240. While Perkins still emphasised the crucial role of the *Magistri Comacini*, he adopted a more systematic and methodical approach. His analysis includes not only stone sculpture but also stucco. He considered a substantial number of monuments, from the small chapel of Cividale to San Pietro in Civate – many of which appeared for the first time in an English-language publication⁷¹.

Perkins discusses monuments city by city, including not only churches – with San Michele in Pavia finally dated around 1100 – but also other carvings, such as the Odoardo di Tresseno or the reliefs of the Porta Romana in Milan. As for Modena, Wiligelmus is described as a Lombard or Germanic sculptor; however, his reliefs are labelled as «barbaric» and compared to the carvings of the Porta Romana in Milan⁷². In addition, Perkins shows interest in the names of the artists. Thus, Nicholaus of Verona is linked to the sculptor in Ferrara, and similarly, Guglielmo of Verona is connected to Wiligelmus. Perkins's analysis makes use of descriptions, and there is an effort to codify the representations and to understand their messages.

Perkins offered insights in the work of Benedetto Antelami, explaining that in terms of technical skill, «he was not in advance of many of his contemporaries, but though he expressed himself in very broken language, he had vastly more intelligence and feeling than any of them, and is on this account to be classed as their superior»⁷³. It is worth noting that this is the second positive assessment of Antelami, following that of Lindsay. Perkins evaluates Antelami's work not only in terms of technical skills and language, but also for its intelligence and emotional depth. Nevertheless, his judgment of the sculpture from this period is trenchant and unequivocal, shaped by an evolutionary framework and a narrative of artistic progress. The sculptors of this

⁶⁸ Gibbon 1836: 789.

⁶⁹ Gibbon 1836: 789.

⁷⁰ I am grateful to Jeremy Melius for calling my attention to Gibbon. The resonances between these two authors are discussed by Adams 1993.

⁷¹ Perkins 1883: ix-xiv.

⁷² Perkins 1883: xvii.

⁷³ Perkins 1883: xviii.



era, Perkins explains, are reasonably successful when confined to decorative work, but they fall short in more ambitious endeavours. For example, the figures at San Zeno are described as «short and clumsy», the statue of *Virgil* in Mantua is a «poor work by an unknown sculptor», and the figures on the façade of Piacenza Cathedral (dated 1122) are «clumsily executed»⁷⁴. By the end of the nineteenth century, an increasing number of publications revisited the key themes and ideas developed over the course of the century, particularly in their discussion of the various schools of sculpture. Significantly, Lombard monuments were no longer dated to the time of the Longobards (in the seventh or eighth centuries) but were instead placed in the decades around the year 1100⁷⁵.

3. Arthur Kingsley Porter: The Peak of «Lombard Sculpture»

Arthur Kingsley Porter's work is frequently described as foundational in the formation of the field of medieval art history⁷⁶. His writings are analysed here to understand the transformation in the analysis, attitude, and understanding of Lombardy within its broader geographical context. In his first major work, *Medieval Architecture* (1909), Porter explains that, in the eleventh century, Lombardy experienced a revival marked by an extraordinary self-awareness of its powers and potential, evident in the growth of cities and the emergence of self-government⁷⁷. According to Porter, these cities gave rise to the various architectural schools. Lombard architecture is seen as extremely innovative – the first in Europe, he argues, to break away from classical and Carolingian traditions. Moreover, Porter asserts that it was in Milan and Pavia «that were made all those important structural advances that were destined to play so great a part in the development of Gothic»⁷⁸. Among these innovations, he lists the appearance of rib vaults at Sant'Ambrogio in Milan. Even more, Porter explains that «to a greater or less degree, all Western architecture underwent influence from Lombardy»⁷⁹. While Lombardy is placed at the forefront of architectural innovation, during the twelfth century the architecture of the region shifted from innovation to regression.

Porter also emphasises sculpture, «the most important feature of Lombard decoration», and laments the lack of scholarly studies on the subject. Its main features include rinceaux and figures «composed with an eye more for humor than for beauty», along with obscene subjects that he characterizes as barbaric and grotesque. Ultimately, Porter argues, these unusual subjects would have attracted and engaged viewers, providing a comparison with his own era: «In the days before comic newspapers they seem to have fulfilled the function these journals fill with us»⁸⁰. Porter further highlights the entanglements of sculpture and architecture, noting that carvings are especially common on portals and capitals. Regarding the façade of San Michele, Pavia, he explains, «it seems clear that this facade was designed with a view to displaying the sculpture, rather than the sculpture executed to decorate the façade», thus emphasising the pre-eminence of sculpture and its display⁸¹.

⁷⁴ Perkins 1883: xxi, xxvii.

⁷⁵ For example: Radcliffe 1894: 268-276; Lethaby 1904: 91-119.

⁷⁶ See, amongst others: Nicolai 1990; Tosco 1995; Brush 2007; Brush 2022.

⁷⁷ Porter 1909: 199-204.

⁷⁸ Porter 1909: 208.

⁷⁹ Porter 1909: 209.

⁸⁰ Porter 1909: 218.

⁸¹ Porter 1909: 218.



Considering the special emphasis Porter places on the artistic production of Lombardy in *Medieval Architecture*, it is not surprising that he dedicated other works to this area. Lombard sculpture is the focus of a 1915 article. This, together with his *Lombard Architecture* (1915-1917), marks a significant shift in the tone and pace of the scholarly debate we have traced so far. These studies also present a substantial departure from his earlier monograph, introducing at least five innovative approaches and frameworks. First, Porter expresses a clear interest in the figure of the artist, observing that, while elsewhere in Europe the «personality of the artists» has been lost, this is not the case in Italy, where artists possessed «strong individual personalities» and a «peculiar technical mannerism»⁸². He places figures such as Lanfranco, Guglielmo da Modena, and Benedetto Antelami on the same level – in terms of their innovative capacity – as Nicolò Pisano, Giotto, Masaccio, Donatello, and Michelangelo, «who frequently interrupted the normal development of art and diverted it to new and unexpected channels and sometimes even rolled it backward by the sheer force of their genius»⁸³.

Second, and in contrast to earlier views, there is a marked rise in the aesthetic appreciation for medieval sculpture. Although Porter explains that Guglielmo inserted the frieze somewhat arbitrarily into the façade at Modena, and describes his figures as «short and stocky (well-fed, thick-witted bourgeois)», the compositions are well constructed, and the space left around the figures evokes «the restfulness of Giotto»⁸⁴. In another passage, commenting on the angel in the pulpit of Castell'Arquato, Porter states that this figure may be compared «with the masterpieces of archaic Greek sculpture [...] the composition is strikingly successful; the drawing of the wings is singularly rhythmical and majestic; the entire figure is full of meaning, and breathes an exquisite spirit of poetry»⁸⁵. Furthermore, Porter situates Lombard sculpture within a much broader artistic horizon. For example, the prophets of Cremona, executed by Guglielmo, are deemed to be the first jamb sculptures, a motif that would later be adopted in France; Antelami's draperies, Porter argues, «derive» from those in the carvings at Chartres Cathedral, and the façade of Borgo San Donnino (Fidenza) «reproduces the façade» of St-Gilles-du-Gard⁸⁶.

A fourth innovative approach in these works is Porter's careful recognition and organisation of the various artists active in Lombardy, and their pupils. He views Guglielmo da Modena, active at Cremona and Modena, as a revolutionary figure in sculpture, far more advanced than the sculptors of Moissac. Guglielmo had several assistants who later worked in other centres, such as Borgo San Donnino, San Celso in Milan, Parma, Sasso, and Nonantola. The most important successor to Guglielmo, who nonetheless continued in the same tradition, was Niccolò, who left his signature at the Sagra S. Michele, Ferrara, and Verona (Cathedral and San Zeno), while the sculptures of the Cathedral of Piacenza are also attributed to him. Finally, «the Guglielmo tradition was brought to its highest point» by two anonymous sculptors, the authors of the prophet of the Sagra di Carpi and of the pulpit in Castell'Arquato⁸⁷.

⁸² Porter 1915: 142.

⁸³ Porter 1915: 137.

⁸⁴ Porter 1915: 141-142.

⁸⁵ Porter 1915: 146.

⁸⁶ Porter 1915: 141, 149, 151.

⁸⁷ Porter 1915: 143-146.



Porter sees a new era inaugurated by Benedetto Antelami. Setting aside Guglielmo's «coarse drapery», Benedetto introduced delicate, «ethereal folds»; he chose subjects rich in symbolic meaning and treated them «with profound religious feeling»⁸⁸. According to Porter, his main works are the *Deposition* and the *Baptistry* of Parma, along with some carvings at Borgo San Donnino. However, his successors failed to establish a lasting tradition: «Like Michelangelo, Benedetto disrupted a tradition and left behind chaos»⁸⁹. One of these followers is the author of the pulpit in Modena; another, active in Berceto, produced work that Porter describes as «an imitation – or perhaps [...] a parody»⁹⁰. At last, «a new genius [...] no less individual, no less revolutionary than Benedetto himself» emerges in the final years of the twelfth century, producing the stuccoes at Civate and the ciborium of Sant'Ambrogio – introducing a new medium, stucco, through which he achieved a striking and novel technique. His art draws primarily on his Lombard predecessors and shows affinities with the prophets now in the Piacenza Museum, though some features suggest a «foreign influence», probably Spanish⁹¹.

This 1915 article offers insights into the methodology of Arthur Kingsley Porter. On one hand, late medieval and Renaissance artists – from Giotto to Michelangelo – are evoked as points of reference for the sculptors of twelfth-century Lombardy. It is possible that Porter emphasises the importance of medieval Lombardy in order to situate it within the burgeoning canon of the discipline of Art History. Furthermore, this focus on individual artists may reflect a similar emphasis found in studies of the Italian Renaissance (for example, Bernard Berenson's *The Italian Painters of the Renaissance* was published in 1894 and Wilhelm Bode's *Florentiner Bildhauer der Renaissance* in 1902). On the other hand, the analysis of carvings is conducted through clear stylistic and formal frameworks, taking into account all elements – from style and composition to the use of draperies. This approach similarly draws on the methods of Bode and Berenson – *Lombard Architecture* was likely modelled on Berenson's corpus of Florentine drawings – and the intellectual tools of connoisseurship⁹².

It is also worth noting – as a final and fifth innovative aspect – that, in the publications under discussion, Porter makes use of his own photographs, as well as those taken by Lucy Wallace Porter⁹³. This allows for a far more incisive study than one based solely on graphic reproductions. Indeed, this represents a significant innovation that distinguishes these studies even from his earlier *Medieval Architecture*. While many scholars have focused on the meticulous drawings of Fernand de Dartein – reproduced in his *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, published between 1865 and 1882 – for their remarkable fidelity to the originals, the same cannot be said of the studies discussed in the present article⁹⁴. For example, the posthumous publication of Hope's study is accompanied by drawings that, according to the frontispiece, were made by the author. Yet, these often present discrepancies from the works themselves. In the drawing of the west front of San Zeno in Verona, for instance,

⁸⁸ Porter 1915: 149-150.

⁸⁹ Porter 1915: 151.

⁹⁰ Porter 1915: 151.

⁹¹ Porter 1915: 154.

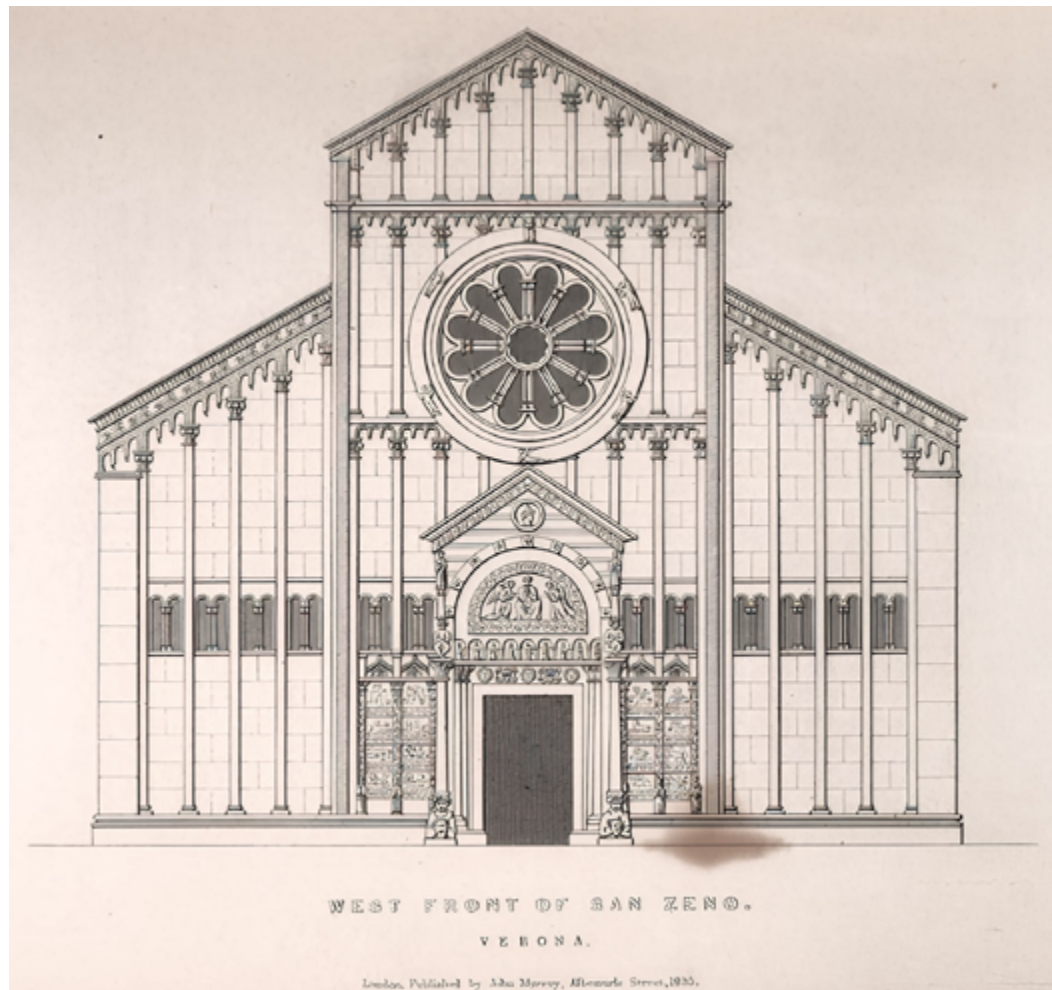
⁹² On Connoisseurship and Berenson: Wood 2019: 275-280, 341-346. As unearthed by Kathryn Brush, Berenson and Porter have been in close contact from 1917 until Porter's death: Brush 2014.

⁹³ Brush 2017.

⁹⁴ See, amongst many: Camus 2003; Guarisco (ed.) 2012; Bella 2013; Guarisco, Bella (eds) 2015.



- 2 Hope depicts the Virgin with Jesus flanked by two figures in the tympanum - a composition that more closely resembles the tympanum of the Duomo of the same city, rather than that of San Zeno, which features the patron saint⁹⁵.



2 Illustration of the façade of San Zeno, Verona (Hope 1835, II: tav. 6)

- 3 In Perkin's *Historical Handbook of Italian Sculpture* we encounter similar issues: for example, the illustration of the Deposition by Benedetto Antelami pays attention to some details, such as the angel accompanying Jesus' hand to the Virgin's face, or Joseph of Arimathea on his ladder getting to the cross. Overall, however, this illustration presents only the central figures, ignoring the three women, the personifications of the sun and the moon, and the other figures behind the centurion, including the group casting lots for Christ's tunic⁹⁶. Most significantly, the image is a mirror reversal of the original, with the left and right sides inverted. These remarks should not be understood as an ahistorical criticism towards these authors, but rather as a sign of the technical and material difficulties faced by scholars of medieval art, issues that would have been resolved - partially, at least - by a more widespread use of photography, pioneered by Porter.

⁹⁵ Hope 1835, II: tav. 6. It should be noted that the use of photographs in art historical publications was already introduced at least in the first decade of the twentieth century, see for example Riegl 1902. On the challenges of illustrations: Wood 2019: 207, 296; Vermeulen 2010.

⁹⁶ Perkins 1883: xviii.



DESCENT FROM THE CROSS. (By Benedetto Antelami.)

3 Illustration of Antelami's Deposition (Perkins 1883: xviii)

In the following decade, Porter – as is well known – expanded his scope of inquiry in *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*⁹⁷. While the narrative surrounding Lombard sculpture changed little, increasing emphasis was placed on the numerous connections between Lombardy and other, even distant, regions – consider, for instance, the well-known comparison between Modena and Bari. As Porter himself explains: «We need not concern ourselves here with the complex question of the direction of the influence; it is probable that, as so often in Romanesque art, it flowed in two directions at the same time. What is significant for our purpose is that the art in Apulia and Lombardy was essentially the same»⁹⁸.

Porter was able to draw on a wide range of scholarly contributions – from Zimmermann's *Oberitalienische Plastik* and Venturi's *Storia dell'Arte Italiana* to the works of Émile Mâle and Richard Hamann, particularly his *Südfranzösische Protorenaissance*. Porter's work had an immediate impact on the scholarship on medieval Italian art. For example, Charles Rufus Morey, professor at Princeton and founder of the *Index of Christian Art* (now *The Index of Medieval Art*), in his *Mediaeval Art* (published in 1942), focuses on the Lombard style and the sculptures of Wiligelmus at Modena. In their heavy forms and sword-shaped beards, the author sees echoes of Ottonian painting – such as the Gospels of Otto III – but also, more generally, of bronze artworks. Nicola (identified as Niccolò) is presented as a pupil of Wiligelmus, distinguished by his use of strong central elements in portal tympana. Morey classifies both sculptors within what he calls the First Lombard School. In contrast, the Second Lombard School, represented by Benedetto Antelami, demonstrates clear connections with France – especially in the refined drapery lines and verticality of the figures, which, according to Morey, recall the Proto-Gothic style of the Île-de-France⁹⁹.

⁹⁷ Porter 1923a. Brush 2018 for Porter's interest on the Iberian Peninsula.

⁹⁸ Porter 1923b: 63.

⁹⁹ Morey 1942: 218-222.



It is also significant that in these very decades - following the First World War - the 'Lombard myth' was no longer confined to scholarly circles, but permeated various aspects of American society. Lombard design had an impact on contemporary architecture. For example, two buildings of the University of California, Los Angeles, both completed in 1929, referenced churches in northern Italy. Royce Hall, with its brick façade, two tiers of arcades, and flanking towers, was directly inspired by

4 Sant'Ambrogio in Milan. On the same campus, the octagonal dome of the Powell Library was modelled after Santo Sepolcro in Bologna, while its main entrance recalls the portals by Nicholaus in Verona¹⁰⁰.

On the East Coast, the Salmon Tower in New York, completed in 1928, features a monumental carved portal that, as discussed by Dorothy F. Glass, drew on Lombard-Emilian sculpture, specifically the portal of Nonantola and the workshop of

5 Wiligelmus¹⁰¹.



4 UCLA Los Angeles, Royce Hall (NativeForeigner, CC BY-SA 3.0)

¹⁰⁰ Dundjerski 2011: 274-277. I am extremely grateful to Alison Locke Perchuk for sharing her unpublished work on the UCLA Campus.

¹⁰¹ Glass 2011. The so-called Romanesque revival in New York did not look exclusively at Lombard sources of inspiration: Schuyler 1891-1892. Leuchak 1988.



5 New York, Salmon Tower, portal (Wally Gobetz, CC BY-NC-ND 2.0)



4. The Decline of the Lombard Myth

In the decades following the Second World War, a few scholars placed Lombard architecture and sculpture within much broader narratives. For example, George Zarnecki presented the *Lombard School* as one of the most influential within Italian Romanesque art, emphasizing its impact beyond the Alps¹⁰². Similarly, in a monograph devoted to Romanesque Sculpture, Millard Fillmore Hearn devoted substantial attention to key monuments of northern Italy, situating them within a European context and proposing a distinction between the *Lombard* and *Emilian* schools¹⁰³. However, beyond these works, the 'Lombard myth' was significantly downscaled in Anglophone art historiography. For instance, John Beckwith – keeper at the Victoria & Albert Museum and Slade Professor at Oxford – dedicated only half a page to Lombard churches in his *Early Medieval Art* (1964), noting that although these buildings were once regarded as seminal, they were now reevaluated as a synthesis of «imperial and French Romanesque tendencies»¹⁰⁴. Similarly, Robert G. Calkins, in his *Monuments of Medieval Art*, omits discussion of Lombard architecture and sculpture altogether¹⁰⁵.

It is noteworthy that, during these same decades, only two PhD dissertations on Lombard medieval art were defended at American universities: the study of the Romanesque carvings in Pavia by Mary Louise Wood, supervised by Penelope C. Mayo and Herbert Kessler, and Jane Elliott McKinne's dissertation on Rivolta d'Adda, supervised by Jean Bony¹⁰⁶. Both dissertations share similar methodological approaches, as sculpture is examined to establish chronologies, authorship, and connections with other sites. Meanwhile, other Italian centres – such as Rome, Venice, and the Adriatic – or other European countries attracted significantly greater interest from American doctoral candidates working on medieval art.

Thus, we should ask why, following the work of Porter and – chronologically – the Second World War, Lombardy came to feature less prominently in critical debates on Medieval art in Britain and America. One possibility is that, once the chronology of key monuments such as San Michele in Pavia and Sant'Ambrogio in Milan was corrected – from the time of the Longobards to the eleventh or twelfth centuries – these structures were no longer perceived as exceptional. However, it is worth noting that this chronology was already widely accepted when Porter tackled *Lombard Architecture*. More significantly, there were clear signs of a broader shift in scholarly and intellectual priorities, with the Romanesque world increasingly interpreted through a pan-European lens, especially following Porter's *Romanesque Sculpture on the Pilgrimage Roads*. Pilgrimage roads and associated churches were framed in expansive, transnational terms. It is therefore plausible to assume that this broader approach was likewise adopted in university classrooms.

Yet, another factor may have contributed to the decline in interest in Lombard Art. As William J. Diebold has highlighted, the late work of Joseph Strzygowski «aligned very well with the ideas of the National Socialists in Germany»¹⁰⁷. In his *Aufgang des Nordens* (The Rise of the North), Strzygowski emphasises that the Goths and the Langobards were Germanic tribes who «brought with them in wooden

¹⁰² Zarnecki 1975: 263-274.

¹⁰³ Hearn 1981: 85-101.

¹⁰⁴ Beckwith 1964: 160.

¹⁰⁵ Calkins 1979.

¹⁰⁶ Wood 1978. McKinne 1985.

¹⁰⁷ Diebold 2018: 66.



forms – three-strip interlace patterns – and consecrated them to the service of the Church», thereby underscoring the supposedly Germanic character of their artistic production¹⁰⁸.

Similar ideas were proposed by Emerich Schaffran in his studies on the history of the Longobards. His first publication appeared in 1938 under the aegis of the *Deutsches Ahnenerbe*, «a private institute of learning» established in 1935 with the Reichsführer Heinrich Himmler as one of its curators, and later incorporated into the SS¹⁰⁹. A second monograph, published in 1941, focuses specifically on artistic production. In this volume, Schaffran characterises the Lombards as Germanic people who «came from a life without images to a pictorial one [...], from the realm of wood to that of stone». The dramatic transformation of art in Italy between 600 and 750, he argues, was not the result of «a stylistic change with an unchanged ethnic basis», but rather «the addition of a completely different ethnic group»¹¹⁰. This «incursion of Germanic artistic culture» is presented as the foundation not only of *langobardischen Kunst*, but also of *lombardischen Romanik* and of Romanesque art and architecture across Europe more broadly¹¹¹. Schaffran clearly linked Lombard art with the ideology of National Socialists in Germany, claiming that the artistic production of the Italian peninsula had been «vitalised by the influx of Arian blood caused by the Langobard invasion», as observed by Guido Tigler¹¹².

After the Second World War, the attention of art historians based in American and British universities steers away from the Lombard world. This may reflect a field that was constantly expanding in its geographical scope and methodological frameworks – opening up to new theoretical enquiries¹¹³. However, it is also possible that the debate was marked by a hesitancy in re-engaging with topics or methodologies that had been tainted by their earlier ideological use¹¹⁴. In recent decades, however, a new surge of interest in the artistic production of medieval Lombardy (although not necessarily Romanesque) is demonstrated by no fewer than eight PhD dissertations defended in the United States, ranging from studies on Parma, its piazza, and its Baptistery, the *pontile* of Modena, investigations on urban spaces in Lombard cities, the work of Nicholas, and the *Volto Santo*, with many subsequently developed into monographs¹¹⁵. It is crucial to note, however, that the terms of the scholarly debates within the field of medieval art have changed considerably since the early studies discussed in this article¹¹⁶. New questions are being posed, and sculpture is increasingly examined through different lenses – such as ecclesiological and political contexts, as in the work of Christine Verzar Bornstein and Dorothy Glass, or through optical and spatial analysis, as proposed by Christopher Lakey¹¹⁷.

¹⁰⁸ Strzygowski 1936: 259-260.

¹⁰⁹ Schaffran 1938. As for other publications of the *Ahnenerbe*, the page before the title presents a motto by Himmler: «Geleitwort: Ein Volk lebt so lange glücklich in Gegenwart und Zukunft, als es sich seiner Vergangenheit und der Grosse seiner Ahnen bewusst ist» (Foreword: A people lives happily in the present and future only as long as it is aware of its past and the greatness of its ancestors). On the *Ahnenerbe*, see Webb 1976: 321-324.

¹¹⁰ Schaffran 1941: 20.

¹¹¹ Schaffran 1941: 140-170, quote at 155.

¹¹² Tigler 2024: 10.

¹¹³ An insightful analysis of the field is offered by Kessler 1988. See also Glass 2007.

¹¹⁴ On the entanglements between art, politics, and historiography, see the essays in Buettner, Diebold (eds) 2025.

¹¹⁵ Cunningham 2003. Marina 2004. Geymonat 2006. Lugli 2009. Lakey 2009. Weinryb 2010. Spiro 2014. Fee 2015. Marina 2012. Weinryb 2016. Lugli 2019.

¹¹⁶ For the transformation of the debate on Romanesque sculpture, see Maxwell, Ambrose 2010.

¹¹⁷ Bornstein 1988. Glass 2010. Lakey 2018. In the same decades, a renewed interest in Lombard architecture is presented in Armi 2004 and Armi 2017.



Conclusions

This article has examined how Lombard sculpture – or, more broadly, medieval art in northern Italy – has been approached within the Anglophone art-historical discourse. From the earliest writings, medieval art was understood in connection with continental Europe, and, drawing on medieval sources, several authors emphasised Italy's fundamental role. Around 1830, Lombardy took centre stage, in the first instance in the work of Hope, who associated Lombard architecture with what we now define as Romanesque architecture across Europe. This moment marked the beginning of sustained scholarly interest in Lombardy, as well as the emergence of what might be termed the 'Lombard myth'.

A key and somewhat idiosyncratic feature of this early phase was the prominent role assigned to the Freemasons – a conflation, perhaps characteristic of Anglophone discourse at the time, between the *Magistri Comacini*, medieval lodges, and modern Freemasonry. John Ruskin added a further conceptual layer, portraying the Lombards – and, ultimately, Lombard art – as primitive. This interpretation, with its connotations of primitivism, and the connection between artistic production the character of a population, would continue to resonate in later studies.

The second half of the nineteenth century saw the increasing adoption of more rigorous scholarly and academic methods. However, it was only with Arthur Kingsley Porter that Lombard sculpture emerges in all its power. Porter represents both the high point of the Lombard myth and, paradoxically, the beginning of its decline. Following the publication of *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, the prominence of Lombardy in the scholarly debate was notably diminished. After the Second World War, it was largely sidelined altogether. The Lombard myth, as it had taken shape between 1830 and 1930, appears to have faded from view.

Bibliography

- Adams E., *Epic History and the Novel: Gibbon, Ruskin, Adams, and the Decline and Fall of Country-House Civilization*, Ph.D Diss., Yale University 1993.
- Anderson J., *The constitutions of the Freemasons. Containing the History, Charges, Regulations, etc. of that most Ancient and Right Worshipful Fraternity*, London 1723.
- Armi C.E., *Design and Construction in Romanesque Architecture: First Romanesque Architecture and the Pointed Arch in Burgundy and Northern Italy*, Cambridge 2004.
- Armi C.E., *The Brick System of Romanesque Architecture: the Lombard Band and Its Transformation in Catalonia and France*, Rome 2017.
- Barry J., *The Works of James Barry esq, Historical Painter*, London 1809.
- Beckwith J., *Early Medieval Art*, New York 1964.
- Bella T., *La basilica di Sant'Ambrogio a Milano: l'opera inedita di Fernand de Dartein*, Milano 2013.
- Bizzarro T.W., *Romanesque Architectural Criticism: A Prehistory*, Cambridge 1992.
- Bleeke M., *Romanesque*, «Studies in Iconography» 33 (2012): 257-267.
- Bornstein C. V., *Portals and Politics in the Early Italian City-State: the Sculpture of Nicholas in Context*, Parma 1988.
- Brush K., *Arthur Kingsley Porter and the Transatlantic Shaping of Art History, ca. 1910-1930*, in R. Suominen-Kokkonen (ed.), *The Shaping of Art History in Finland*, Helsinki 2007: 129-142.
- Brush K., *Bernard Berenson and Arthur Kingsley Porter: Pilgrimage Roads to I Tatti*, in J. Connors, L.A. Waldman (eds), *Bernard Berenson: Formation and Heritage*, Cambridge 2014: 249-268.
- Brush K., *Medieval art through the Camera Lens: The Photography of Arthur Kingsley Porter and Lucy Wallace Porter*, «Visual resources» 33/3-4 (2017): 252-294.
- Brush K., *Blazing "the Way": Arthur Kingsley Porter's first trip to Northern Spain (1920)*, «Ad limina» 9 (2018): 225-245.
- Brush K., *A North American Aby Warburg? Frontier Mythology and Medieval Europe in the Scholarly Imagination of Arthur Kingsley Porter*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» 49 (2022): 7-42.
- Buettner B., Diebold W. (eds), *Medieval Art, Modern Politics*, Berlin - Boston 2025.
- Bullen J. B., *The Romanesque Revival in Britain, 1800-1840: William Gunn, William Whewell, and Edmund Sharpe*, «Architectural History» 47 (2004): 139-158.
- Calkins R. G., *Monuments of Medieval Art*, Oxford 1979.
- Camus M.-T., *Fernand de Dartein: le « Journal de mission » en Italie (1860-61)*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: immagine e racconto*, atti del convegno (Parma, 27-30 settembre 2000), Milano 2003: 507-515.
- Clarke B.F.L., *Church Builders of the Nineteenth Century. A Study of the Gothic Revival in England*, New York 1969.
- Connelly F.S., *John Ruskin and the Savage Gothic*, «Journal of Art Historiography» 12 (2015).



Conway M. (review of), A. K. Porter, *Lombard Architecture*, New Haven 1915-1917, « The Burlington Magazine for Connoisseurs» 193 (1919): 131-140.

Cunningham D.K., *(Re)-constructing a Passion: The Pontile of Modena Cathedral*, Ph.D Diss., The Ohio State University 2003.

Curran K., *The German Rundbogenstil and Reflections on the American Round-Arched Style*, «Journal of the Society of Architectural Historians» 47 (1988): 351-373.

Curran K., *The Romanesque Revival: Religion, Politics, and Transnational Exchange*, University Park 2003.

Diebold W.J., *Baby or Bathwater? Josef Strzygowski's "Ruins of Tombs of the Latin Kings on the Haram in Jerusalem" (1936) and Its Reception*, in I. Foletti, F. Lovino (eds), *Orient oder Rom? History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*, Roma - Brno 2018: 65-78.

Dundjerski M., *UCLA: The First Century*, London - Los Angeles 2011.

Fee C.E., *Per Sanctum Vultum de Luca! Il Volto Santo and its Relic Cult During the Late Eleventh through Thirteenth Centuries*, Ph.D Diss., The Florida State University 2015.

Fernie E., *Romanesque Architecture: the First Style of the European Age*, New Haven 2014.

Foucault M., *L'Archéologie du savoir*, Paris 1969.

Gandolfo F., *Mito e realtà dell'arte "lombarda"*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Il Medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Milano 2006: 357-366.

Geymonat L.V., *The Parma Baptistry and its Pictorial Program*, Ph.D Diss., Princeton University 2006.

Gibbon E., *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, H.H. Milman (ed.), London 1836.

Glass D.F., *"Quo Vadis": The Study of Italian Romanesque Sculpture at the Beginning of the Third Millenium*, «Studies in Iconography» 28 (2007): 1-22.

Glass D. F., *The Sculpture of Reform in North Italy: ca 1095-1130. History and Patronage of Romanesque Façades*, Farnham 2010.

Glass D.F., *Romanesque New York*, in W. Angelelli, F. Pomarici (eds), *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, Roma 2011: 603-610.

Grose F., *The Antiquities of England and Wales*, London 1783-1797, 8 vols.

Guarisco G. (ed.), *Fernand de Dartein: la figura, l'opera, l'eredità*, Firenze 2012.

Guarisco G., Bella T. (eds), *Fernand de Dartein e l'architettura romanica comasca: viaggio in un archivio inesplorato*, Ariccia 2015.

Gunn W., *An Inquiry into the Origin and Influence of Gothic Architecture*, London 1819.

Hearn M. F., *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Ithaca 1981.

Hewison R., *John Ruskin: The Argument of the Eye*, Princeton 1976.

Hope T., *An Historical Essay on Architecture by the late Thomas Hope, illustrated by Drawings made by him in Italy and Germany*, London 1835, 2 vols.



- Houriane C., *Romanesque Sculpture in Northern Europe*, in C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art*, Hoboken 2019: 417-438.
- Jacob M.C., *Living the Enlightenment: Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*, New York 1991.
- Kessler H.L., *On the State of Medieval Art History*, «The Art Bulletin» 70/2 (1988): 166-187.
- Kite S., *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*, Farnham 2012.
- Lakey C.R., *Sculptural Seeing: Relief, Optics, and the Rise of Perspective in Medieval Italy*, New Haven 2018.
- Lakey C.R., *Relief in Perspective: Medieval Italian Sculpture and the Rise of Optical Aesthetics*, Ph.D Diss., University of California, Berkeley 2009.
- Leuchak M.R., "The Old World for the New": Developing the Design for the Cloisters, «Metropolitan Museum Journal» 23 (1988): 257-277.
- Lethaby W.R., *Medieval Art. From the Peace of the Church to the Eve of the Renaissance, 312-1350*, London 1904.
- Lindsay A.C., *Sketches of the History of Christian Art*, London 1847, 3 vols.
- Lomartire S., *Tra mito e realtà: riflessioni sull'attività dei magistri "comacini" nell'Italia del nord tra XII e XIV secolo*, in S. Della Torre (ed.), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi Lombardi*, atti del convegno (Como 23-26 ottobre 1996), Milano 1996: 139-154.
- Lomartire S., *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi": problemi terminologici e storiografici*, in P. Freixas I Camps, J. Camps I Sòria (eds), *Els Comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Simposi internacional (25 i 26 de novembre de 2005), Girona 2010: 9-31.
- Lugli E., *Pietre di paragone: The Production of Spatial Order in the Twelfth-Century Lombard City*, Ph.D Diss., New York University 2009.
- Lugli E., *The Making of Measure and the Promise of Sameness*, Chicago 2019.
- Marina A., *The Urbanistic Transformation of Parma in the Age of the Commune*, Ph.D Diss., New York University 2004.
- Marina A., *The Italian Piazza Transformed: Parma in the Communal Age*, University Park 2012.
- Maxwell R.A., Ambrose K., *Introduction: Romanesque Sculpture Studies at a Crossroads*, in R.A. Maxwell, K. Ambrose (eds), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth-Century Sculpture Studies*, Turnhout 2010: 1-22.
- Maxwell R.A., *Modern Origins of Romanesque Sculpture*, in C. Rudolph (ed.), *A Companion to Medieval Art*, Hoboken 2019: 439-462.
- McKinne J.E., *The Church of S. Maria e S. Sigismondo in Rivolta d'Adda and the Double-Bay System in Northern Italy in the Late Eleventh and Early Twelfth Centuries*, Ph.D Diss., University of California, Berkeley, 1985.
- Melius J., "Fossil-creatures" and the "mockeries of life": Ruskin at Verona, «The Sculpture Journal» 32/2 (2023): 233-249.
- Morey C.R., *Mediaeval Art*, New York 1942.



- Nicolai B., *Arthur Kingsley Porter (1883 - 1933)*, in H. Dilly (ed.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990: 220-232.
- North R., *Of Building*, in H. Colvin, J. Newman (eds), *Of Building. Roger North's Writings on Architecture*, Oxford 1981: 109-114.
- Payne A.A., *Architectural History and the History of Art: A Suspended Dialogue*, «The Journal of the Society of Architectural Historians» 58 (1999): 292-299.
- Perkins C.C., *Historical Handbook of Italian Sculpture*, London 1883.
- Peroni A., *Per l'XI secolo dell'architettura lombarda. Da Arthur Kingsley Porter a Wart Arslan, a Paolo Verzzone, a Gaetano Panazza*, in A. Segnagni, L.C. Schiavi (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, Pisa 2013: 9-14.
- Pierson W.H. Jr., *Richard Upjohn and the American Rundbogenstil*, «Winterthur Portfolio» 21/4 (1986): 233-242.
- Porter A.K., *Medieval Architecture. Its Origins and Developments*, New York – London 1909.
- Porter A. K., *Lombard Architecture*, New Haven 1915-1917.
- Porter A.K., *The Development of Sculpture in Lombardy in the Twelfth Century*, «American Journal of Archaeology» 19/2 (1915): 137-154.
- Porter A.K. (a), *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923.
- Porter A.K (b)., *Bari Modena and St.-Gilles*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs» 43/245 (1923): 58-67.
- Pownall T., *Observations on the Origin and Progress of Gothic Architecture, and on the Corporation of Free Masons supposed to be Establishers of it as a regular Order*, «Archaeologia, or Miscellaneous Tracts relating to Antiquity» 9 (1789): 110-123.
- Quintavalle A.C., *Arte lombarda, medioevo e idea di nazione: dalla storia dell'arte al romanzo*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: XI-XXIV.
- Radcliffe A.G., *Schools and Masters of Sculpture*, New York 1894.
- Riegl A., *Das holländische Gruppenporträt*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses» 23 (1903): 71-278.
- Ruskin J., *The Stones of Venice - The Foundations*, E.T. Cook, A. Wedderburn (eds), I, London 1903.
- Schaffran E., *Geschichte der Langobarden*, Berlin - Leipzig 1938.
- Schaffran E., *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941.
- Schuyler M., *The Romanesque Revival in New York*, «The Architectural Record» 1 (1891-1892): 7-38.
- Scott L., *The Cathedral Builders. The Story of a Great Masonic Guild*, New York 1899.
- Shrimpton N., *Italy*, in F. O'Gorman (ed.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, Cambridge 2015: 49-65.
- Soo L., *Wren's 'Tracts' on Architecture, and Other Writings*, Cambridge 1998.
- Spiro A.L., *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex (Active c.1122-c.1164) in the Context of Later Twelfth-Century North Italian Politics*, Ph.D Diss., Columbia University 2014.



Stephens S., *In Search of the Pointed Arch: Freemasonry and Thomas Hope's "An Historical Essay on Architecture"*, «The Journal of Architecture» 1/2 1996: 133-158.

Stow J., *A Survey of London Written in the Year 1598*, London 1842.

Strzygowski J., *Aufgang des Nordens: Lebenskampf eines Kunstforschers um ein deutsches Weltbild*, Leipzig 1936.

Tigler G., *Introduzione*, in G. Viscione, *Il reimpiego della scultura altomedievale in Toscana. Riuso, pseudospolia e arcaismo tra XI e XIII secolo*, Milano 2024.

Tosco C., *Arthur Kingsley Porter e la storia dell'architettura lombarda*, «Arte lombarda» 112/1 (1995): 74-84.

Tyack G., *Architecture*, in F. O'Gorman (ed.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, Cambridge 2015: 100-115.

Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, D. Ekserdjian (ed.), London 1996.

Vermeulen I.R., *Picturing Art History: The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.

Watkin D., *The Rise of Architectural History*, London 1980.

Webb J., *The Occult Establishment*, La Salle 1976.

Weinryb I., *Under Western Eyes: Bronze and Sculpture at San Zeno in Verona*, Ph.D Diss., The Johns Hopkins University 2010.

Weinryb I., *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge 2016.

Whewell W., *Architectural Notes on German Churches, with Remarks on the Origin of Gothic Architecture*, Cambridge 1830.

Whewell W., *Architectural Notes on German Churches. A new edition. To which is now added notes written during an architectural tour in Picardy and Normandy. Third edition, to which are added Notes on the Churches of the Rhine, by F. de Lassaulx*, Cambridge 1842.

Wood C.S., *A History of Art History*, Princeton 2019.

Wood I., *The Modern Origins of the Early Middle Ages*, Oxford 2013.

Wood M.L., *Early Twelfth-Century Sculpture in Pavia*, Ph.D Diss., The Johns Hopkins University 1978.

Wren C., *Parentalia: or, Memoirs of the Family of the Wrens*, London 1750.

Zarnecki G., *Art of the Medieval World: Architecture, Sculpture, Painting, the Sacred Arts*, Englewood Cliffs 1975.



Osservazioni sulla scultura «lombarda» del XII secolo nel dibattito critico germanofono

Aquilante De Filippo

Stadt Worms, Institut für Stadtgeschichte
aquilante.defilippo@worms.de
ORCID 0009-0008-7477-067X

Observations on "Lombard" Sculpture of the Twelfth Century in German-Language Scholarly Debate

In the German-speaking world, art-historical historiography on Romanesque sculpture has often referred to stylistic or iconographic models of presumed "Lombard" origin since the 19th century. This essay summarizes the key points of the critical debate on this topic from then until today. The discussion focuses on important 12th-century monuments, such as Quedlinburg, Königsutter, and the cathedrals of the Upper Rhine, Speyer, Mainz, and Worms, which have received the most critical attention. It also discusses the latest developments in the debate, which links Romanesque buildings in the German-speaking world with examples from Lombardy and Northern Italy. Finally, some methodological insights are proposed, such as considering the contribution of building archaeology (Bauforschung) to the cataloguing of Romanesque sculpture.

Keywords: Lombard sculpture; Romanesque sculpture; Upper Rhine; Building archaeology; Worms

How to cite: Aquilante De Filippo, *Osservazioni sulla scultura «lombarda» del XII secolo nel dibattito critico germanofono*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 185-217.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/30041

© 2026 | Aquilante De Filippo





Il convegno *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, tenutosi a Parma nel dicembre del 2024, così come l'intento stesso del progetto PRIN 2022 *Deconstructing "Lombard Identity". For a new Vision of Romanesque Sculpture in the North Italian Context*, hanno offerto l'occasione pressoché unica di volgere l'attenzione sulla scultura cosiddetta «lombarda» del XII secolo in una prospettiva sovranazionale ed europea, e quindi di confrontare ipotesi, tesi, proposte ma anche metodi di indagine in un quadro di ampio respiro, non solo adeguato alle aspettative di una ricerca scientifica moderna ma anche necessario per l'ottenimento di risultati sempre più plausibili.

In questo contributo si propongono alcune osservazioni riguardo al dibattito critico sulla presunta scultura architettonica «lombarda» in area germanofona¹. Inoltre, ci soffermeremo sugli ultimi contributi pubblicati riguardo alle cattedrali del Reno superiore (*Oberrhein*)², quelle di Spira, Magonza e in particolare di Worms, che costituiscono gli apporti più recenti al dibattito in questione. In quel contesto sono infatti state avanzate nuove tesi e proposti confronti con la scultura architettonica lombarda che si presume siano stati in parte recepiti, ma a mio avviso non ancora adeguatamente discussi e messi in relazione con gli ultimi sviluppi della ricerca sui monumenti italiani. Nel farlo si intende da un lato promuovere il dialogo scientifico, dall'altro proporre alcune riflessioni per un auspicabile protocollo di documentazione e indagine della scultura architettonica romanica, che quantomeno in ambito germanofono fino ad ora non ha ancora trovato diffusione su larga scala.

Come in altre regioni europee, anche nella storiografia germanofona riguardante l'architettura, e nel nostro caso la scultura romanica, vengono proposti già nel corso dell'Ottocento riferimenti a modelli «lombardi», intendendo spesso, in realtà, modelli provenienti dall'Italia settentrionale. In genere questa prassi scaturisce dal tentativo di voler collocare gli elementi scultorei del caso in un contesto storico-artistico più ampio, ma anche dal volerne comprendere l'origine. Quando il linguaggio iconografico o artistico in questione non trova un immediato riscontro nell'architettura medievale in ambito regionale, lo sguardo viene rivolto a regioni più remote, nel nostro caso all'area lombarda.

Da differenziare sono da un lato i rimandi a questa regione come mera fonte di ispirazione stilistica, dall'altro le tesi sull'effettiva partecipazione di maestranze lombarde ai cantieri in questione. La difficoltà nella verifica di tali ipotesi sta nel fatto che molto spesso non viene fatto riferimento esplicito a modelli concreti, aumentando la difficoltà di testare le ipotesi attraverso un'adeguata metodologia scientifica. In gran parte, simili tesi vengono recepite inoltre in modo acritico, presumibilmente in quanto si riconosce loro in modo istintivo una certa plausibilità. Il che porta però al perpetuarsi di presunti parallelismi iconografici o stilistici in modo indifferenziato nella storiografia relativa, in alcuni casi fino ai giorni nostri.

All'inizio del Novecento gli studi approfonditi e sistematici di Arthur Kingsley Porter³ e di Giovanni Teresio Rivoira⁴, quest'ultimo anche grazie alla sua precoce traduzione in inglese⁵, costituirono da un lato una delle fonti che portarono anche in ambito

1 Per motivi di spazio ci si limiterà ad uno sguardo di insieme, ad una sintesi delle problematiche interpretative salienti, rimandando per i necessari approfondimenti alla letteratura citata.

2 Con «superiore» si intende l'altitudine, quindi la zona più prossima alle sorgenti del Reno, a sud.

3 Porter 1915-1917.

4 Rivoira 1908.

5 Rivoira 1910.



germanofono ad utilizzare il termine di *lombard* o *lombardic* in modo generalizzato, ad indicare, in realtà, una regione ben più ampia della Lombardia⁶, sia nella sua connotazione geografica storica che in quella contemporanea. Dall'altro lato, questi studi costituirono, probabilmente grazie soprattutto al loro ricco apparato fotografico, un presupposto importante per il confronto iconografico e stilistico. Come detto, la gran parte dei riferimenti all'area cosiddetta «lombarda» trovano spazio nell'ambito di monografie o saggi riguardanti singoli edifici sacri, ma rimangono spesso indefiniti e quindi non comprovabili.

Quedlinburg, Königsutter, Regensburg

Tra i primi studi che propongono una correlazione concreta tra la scultura lombarda e quella tedesca sono da citare quelli di Theodor Kutschmann⁷ e Giovanni Teresio

- 1 Rivoira⁸, che rilevarono similitudini tra le sculture della chiesa di Sant'Abbondio a Como
- 2 e quelle della collegiata di St. Servatius a Quedlinburg, consacrata nel 1129⁹. Il tema venne discusso più approfonditamente da Adolf Goldschmidt¹⁰ nel 1910, che ne sottolineò le somiglianze stilistiche, in particolare riguardo alla lavorazione ad intaglio delle cornici delle finestre e a particolari costruttivi delle strutture architettoniche (portale, fregio ad archetti). Le sue tesi non vennero fondamentalmente contraddette fino alla fine del Novecento¹¹.



1 Como, Sant'Abbondio, abside, dettaglio di una finestra (da Chierici 1978 - Zodiaque)

- 6 Sull'apporto fondamentale di Porter: Mertens 1995: 230 (nota 903).
- 7 Kutschmann 1901: 9-10.
- 8 Rivoira 1908, II: 317-320.
- 9 Gosebruch 1980: 28. Bley 2023: 275.
- 10 Goldschmidt 1910: 302-308.
- 11 Riguardo all'ampio seguito di questa tesi: Mertens 1995: 241 (nota 995).



2 Quedlinburg, collegiata di St. Servatius (Vincent Eisfeld / nordhausen-wiki.de / CC-BY-SA-4.0)



3 Königsutter, abbazia, dettaglio del cosiddetto «fregio della caccia» (Vincent Eisfeld / nordhausen-wiki.de / CC-BY-SA-4.0)

A riguardo si espressero anche Hans Rheinhardt¹² e Günther Binding¹³, che videro a Quedlinburg l'opera di maestranze lombarde provenienti dal cantiere del Duomo di Spira. Prima di loro Paul Frankl¹⁴ aveva constatato nel 1926 differenze qualitative che lo indussero a ipotizzare invece l'opera di maestranze germaniche. Otto Feld¹⁵ e Lorenza

¹² Rheinhardt 1934: 119.

¹³ Binding 1963: 46.

¹⁴ Frankl 1926: 189.

¹⁵ Feld 1959: 44, 49-50.



Cochetti Pratesi¹⁶ supposero invece addirittura una dipendenza dell'apparato scultoreo di Sant'Abbondio a Como da Spira e Quedlinburg. Questo esempio mostra come la direzione del presunto influsso stilistico non sia stata solo messa in discussione ma a volte addirittura invertita. I riferimenti alla scultura architettonica e alla citazione di modelli dell'Italia settentrionale, ad esempio per il portale principale di Quedlinburg, è stata accolta ancora di recente, ad esempio, da Clemens Bley¹⁷.

- 3 Un'altra correlazione stilistica, fondamentale accolta nella storiografia più remota, fu quella stabilita tra la scultura architettonica delle cattedrali di Modena, Verona (ma anche San Zeno), Ferrara e Piacenza e quella dell'abbazia di Königsutter, fondata nel 1135¹⁸, nella provincia di Helmstedt in Bassa Sassonia, proposta da Jonas Paul Meier¹⁹ (1900) e approfondita da Erwin Kluckhohn (1938-1939)²⁰. Queste similitudini, in particolare il rapporto tra la bottega di Nicolò e la scultura architettonica di Königsutter, vennero ridiscusse e fondamentale riconfermate ancora diversi decenni più tardi, ad esempio da Martin Gosebruch²¹, dopo aver valutato i confronti con Quedlinburg, Spira, Magonza, ma anche con esempi in Italia settentrionale e in Francia²². Fritz Arens attribuì le sculture ai cosiddetti maestri comacini²³. Al rapporto della scultura architettonica tra Königsutter e i cantieri padani ha dedicato piuttosto di recente un contributo Giorgio Milanese²⁴, sottolineando la necessità, riconosciuta dalla critica odierna, di considerare come consolidato il fatto che ci si debba limitare ad «evocare botteghe, *ateliers* o, al più *équipes* ristrette di scultori, laddove si palesi l'impossibilità di discernere le diverse autografie»²⁵. A seguire, l'autore propone confronti tra le singole sculture sulla base di un'attenta disamina delle caratteristiche stilistiche, considerando anche concrete questioni di cronologia tra i diversi cantieri²⁶.

L'opera di maestri lombardi venne presunta inoltre in relazione a monumenti in Baviera²⁷, in particolare, anche sulla base di fonti scritte, circa la facciata di St. Jakob a Regensburg²⁸ e il portale nord della chiesa, il cosiddetto *Schottenportal*²⁹, dove si constatarono somiglianze tipologiche, ma non stilistiche, con le sculture del San Michele di Pavia³⁰.

16 Cochetti Pratesi 1976: 197.

17 A cui si rimanda anche per aggiornati riferimenti bibliografici: Bley 2023, 275-276. Per un resoconto critico circa la ricerca su Quedlinburg dal 1936 fino al 2002: Leopold 2010.

18 Gosebruch 1980: 28.

19 Meier 1900: 99-100.

20 Kluckhohn 1938-1939.

21 Gosebruch 1980: 28, 36-39.

22 Gosebruch 1980: 32-35.

23 Arens 1982: 33.

24 Milanese 2016: 156-180. Al riguardo, anche Klein 1995.

25 Milanese 2016: 154.

26 Milanese 2016: 156-180.

27 Sul rapporto tra la scultura lombarda e quella bavarese: Wiegand-Uhl 1975.

28 Ratzinger 1889: 572-584, Strobel 1965. Per le sculture della chiesa: Stocker 2001.

29 Riguardo alle analisi archeologiche: Gaisberg 2005, in particolare p. 107, per l'influsso degli scultori dell'Italia settentrionale. Attualmente hanno luogo le indagini preliminari per il previsto restauro del portale.

30 Kluckhohn 1955: 64, 91.



La teoria delle maestranze itineranti

La storiografia tedesca, ma non solo, sembra essere stata fortemente influenzata dalle tesi di Géza De Francovich, che negli anni Trenta del Novecento ipotizzò l'esistenza di maestranze lombarde itineranti che, partendo dall'area pavese, si espansero in tutta Europa, fino in Austria, Ungheria, ma anche in Russia³¹. L'origine del loro repertorio formale fu da lui identificata nell'arte della tarda antichità e dell'epoca longobarda. La teoria di De Francovich venne criticata da Otto Feld³² due decenni dopo, che lo tacciò di attribuire indistintamente ai maestri lombardi caratteri stilistici che rispecchierebbero più semplicemente lo stile dell'epoca romanica. Una simile prospettiva venne assunta negli anni Settanta del Novecento anche da Lorenza Cochetti Pratesi, che rimarcò la necessità di studi più approfonditi, anche nell'intento di sfatare il mito della cosiddetta «corrente comasca»³³.

L'importante studio di Kluckhohn

Lo studio forse più ambizioso espressamente rivolto all'analisi sistematica dei rapporti tra la scultura architettonica dell'Italia settentrionale e quella di area germanofona è costituito dall'abilitazione di Erwin Kluckhohn presso l'Università di Göttingen, dal titolo *Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland* del 1942-1943, pubblicata postuma nel 1955³⁴. Già nelle prime pagine Kluckhohn si soffermò sulla complessità del tema, sulle svariate forme e i gradi di intensità che il confronto artistico tra le diverse regioni possa assumere, invitando ad evitare di utilizzare il termine *Einfluß* (influsso), che sottintende a priori un ruolo passivo ed uno attivo nell'ambito del confronto³⁵. Kluckhohn utilizzò il termine «lombardo»³⁶ riferendosi a diversi monumenti nell'attuale Lombardia, ma anche in Emilia e in Piemonte. Le ricerche dell'autore volsero a delineare un quadro pressoché completo della scultura in questione tra la fine dell'XI e il XII secolo in territorio tedesco, con uno sguardo che si estese anche all'Austria, alla Svizzera ma addirittura ai Paesi Bassi³⁷. Per quanto riguarda la Svizzera, vennero da lui proposti confronti tra le sculture del territorio lombardo e il Duomo di Chur³⁸, la cosiddetta *Galluspforte* di Basilea³⁹, e il *Großmünster* di Zurigo⁴⁰, mentre per l'Austria l'accostamento riguardò in particolare la collegiata di Klosterneuburg⁴¹. Per un gran numero di casi nei territori citati, Kluckhohn individuò possibili spunti di riferimento nell'Italia settentrionale e provò a stabilire connessioni tra i vari edifici e le diverse regioni. Veri e propri rapporti di dipendenza tra una regione e l'altra furono a suo avviso difficili da delineare, considerata la carenza di datazioni sicure in particolare

³¹ De Francovich 1937: 76-120.

³² Feld 1959.

³³ Cochetti Pratesi 1976: 198.

³⁴ Essendo l'autore deceduto in guerra nel 1945, lo studio venne pubblicato postumo da Walter Paatz, leggermente rivisto, aggiornato ed integrato da un suo commento finale (85-117): Kluckhohn 1955.

³⁵ Kluckhohn 1955: 2 (nota 1).

³⁶ Riguardo alla terminologia dell'autore, cfr. il commento di Walter Paatz: Kluckhohn 1955: 86-87.

³⁷ Sui rapporti tra la scultura architettonica dei Paesi Bassi e quella della zona del Reno cfr. il recente saggio di Elisabeth den Hartog (2024, con ulteriori riferimenti bibliografici).

³⁸ Kluckhohn 1955: 77-79.

³⁹ Kluckhohn 1955: 71-75.

⁴⁰ Kluckhohn 1955: 69-71.

⁴¹ Kluckhohn 1955: 79-81.



nell'Italia settentrionale⁴². Lo studio di Kluckhohn non sembra essere stato recepito in modo adeguato dalla ricerca scientifica, come ha sottolineato anche Wilfried Keil⁴³ di recente. Il motivo probabilmente risiede nel fatto che l'autore ha proposto molti spunti per il confronto tra le sculture architettoniche, ma il suo tentativo di stabilire una cronologia tra i diversi edifici, anche a causa dell'incertezza delle rispettive datazioni, non ha condotto ai risultati sperati.

L'Alsazia

- Un'altra regione interessata dal dibattito fu l'Alsazia, in particolare per il portale occidentale di Andlau e le sculture architettoniche di Eschau, Rosheim e Murbach⁴⁴. Il contesto alsaziano, studiato approfonditamente da Rudolf Kautzsch, sembrava nei suoi studi aver avuto una notevole influenza sui monumenti di Worms⁴⁵ e delle regioni limitrofe. Questa tesi è stata smentita dalle più recenti datazioni del Duomo di Worms, ormai di molto anticipate⁴⁶. Di conseguenza, si rende ora necessaria una profonda revisione di tutto il quadro cronologico degli edifici romanici alsaziani⁴⁷. Sulle presunte correlazioni con le forme architettoniche e con la scultura lombarda formulate allora in un manoscritto dal collega Hans Christ, Kautzsch scrisse di non voler esprimere un giudizio, non avendone conoscenza a sufficienza per una verifica adeguata⁴⁸. René Jullian espresse dubbi su un esteso influsso della scultura architettonica lombarda in Alsazia e ne accolse la ricezione solo in singoli determinati casi⁴⁹. Rita Moller-Racke identificò inoltre le fonti stilistiche delle sculture alsaziane in modelli ispirati da avori intagliati di provenienza regionale⁵⁰. In una prospettiva geografica simile, Richard Hamann aveva tentato nel 1922⁵¹ di individuare l'origine dello stile scultoreo cosiddetto «lombardo» protrattosi verso nord in una da lui presunta *Protorenaissance* proveniente dalla Francia meridionale, una tesi che però non trovò praticamente seguito nella storiografia successiva⁵², nonostante i suggestivi confronti proposti.

42 A questo problema fa riferimento anche Mertens 1995: 227, 235, 241.

43 Keil 2023: 314.

44 Mertens 1995: 242.

45 Kautzsch 1922b. Kautzsch 1926: 99-114.

46 Al riguardo si rimanda alla bibliografia citata nel paragrafo su Worms.

47 Questo costringe anche a ripensare anche la consueta terminologia, ad esempio la tipologia di capitello detta *Straßburger/Wormser Kapitell* si dovrà rinominare unicamente *Wormser Kapitell*, come in parte è già avvenuto nella storiografia: De Filippo 2018: 57; Keil 2023: 314. Per una panoramica d'insieme sull'architettura romanica tra il Reno Superiore e l'Alsazia: Pottecher, Schwien, Meyer, Freund-Lehmann 2015. Per risultati recenti sulla cattedrale di Strasburgo: Bengel 2011.

48 Kautzsch 1944: 304.

49 Jullian 1930: 36-38.

50 In particolare, in relazione ai capitelli di Eschau, Moller-Racke 1942: 39-70.

51 Hamann 1922: 1-94.

52 La tesi viene per esempio rifiutata da De Francovich 1937: 61-68.



4 Rosheim, chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo, abside, dettaglio delle sculture parietali (A. De Filippo, 2024)

Il Reno Superiore (*Der Oberrhein*)

Il dibattito critico più acceso riguardo riferimenti a modelli «lombardi» si sviluppò nel corso del Novecento in particolare riguardo alla zona del Reno superiore. L'attenzione venne rivolta in particolare alle cattedrali cosiddette imperiali, *die Kaiserdome*, a Spira, Magonza e Worms. In questo contesto ci dovremo limitare a delinearne i tratti salienti.

Il Duomo di Magonza

- Nel caso delle sculture della parte orientale del Duomo di Magonza⁵³, l'origine delle forme dalla regione lombarda venne postulata già nel 1835 da Johann Wetter⁵⁴, cui seguirono altri autori⁵⁵, come ad esempio Rudolf Kautzsch o Erwin Kluckhohn⁵⁶. Oggetto della discussione furono in particolare i capitelli compositi e figurativi appartenenti al gruppo scultoreo inferiore⁵⁷, datato intorno al 1110⁵⁸: ad esempio i leoni del portale sud, così come la figura del centauro con l'arco di un capitello della campata interna presso il portale. Kautzsch fu

53 La parte orientale del Duomo viene datata intorno al 1110: Untermann 1984: 183 (nota 931). La ricostruzione dopo un incendio del 1081 deve essere iniziata prima del 1106, le navate vennero invece modificate più tardi (ma prima del 1137), la parte occidentale fu iniziata intorno al 1190 e consacrata nel 1239, Winterfeld 2011: 55-64 (nello stesso capitolo anche la ricostruzione delle fasi costruttive e alcuni risultati dell'analisi archeologica delle murature).

54 Wetter 1835: 75-89.

55 Per la descrizione e analisi delle sculture: Mertens 1995: 70-131 (76-85 per una ricostruzione puntuale del dibattito storiografico relativo).

56 Kluckhohn 1955: 15.

57 Riguardo al confronto stilistico: De Filippo 2010: 153.

58 Untermann 1984: 183. La discussione circa la datazione delle parti orientali del Duomo di Magonza è stata riassunta in Mertens 1995: 75 (nota 427).



- il primo, già nel 1912⁵⁹, a proporre un confronto diretto tra questo gruppo e il complesso
6 apparato scultoreo del pulpito di San Giulio sul lago d'Orta⁶⁰ quale possibile modello
utilizzato a Magonza⁶¹.



5 Magonza, duomo, facciata orientale, capitello (nord) del portale meridionale (A. De Filippo, 2014)



6 San Giulio d'Orta, basilica di San Giulio, pulpito (F. Coden)

59 In un contributo al congresso internazionale di storia dell'arte tenutosi a Roma nel 1912, ma pubblicato postumo solo nel 1922: Kautzsch 1914-1919: 78; Kautzsch 1922.

60 Kautzsch 1914-1919: 78 (nota 3). Kautzsch 1922a: 123-129. Kautzsch 1922b: 8. Riguardo al pulpito: Canestro Chiovenda 1995 (che nega una correlazione tra il pulpito e la zona del Reno); Cervini 2000.

61 Per la descrizione ed un confronto stilistico: De Filippo 2010: 153.



7 Magenza, duomo, facciata orientale, abside, dettaglio delle finestre (A. De Filippo, 2013)



8 Spira, Duomo, braccio meridionale del transetto, facciata sud, dettaglio delle finestre (A. De Filippo, 2010)



A riguardo lo studioso non esclude che si fosse trattato dello stesso scultore, quantomeno della stessa «scuola»⁶². Il gruppo scultoreo superiore, comprendente l'arcata cieca e la galleria dell'abside, di recente datato grazie alla dendrocronologia agli anni 1125-1126⁶³, si differenzia per via del materiale utilizzato dal gruppo inferiore⁶⁴, ma anche dal punto di vista stilistico⁶⁵. Qui i motivi vegetali a tralci di viticci dei capitelli e delle cornici delle finestre, ricorderebbero secondo Kautzsch per il loro disegno, ma anche per la simmetria compositiva, gli elementi scultorei di Sant'Ambrogio a Milano⁶⁶. Le tesi di Kautzsch vennero per lungo tempo comunemente accettate, in particolare come accennato, da Erwin Kluckhohn⁶⁷, ma anche ad esempio da Günter Binding⁶⁸. Holger Mertens invece, sulla base delle proprie osservazioni, attribuì alcune sculture del portale di Magonza allo stesso scultore del pulpito di San Giulio, opera che sarebbe però da considerare più tarda del portale⁶⁹. La sua tesi non trovò tuttavia grande seguito nella storiografia successiva.

Il Duomo di Spira

Riguardo alle sculture architettoniche orientali del Duomo di Spira, oggetto di una parziale ricostruzione (il cosiddetto *Bau II*) a partire dal 1082⁷⁰, ne era stata ipotizzata nel corso dell'Ottocento in diversi casi l'ispirazione artistica in forme antiche romane o bizantine, a volte presumendo perfino che si trattasse di materiali di spoglio⁷¹. Il primo riferimento esplicito a modelli «lombardi» fu proposto nel 1876 da Friedrich Schneider, che ne indicò la possibile fonte a Como⁷². Nel 1911 Georg Dehio definì i capitelli corinzi di Spira come *ganz lombardisch* (assolutamente lombardi)⁷³. Ma anche in questo caso la tesi che trovò il più ampio consenso nella storiografia fu quella di Rudolf Kautzsch, che alla ricerca di modelli di ispirazione per le sculture di Magonza estese le sue analisi a quelle del Duomo di Spira⁷⁴, identificandone le sculture orientali⁷⁵ anche qui, opera di maestranze «lombarde». Il modello formale, in particolare dei capitelli compositi, sarebbe stato anche in questo caso il pulpito di San Giulio⁷⁶. Per le decorazioni scolpite sulle cornici delle finestre si sarebbe fatto invece riferimento a quelle delle finestre

62 Kautzsch parla di *derselben Schulung*, termine antiquato che letteralmente indica la «stessa scuola», ma si potrebbe interpretare come la «stessa bottega»: Kautzsch 1922a: 125.

63 Hädler 2002: 21. Winterfeld 2007: 382. Winterfeld 2011: 55.

64 Kautzsch 1911: 1. Kautzsch 1911-1912: 212-219. L'autore non accenna però a differenze stilistiche tra i due gruppi scultorei.

65 Kautzsch 1922: 129. De Filippo 2010: 152.

66 Kautzsch 1922: 125, 129.

67 Kluckhohn 1955: 82.

68 Binding 1963: 21-22, 44-45.

69 Mertens 1995: 7, 225, 247-254, in particolare p. 253.

70 Il termine dei lavori, con la costruzione delle torri, viene stimato intorno al 1125, Winterfeld 1984: 11. Sulla costruzione del Duomo fondamentale resta Kubach, Haas 1972. Per una ricapitolazione delle fasi costruttive: Winterfeld 2011. Per recenti risultati e questioni della relativa ricerca: Müller, Untermann, Winterfeld 2013.

71 Non potendo qui riferire nel dettaglio la discussione, si rimanda al riassunto commentato di Mertens e relativa letteratura: Mertens 1995: 20-23.

72 Schneider 1876: 79-81.

73 Dehio 1911: 230, 375.

74 Kautzsch 1914-1919: 91.

75 Mertens 1995: 13-69 (per la descrizione e analisi delle sculture), 76-85 (per una ricostruzione puntuale del dibattito storiografico).

76 Kautzsch 1921: 91-92.



- 1 della chiesa di Sant'Abbondio a Como⁷⁷, consacrata nel 1095⁷⁸, così come anche alle chiese romaniche milanesi del seguito di Sant'Ambrogio⁷⁹ per quanto riguarda i motivi vegetali e animali. Anche Erwin Kluckhohn ne propose l'origine lombarda, considerando soprattutto la vasta diffusione in Italia settentrionale rispetto alla singolarità, in territorio germanico, dei casi di Magonza e di Spira⁸⁰. Piuttosto isolati rimasero i confronti proposti da Kluckhohn tra i capitelli del transetto di Spira e quelli del Duomo di Casale Monferrato e del portale di Santa Maria Maggiore a Vercelli, che già secondo l'autore stilisticamente denotano alcune differenze e non possono essere messi direttamente in relazione tra loro⁸¹, osservazione che forse spiega lo scarso seguito della proposta. Dethard von Winterfeld individuò nel 1968, attraverso un confronto stilistico, alcune differenze tra le foglie d'acanto dei capitelli di Spira e Magonza, che lo portarono a considerarli opera di maestranze differenti⁸². Fritz Arens ritenne autori dei capitelli di Spira anche in questo caso i cosiddetti «maestri comacini», che in seguito si sarebbero spostati al Duomo di Magonza⁸³.

Ilbenstadt, Lund e un'altra tesi sulle maestranze itineranti

Secondo Kautzsch, le maestranze «lombarde» del Duomo di Spira si sarebbero dunque trasferite a Magonza e successivamente alla collegiata di St. Maria, St. Peter und

- 9 Paulus di Ilbenstadt in Assia, fondata nel 1123 e consacrata nel 1159⁸⁴, fino a giungere poi addirittura a Lund, in Svezia⁸⁵, dove la loro opera si sarebbe protratta nelle sculture del Duomo.



9 Ilbenstadt, collegiata di Santa Maria e dei Santi Pietro e Paolo, vestibolo, dettaglio di un capitello (A. De Filippo, 2013)

77 Kautzsch 1921: 84-85; Kluckhohn 1955: 10.

78 Porter 1915-1917, III: 304-305. Circa la consacrazione e la relativa problematica della datazione della chiesa: Funke 2002.

79 Questo riferimento avviene senza indicazione di altri edifici in particolare: Kautzsch 1911: 2.

80 Kluckhohn 1955: 10-11, 81-82.

81 Kluckhohn 1955: 7.

82 Winterfeld 1968: 321-322.

83 Arens 1982: 33-37.

84 Per la ricostruzione delle fasi di costruzione: Untermann 1984: 123-217.

85 Kautzsch 1914-1919: 88-93. Kautzsch 1921: 81-100.



I confronti di Kautzsch, in particolare quelli tra capitelli di Magonza e il pulpito di San Giulio e la tesi delle maestranze itineranti, furono accolti in modo fondamentalmente positivo dalla storiografia dei decenni successivi, in particolare da Erwin Kluckhohn, Fritz Arens, Bernhard Schütz e Wolfgang Müller, Matthias Untermann⁸⁶, e rimasero a lungo dominanti. Probabilmente questo si deve al fatto che l'autore dimostrava una profonda conoscenza dell'architettura romanica europea e una spiccata capacità di osservazione, che gli permisero non solo di individuare modelli suggestivi, ma anche di proporre linee argomentative convincenti. Non mancarono però anche le voci critiche, ad esempio quella di Georg Krahel, che nel suo contributo su Ilbenstadt⁸⁷ mise in discussione il costruito di Kautzsch. Hans Erich Kubach considerò le cornici scolpite delle finestre di Spira e di Sant'Abbondio opere contemporanee databili negli anni Novanta dell'XI secolo⁸⁸. Otto Feld⁸⁹ vide al contrario nelle decorazioni delle cornici delle finestre del Duomo di Spira il modello di ispirazione per quelle di Sant'Abbondio a Como, qui riprodotte in forme più stilizzate. Un altro esempio che mostra, nel quadro interpretativo, un chiaro ribaltamento della direzione nel presunto influsso lombardo. Anche Lorenza Cochetti Pratesi⁹⁰ ipotizzò piuttosto la dipendenza della Lombardia dalla regione del Reno Superiore, come pure altri autori italiani.

Gli sviluppi della ricerca sul Duomo di Worms, un contributo per il confronto

Per quanto riguarda il Duomo di Worms⁹¹, è da constatare la compresenza di diversi gruppi scultorei, connotati da caratteristiche stilistiche differenti: un gruppo orientale, uno centrale nella navata e uno occidentale⁹². In questo contributo volgiamo l'attenzione al gruppo orientale, per il quale furono avanzate nella storiografia rare e vaghe ipotesi circa una provenienza artistica da modelli «lombardi»⁹³, a volte addirittura alsaziani⁹⁴, ma senza riferimenti concreti.

La storiografia più remota legava la datazione del Duomo alla tramandata consacrazione della chiesa nel 1181⁹⁵, ipotizzando il completamento dei lavori nell'avanzato XIII secolo⁹⁶. La consacrazione di un altare dedicato a San Pietro, patrono del Duomo, nel 1110⁹⁷, in presenza dell'imperatore Enrico V, non fu mai messa in relazione all'architettura del Duomo del XII secolo. Al volgere degli anni Ottanta del

⁸⁶ Kluckhohn 1955. Arens 1982. Schütz, Müller 1989. Untermann 1984.

⁸⁷ Krahel 1923: 28-30.

⁸⁸ Kubach, Haas 1972: 776, 808. Osservazione citata da Wilfried Keil, che ne analizza anche le relative caratteristiche stilistiche: Keil 2023: 315-316 (nota 21).

⁸⁹ Feld 1959.

⁹⁰ Cochetti Pratesi 1976.

⁹¹ Per un riepilogo delle più recenti ricerche sul Duomo di Worms a partire dal 2005: De Filippo (cds). Per le diverse fasi costruttive e le relative datazioni: Untermann 2009, 2010 e 2011; De Filippo, Schulten, Untermann 2018; Schulten, Untermann 2018. Per esaustivi riferimenti a fonti e letteratura: Keddigkeit, Hedtke, Untermann 2019. Fondamentali rimangono inoltre Kautzsch 1938, Hotz 1981b, Winterfeld 1984.

⁹² Winterfeld 1984: 16-22. Riguardo alle differenze stilistiche dei tre gruppi scultorei: De Filippo 2010, 153-155, 157-158. De Filippo 2018.

⁹³ Kautzsch 1938, Textband: 208-209. Hotz 1981b: 43, 67. Otto Schmitt nega invece, per il gruppo orientale, ogni influsso da parte di scultori dell'Italia settentrionale: Schmitt 1938: 255.

⁹⁴ Kautzsch 1922b: 9.

⁹⁵ Sulla consacrazione del 1181: Hotz 1981a; Hotz 1981b: 33-34.

⁹⁶ Riguardo alla discussione sulla presunta datazione: Untermann 2009: 189-196; Untermann 2011; Schulten, Untermann 2018.

⁹⁷ Sulla consacrazione del 1110: Bönner 2006.



Novecento, i risultati dell'analisi dendrocronologica di alcuni travicelli d'impalcatura all'altezza delle volte del transetto meridionale (1132-1137)⁹⁸ e della navata centrale (1161-1163)⁹⁹, condussero Dethard von Winterfeld, presupponendo il consueto avanzamento del cantiere da oriente verso occidente, a ipotizzare l'inizio della costruzione intorno al 1120-1125¹⁰⁰, e a riferire la consacrazione del 1181 alla parte occidentale¹⁰¹.

Un problema stilistico irrisolto e fino a quel momento molto discusso fu il fatto che le forme architettoniche della facciata orientale, in particolare i finii profili a onda (a S) delle lesene, ma anche quelli più complessi delle finestre, sembrassero, se paragonati a quelli di edifici meglio datati¹⁰², più recenti rispetto a quelli squadrati delle lesene del transetto, così come del portale nel braccio sud di quest'ultimo, che invece ricordano quelli del Duomo di Spira. Presupponendo una costruzione da oriente verso occidente, questa contraddizione stilistica pareva inspiegabile; al contempo, le interpretazioni fino ad allora proposte non apparivano giustificate¹⁰³.

Dal 2002 le murature esterne del Duomo di Worms sono state sottoposte ad analisi sistematica con i metodi dell'archeologia dell'architettura (*historische Bauforschung*)¹⁰⁴. Nel 2007, ancora prima dell'indagine di queste porzioni di edificio, Matthias Untermann giunse ad ipotizzare, solo attraverso confronti stilistici con altri edifici¹⁰⁵, che la facciata orientale potesse essere in effetti, in modo inconsueto¹⁰⁶, più recente del presbiterio¹⁰⁷. Un anno più tardi, nel corso dell'analisi dettagliata delle murature, vennero documentate diverse irregolarità costruttive¹⁰⁸. In primo luogo, si notò una cesura orizzontale apparentemente inspiegabile nelle murature del presbiterio e del transetto, tra le finestre inferiori e quelle superiori. Inoltre, si rilevarono diversi indizi del fatto che la facciata est, con le due torri, fosse stata addossata in un secondo tempo alla parte inferiore del presbiterio, allora già edificato¹⁰⁹, dopo averlo innalzato fino al volume odierno. Questo portò da un lato a supporre che la tramandata consacrazione del 1110 potesse riferirsi alle parti inferiori del presbiterio¹¹⁰; dall'altro, a doversi confrontare

⁹⁸ Hollstein 1981. Winterfeld 1984: 11. Winterfeld 1988: 213-219. Bauer 2018: 19-22.

⁹⁹ Hollstein 1979. Winterfeld 1984: 11. Winterfeld 1988: 213-219. Bauer 2018: 19-22.

¹⁰⁰ Winterfeld 1984: 11. Winterfeld 1988: 219. Winterfeld 1993: 168 (qui con datazione al 1125-1130).

¹⁰¹ Hotz 1981b: 37.

¹⁰² In particolare, le porzioni orientali della chiesa del monastero di Maulbronn (fondazione 1147), per i risultati delle più recenti ricerche: Untermann 2024.

¹⁰³ Untermann 2009: 189-190.

¹⁰⁴ Le indagini vennero condotte fino al 2023 dall'Istituto di storia dell'arte europea dell'Università di Heidelberg, sotto la supervisione del Prof. Matthias Untermann, oggi *emeritus* ma comunque ancora coinvolto nel progetto, che mi affidò nel 2006 il ruolo di coordinatore dell'analisi archeologica delle murature, ricoperto fino al 2013, e che desidero ringraziare per la fiducia e il proficuo dialogo scientifico nel corso degli anni. In quanto membro della Commissione edilizia del Duomo e conservatore dei beni culturali presso il Comune di Worms, ho tuttora occasione di seguire da vicino gli sviluppi dei restauri e delle ricerche, per cui ringrazio la Soprintendenza ecclesiastica e la Parrocchia del Duomo.

¹⁰⁵ Ad esempio, Maria Laach, Ilbenstadt, Schaffausen: Untermann 2009: 191.

¹⁰⁶ La questione circa la presunta linearità della costruzione, proprio in riferimento ai nuovi risultati della dendrocronologia in relazione al Duomo di Worms, era già stata posta da Werner Jacobsen (2006: 141, 145).

¹⁰⁷ Il manoscritto riguardo alle prime ipotesi non è mai stato pubblicato, ma i risultati sono conferiti nelle pubblicazioni citate.

¹⁰⁸ Untermann 2009: 192-194. Untermann, Keil 2010: 8-11. Per una visione d'insieme riguardo alle irregolarità costruttive documentate: De Filippo (cds).

¹⁰⁹ Che queste murature inferiori potessero appartenere al Duomo fatto edificare dal vescovo Burchard, e consacrato nel 1018, lo aveva già escluso Dethard von Winterfeld, ed è stato poi confermato: Winterfeld 1984: 6-9; Schulten, Untermann 2018: 92.

¹¹⁰ Untermann 2009: 190-196.



con il fatto che le sculture del gruppo orientale erano state, fino ad allora, interpretate come un insieme omogeneo¹¹¹, pur essendo già state notate alcune caratteristiche stilistiche comuni al Duomo di Spira¹¹².



10 Worms, duomo, presbiterio, figura di santa Giuliana (A. De Filippo, 2011)



11 Worms, duomo, galleria della facciata orientale, la cosiddetta *Baumeistersäule* (A. De Filippo, 2012)

Un'occasione concreta di volgere l'attenzione in modo mirato a questa domanda irrisolta mi si è presentata in preparazione di un saggio per il catalogo di una mostra nel 2010¹¹³. In seguito, ci soffermeremo sul metodo adottato per tentare di dare risposta ai quesiti accennati come spunto per un confronto metodologico¹¹⁴. In un primo tempo, ho proceduto all'identificazione delle sculture sicuramente dell'epoca di edificazione del Duomo. Infatti, soprattutto i restauri condotti da Karl Hofmann¹¹⁵ all'inizio del Novecento avevano comportato diverse riparazioni o sostituzioni.

In un secondo tempo, si è trattato di individuare possibili differenze stilistiche tra le sculture¹¹⁶ dei due gruppi, che per comodità qui chiameremo inferiore e superiore. La difficoltà di questo compito stava nel fatto che nei due gruppi erano presenti solo pochi elementi scultorei direttamente comparabili, tra i quali tuttavia spiccavano due figure umane dai tratti stilistici

¹¹¹ Schmitt 1938: 255, 258. Troescher 1958: 132-134. Hotz 1981b: 61. Winterfeld 1984: 16. Mertens 1995: 185-189.

¹¹² Winterfeld 1984: 16. Mertens 1995: 189.

¹¹³ Il titolo del saggio *Die Bauskulptur des Mainzer und des Wormser Domes und ihre Vorbilder in der Lombardei* (La scultura architettonica del Duomo di Magonza e di Worms e i suoi modelli nella Lombardia) era già stato predefinito dagli organizzatori della mostra. De Filippo 2010. La mostra si intitolava *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa* (Gli Svevi e l'Italia. Tre regioni di innovazione nell'Europa medievale) e fu presentata nel *Reiss-Engelhorn Museum* di Mannheim.

¹¹⁴ Per necessità anche in questo caso ci si dovrà limitare a qualche esempio.

¹¹⁵ La documentazione acribica delle sostituzioni e un ampio repertorio dei calchi in gesso utilizzati per la ricostruzione delle sculture architettoniche sostituite sono tuttora conservati nell'archivio storico del Duomo di Worms e costituiscono un esempio di meticolosa metodologia conservativa.

¹¹⁶ Per maggiori dettagli sulla scultura architettonica del Duomo: De Filippo 2010; De Filippo 2018; De Filippo (cds).



- 10 molto simili. Quindi ho scelto per il gruppo inferiore la figura di *Juliana*¹¹⁷, parte di un gruppo scultoreo addossato ad una lesena sul lato settentrionale interno del presbiterio¹¹⁸, in cui santa Giuliana di Nicomedia tiene alla catena il demonio accompagnata da un angelo; per il
- 11 gruppo superiore la figura del cosiddetto *Baumeister*¹¹⁹, raffigurazione di un presunto maestro architetto con una scimmia sulla spalla¹²⁰, addossata ad una colonna della galleria sulla facciata orientale. Dal confronto stilistico diretto sono emerse alcune differenze, pur minime, ad esempio nella resa degli occhi (due linee che delineano le palpebre/una sola linea), del colletto dell'abito (orlato/non orlato), del panneggio (mosso e plastico/statico e non ondulato), e nella forma del viso (ovale/longilineo con zigomi pronunciati).



12 Worms, duomo, navata centrale, protome leonina su base di semicolonna (A. De Filippo, 2012)



13 Worms, duomo, facciata orientale, gruppo scultoreo sul davanzale della finestra settentrionale (A. De Filippo, 2012)

¹¹⁷ De Filippo 2010: 154-155. Keil 2017. De Filippo 2018: 54-55. De Filippo (cds).

¹¹⁸ La figura fu danneggiata in prossimità della nicchia parietale, probabilmente per incassarvi elementi di arredo.

¹¹⁹ De Filippo 2010: 155. Keil 2011. De Filippo 2018: 52. De Filippo (cds).

¹²⁰ Una seconda figura, probabilmente un felino, anch'essa addossata alla colonna, è ancora intuibile, ma quasi completamente persa.



- In entrambi i gruppi scultorei dalla porzione orientale del Duomo si rivela inoltre la presenza di figure leonine, che utilizzeremo come metro di confronto. In quello inferiore come protomi alla base di una semicolonna della navata centrale, ma anche di alcune colonne angolari nel transetto e di alcune lesene nel presbiterio; in quello superiore come figure a tutto tondo sui davanzali delle finestre della facciata orientale, alcune delle quali sostituite¹²¹ ma tutt'oggi conservate¹²², e anche qui come protomi alla base delle colonne della galleria. Tra queste una figura di leone, originale ed *in situ*, intento ad addentare il copricapo di un uomo giacente sotto di lui si presta al confronto diretto. La figura mostra, rispetto ai leoni del gruppo inferiore, sottili differenze, per esempio nella resa dei denti e del naso, che sulla facciata, supposta come più recente, appare più longilineo ed elegante, ma anche dei baffi, che qui sono attorcigliati su sé stessi, come una corda.



14 Worms, duomo, presbiterio, base di lesena (parete nord) con tralci e protomi umane (A. De Filippo, 2018)

- Nel gruppo inferiore si riscontra inoltre la presenza di protomi umane, ad esempio due esemplari maschili con lunghe barbe al piede di una lesena sul lato nord del presbiterio, accompagnate da elementi quali tralci ed ornamenti a palmette in altorilievo che si ritrovano in forma simile, ma anche in forme geometriche, nella lunetta del portale sud

¹²¹ Attraverso l'analisi delle sostituzioni e il confronto con gli originali è possibile affermare che si trattò di copie esatte degli originali, sia per quanto riguarda le dimensioni che per la resa stilistica. Gli originali pervenuti sono conservati in parte nel Duomo stesso, in parte nel Museo della città di Worms, fondato nel 1930 e ospitato nella sconsacrata collegiata di St. Andreas, non distante dal Duomo.

¹²² Riguardo a due delle figure leonine originali: De Filippo 2020: 441-443 (IV. 46).



15 Worms, duomo, transetto, portale meridionale, dettaglio della lunetta (A. De Filippo, 2011)

- 15 del transetto, dove alcuni elementi non finiti permettono addirittura di riconoscere le fasi del processo di lavorazione. Questa tipologia di decorazioni è, nel gruppo superiore, ma anche nelle altre parti del Duomo, completamente assente. Insieme a queste differenze stilistiche si tiene conto di quelle fra i profili degli elementi architettonici delle due presunte fasi costruttive¹²³, come accennato sopra.

- Gli elementi decorativi descritti per il gruppo inferiore del Duomo di Worms, in particolare i rilievi a palmette, mostrano una spiccata somiglianza con alcune decorazioni del Duomo di Spira¹²⁴, ad esempio nel braccio nord del transetto, all'interno nella cappella orientale¹²⁵, datata intorno al 1090¹²⁶, all'esterno nella parete occidentale (finestra superiore meridionale), ma anche nella galleria dell'abside¹²⁷. Anche qui, le decorazioni nella cappella orientale rimasero incompiute, ma permettono tutt'oggi di osservare, in modo a mio parere inequivocabile, che la lavorazione sia avvenuta dopo la posa in opera, una particolarità che ad oggi a Worms sembra trovare un probabile riscontro solo nelle decorazioni del portale settentrionale¹²⁸. Viste le somiglianze del disegno e

¹²³ De Filippo 2010: 154.

¹²⁴ De Filippo 2010: 155-156. Untermann, Keil 2011: 19. De Filippo 2018: 50.

¹²⁵ Winterfeld 1984: 16. Winterfeld 1988: 240, figg. 26, 27, 241, nota 44. De Filippo 2010: 154-156. De Filippo 2018: 50.

¹²⁶ Kubach, Haas 1972: Textband 776, Bildband figg. 870 e 760, 764, 766.

¹²⁷ Untermann, Keil 2011: 17, figg. 30-32, 19.

¹²⁸ De Filippo 2019: 86.



dei profili architettonici, è sembrato comunque plausibile¹²⁹ affermare che il gruppo inferiore potesse essere di qualche decennio antecedente rispetto al gruppo superiore, ed essere messo in relazione con la citata consacrazione dell'altare maggiore del 1110¹³⁰, che chiaramente non sembra riferirsi al termine della costruzione, ma si presume sia avvenuta in pieno processo di edificazione.



16 Spira, duomo, transetto, dettaglio decorativo della cappella orientale (A. De Filippo, 2011)

Particolare attenzione merita inoltre il fatto che la rappresentazione di *Juliana* comporta ben tre iscrizioni sullo stesso concio di pietra. La prima, IULIANA, ad indicare il soggetto della rappresentazione, la seconda, OTTO ME FECIT, il probabile autore dell'opera e la terza, ADELBRAHT MONETARIUS, presumibilmente il committente del gruppo scultoreo. Il comparire di iscrizioni, e in questo numero elevato, rappresenta per questo periodo un caso assolutamente singolare nell'architettura del Reno Superiore¹³¹. Riguardo al presunto committente, sembra che sia da identificare, secondo fonti archivistiche indicate da Gerold Bönner, con un *Adalbert monetarius* documentato a Worms nel 1106 e nel 1110¹³². Per comprovare ulteriormente la datazione presunta per il gruppo scultoreo

¹²⁹ Vista la concisione dell'argomentazione qui riportata si rimanda ai saggi indicati.

¹³⁰ De Filippo 2010: 154. De Filippo 2018: 50. Untermann, Keil 2011: 5, 20. Già Mertens 1995: 190, aveva espresso dubbi su un'eccessiva distanza temporale tra le sculture di Magonza e quelle di Worms considerandone le convergenze stilistiche.

¹³¹ In particolare, il comparire di una firma costituisce un tema da approfondire sicuramente in dialogo con la ricerca italiana e non solo, anche perché offre uno spunto concreto per sondare altre relazioni. Alcuni risultati relativi ad altre iscrizioni fino ad allora documentate sono stati pubblicati in De Filippo, Keil 2009.

¹³² Bönner 1998: 15 e nota 21. Anche al Prof. Gerold Bönner, direttore dell'*Institut für Stadtgeschichte* di Worms, desidero esprimere il mio ringraziamento per il dialogo scientifico



inferiore si ricorse inoltre all'analisi epigrafica: le caratteristiche delle lettere, pienamente capitali, aveva già suggerito una datazione ben antecedente al 1130¹³³, ma i risultati della dendrocronologia avevano poi riorientato al decennio antecedente il 1132.

Considerate le osservazioni fatte, il gruppo di ricerca giunse quindi ad ipotizzare l'inizio della costruzione del nuovo presbiterio subito dopo l'incoronazione reale di Enrico V nel 1106¹³⁴, al quale quindi sarebbe da attribuire l'iniziativa dell'edificazione, in decisa contrapposizione ai progetti delle cattedrali di Spira e Magonza, fatte erigere dal padre Enrico IV, e che probabilmente per questo motivo non vennero più sostenute adeguatamente, come sembra dimostrare il gran numero di sculture non finite, ad esempio a Spira.

Per quanto riguarda il gruppo scultoreo superiore, l'ipotesi che sia posteriore alle parti inferiori del presbiterio sembra trovare conferma nella datazione dendrocronologica di diversi travicelli d'impalcatura, che inducono a datare le sculture all'anno 1134¹³⁵. Il lasso di tempo intercorso tra i due cantieri sembra trovare dei parallelismi anche in altre chiese romaniche di Worms, ad esempio St. Andreas¹³⁶.

Nonostante le piccole differenze accennate, per il resto le due fasi scultoree presentano grandi affinità stilistiche, che le differenziano a loro volta dalle sculture della navata e della parte occidentale del Duomo. Per questo, i due gruppi scultorei del presbiterio appartengono, a mio parere, ad una prima fase costruttiva, che comprende tutta la parte orientale dell'edificio compresa la prima campata doppia della navata¹³⁷.

Quale terzo passo, sono state cercate correlazioni con edifici sacri dell'Italia settentrionale per valutarne i rapporti con la scultura «lombarda». Considerata la ampia diffusione di motivi iconografici quali il leone, l'ariete, l'aquila e altri, la ricerca si è concentrata sulle caratteristiche stilistiche, e dopo lunghe ricerche e l'esclusione di svariate regioni l'attenzione si concentrò sull'area pavese. I parallelismi più spiccati si rilevano, a mio avviso, nella raffigurazione dei leoni, che come negli esemplari di Worms anche a Pavia presentano denti canini molto pronunciati, baffi attorcigliati su sé stessi, la criniera a ciuffi terminanti in una sorta di ricciolo e infine la lingua protratta all'infuori. Caratteristiche che si riscontrano ad esempio nei frammenti di capitelli provenienti dalle
17 chiese di Sant'Agata al Monte¹³⁸ o di Santo Stefano¹³⁹. Le somiglianze più stringenti con le
18 protomi leonine di Worms¹⁴⁰ le mostrano le figure di un capitello con la rappresentazione di Daniele nella fossa dei leoni nella navata centrale di San Michele¹⁴¹, in cui a mio parere ogni dettaglio sembra corrispondere.

sul tema in questione, ma anche sulle strutture sociali e sulle personalità sia religiose sia comunali nella Worms medievale.

133 Fuchs 1986: 86. Fuchs 1991: 19, n. 18.

134 Untermann 2009: 196. Untermann, Keil 2011: 20.

135 Bauer 2018: 15-81.

136 La chiesa di St. Andreas sembra essere stata edificata dalle stesse maestranze del Duomo e recepirne direttamente le innovazioni, ma anche le vicissitudini: De Filippo, Keddigkeit 2019.

137 Questa fase costruttiva si estende fino alla prima campata doppia della navata centrale inclusa, come già notato da Kautzsch, Kautzsch 1922b: 8, De Filippo 2010: 154.

138 Oggi conservato nei Musei Civici di Pavia. Quintavalle 2006: 565-567 (51b), con datazione intorno alla fine dell'XI secolo. Schmidt-Asbach 2002: 373, con datazione intorno al 1110. De Filippo 2010: 156, fig. 6.

139 Pure nei Musei Civici, datato intorno al 1110-1120. Schmidt-Asbach 2002, 434-437, fig. 368.

140 De Filippo 2018: 50, fig. 15. Keil 2023: 318, fig. 4.

141 Keil 2023: 318.



17 Pavia, Musei Civici, capitello proveniente dalla chiesa di Sant'Agata al Monte (A. De Filippo, 2025)



18 Pavia, San Michele, navata centrale, prima campata da ovest, capitello con Daniele nella fossa dei leoni (Emilio Scoti - Milano, 2009)



19 Pavia, Musei Civici, lastra proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Borgo, mascherone con draghi e leoni (A. De Filippo, 2025)



20 Pavia, Musei Civici, lastra proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Borgo, Daniele nella fossa dei leoni (A. De Filippo, 2025)



Nella stessa chiesa, inoltre, alle basi delle colonne si trovano come a Worms protomi di ariete¹⁴². Simili protomi di ariete, ma anche umane, come nel presbiterio del Duomo di Worms, decorano anche le basi delle colonne angolari nella campata antistante al portale principale della facciata occidentale in Sant'Ambrogio a Milano¹⁴³, ma mostrano qui caratteristiche stilistiche leggermente differenti. Le più grandi affinità stilistiche si riscontrano, a mio avviso, nel confronto con i frammenti di sculture provenienti dalla chiesa pavese di San Giovanni in Borgo¹⁴⁴, demolita nel 1811¹⁴⁵, oggi conservati nei Musei Civici di Pavia. Qui troviamo le forme descritte per Worms in diverse varianti: i leoni con la criniera a ciuffi arricciati, in forma di protome in un capitello con due draghi che fuoriescono da un mascherone¹⁴⁶, ma anche a figura intera nella lastra con Daniele nella fossa dei leoni¹⁴⁷, o in quella con Sansone in lotta con il leone¹⁴⁸, purtroppo danneggiata, dove risalta il particolare dei capelli, lavorati a solchi molto fini ma voluminosi. Tra questi frammenti ritroviamo anche una lastra scolpita con decoro ad intrecci¹⁴⁹ simile a quello del timpano del portale del transetto sud del Duomo di Worms, curiosamente qui come a Pavia dalla lavorazione non terminata. Ma il paragone a mio avviso più suggestivo è quello che ho proposto, già nel 2010, tra la figura di *Juliana* a Worms e quello di una sirena¹⁵⁰ bicaudata con serpenti raffigurata su un frammento di capitello¹⁵¹ sempre proveniente da San Giovanni in Borgo. In particolare, si notano anche qui somiglianze nella forma del viso, nella forma degli occhi, contornati da un doppio, leggero solco ad indicare le palpebre, ma soprattutto nella resa dei capelli, che non cadono verso il basso, ma si adagiano sullo sfondo allargandosi in ciocche parallele, per una raffigurazione tanto suggestiva quanto rara.

Sempre nel 2010, considerando soprattutto la nuova datazione delle sculture di Worms, giunsi alla conclusione che si dovesse parlare di un fenomeno artistico sviluppatosi in tempi e con modalità parallele in Lombardia e nella zona del Reno Superiore¹⁵². Ciononostante, è sembrato plausibile, a causa della vasta diffusione dei modelli iconografici e stilistici nell'Italia settentrionale, considerare l'apporto di maestranze lombarde nella regione del Reno Superiore, dove questo tipo di sculture compare quasi esclusivamente in edifici di grande rilievo quali le cattedrali. Nel frattempo, grazie alla rinnovata attenzione degli studi, si è fatta strada l'idea che anche per il Reno Superiore lo scambio artistico con l'Italia settentrionale sia stato reciproco.

¹⁴² De Filippo 2018: 48, fig. 12. Keil 2023: 317-318.

¹⁴³ De Filippo (cds).

¹⁴⁴ Le datazioni qui proposte per la chiesa differiscono lievemente: Arslan 1955: 106-107 (intorno al 1100); Schmidt-Asbach 2002: 383 (1110-1130).

¹⁴⁵ Vicini 2006: 391.

¹⁴⁶ Arslan 1995: 105-106, fig. 13. Schmidt-Asbach 2002: fig. 277.

¹⁴⁷ Quintavalle 2006: 577 (52.1), senza scheda.

¹⁴⁸ Quintavalle 2006: 570 (52d, Michele Luigi Vescovi). La rappresentazione è molto simile a quella di un capitello in San Michele a Pavia, Arslan 1955: 106, 108, fig. 20.

¹⁴⁹ Quintavalle 2006: 570-571 (51c).

¹⁵⁰ Sul motivo della sirena nella scultura lombarda del XII secolo: Leclercq-Marx 2004.

¹⁵¹ Quintavalle 2006: 570 (52e), 572-577 (Michele Luigi Vescovi, con datazione intorno al 1110-1120). Schmidt-Asbach 2002: 383, fig. 282, con datazione intorno al 1120-1130. De Filippo 2010: 157, fig. 9. De Filippo 2018: 53, fig. 18.

¹⁵² De Filippo 2010: 159.



21 Pavia, Musei Civici, lastra proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Borgo, Sansone in lotta col leone (A. De Filippo, 2025)



22 Pavia, Musei Civici, lastra proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Borgo, decoro a intrecci e tralci abitati non terminati (A. De Filippo, 2025)



23 Pavia, Musei Civici, capitello proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Borgo, sirena bicaudata con serpenti (A. De Filippo, 2025)

Un recente contributo sul tema

A questo proposito si riassume qui brevemente l'ultimo contributo sul tema dei rapporti tra la scultura dell'Italia settentrionale e quella del Reno Superiore¹⁵³. L'autore, Wilfried Keil, considera alcuni degli esempi proposti dalla storiografia e ritorna sulla questione della direzione del presunto *transfer* artistico, affermando la tesi di uno scambio bilaterale e contemporaneo tra queste due regioni. Inoltre, egli propone suggestivi confronti tra le sculture nelle cappelle del transetto del Duomo di Spira e quelle del transetto di San Michele a Pavia, all'entrata della cripta, a riprova del fatto che le somiglianze tra i due edifici non siano limitate alle sole strutture architettoniche¹⁵⁴. Inoltre, Keil stabilisce alcune similitudini tra le protomi di ariete di Pavia e quelle del Duomo di Worms, richiamando anche i confronti già citati tra le protomi leonine e le teste di leone dei capitelli¹⁵⁵. Alla luce delle datazioni proposte di recente da Luigi Carlo Schiavi su San Michele Maggiore a Pavia¹⁵⁶ sembra si possano stabilire dei parallelismi anche cronologici. Elementi molto simili a quelli pavesi si riscontrerebbero inoltre nei

¹⁵³ Keil 2023.

¹⁵⁴ Keil 2023: 316-317.

¹⁵⁵ Keil 2023: 317-318.

¹⁵⁶ Schiavi (2010: 150-151, 162) propone per San Michele una datazione dopo il grande terremoto del 1117, negli anni Venti e Trenta del XII secolo.



capitelli del pulpito di San Giulio¹⁵⁷. Considerando anche qui i contributi più recenti su San Giulio, quelli di Simone Caldano¹⁵⁸, ma anche di Piero De Gennaro e Angelo Marzi¹⁵⁹, che propongono una datazione al quarto decennio del XII secolo, sembra, secondo Keil, avvalorarsi la tesi, già sostenuta da Mertens e a mio parere condivisibile, che il pulpito sia posteriore alle sculture del Duomo di Magonza. Inoltre, l'autore rimanda alle similitudini tra il gruppo del leone e l'uomo¹⁶⁰ della facciata orientale di Worms e quello conservato in San Fedele a Como, già appartenente al portale¹⁶¹. Per ultimo, egli sottolinea come i rapporti di presunta dipendenza tra una regione e l'altra vadano ridiscussi nell'ambito di studi e ricerche di grande respiro, considerando anche altri parametri oltre a quelli stilistici, come ad esempio la committenza, l'iconografia e i frammenti di sculture non inventariate conservate nei musei¹⁶².

Spunti metodologici

Chiaramente i pochi esempi qui apportati possono costituire solo uno spunto per ulteriori indagini e ragionamenti riguardo alle diverse culture artistiche. Personalmente ritengo però che alla domanda circa la direzione dei modelli o delle contaminazioni da un territorio all'altro¹⁶³ vada anteposto un paziente lavoro di raccolta e definizione dei dati sui singoli monumenti, il che presuppone una discussione sulle metodologie da adottare nell'ambito della ricerca. Dal resoconto dei percorsi di ricerca proposti dalla storiografia, tanto passata quanto recente, emerge costante incertezza nello studio della scultura architettonica romanica. La ricerca storico-artistica sull'architettura del XII secolo, e di epoca anteriore, è abituata a ricevere solo raramente il supporto di fonti scritte ed ha sviluppato, di conseguenza, un'alta competenza analitica. Questa ha condotto non di rado a restituzioni delle fasi costruttive di interi edifici sulla sola base dell'attenta osservazione degli elevati. Nel discernere le singole fasi costruttive, la scultura architettonica, fornendo preziose informazioni dal punto di vista iconografico e stilistico, ha sempre avuto un ruolo fondamentale. Cesure nell'apparato decorativo di un edificio destano stupore e curiosità, e richiedono una spiegazione. Al contempo, l'analisi approfondita delle strutture murarie può fornire indizi utili per l'interpretazione degli elementi scultorei, come nel caso di Worms. Quindi, al fine di una ricostruzione affidabile delle diverse fasi costruttive, sarebbe auspicabile la raccolta del maggior numero di informazioni possibili, anche coi metodi dell'archeologia dell'architettura. Queste possono riferirsi ai materiali utilizzati, alla lavorazione delle superfici, alla presenza o meno di eventuali cromie, ai segni dei lapidici etc. La documentazione di questi dati dovrebbe diventare uno standard¹⁶⁴ in ogni cantiere di restauro. L'apporto dei conseguenti risultati contribuirebbe in modo significativo ad arricchire il monte di informazioni a disposizione della ricerca scientifica.

¹⁵⁷ Keil 2023: 319, fig. 5.

¹⁵⁸ Caldano 2012: 49-50, 65.

¹⁵⁹ De Gennaro, Marzi 2013: 53-54.

¹⁶⁰ A riguardo, anche Keil 2011: 14-16.

¹⁶¹ Keil 2023: 320-321.

¹⁶² Keil 2023: 314-315, 321-322.

¹⁶³ A riguardo citiamo l'osservazione di Adriano Peroni (1984: 58) che i «rapporti tra area germanica e Italia settentrionale [...] non si chiariscono tramite una farraginoso partita export-import di maestranze».

¹⁶⁴ Riguardo alla definizione di standards per la conservazione e il restauro di monumenti si distingue l'Austria, che con gli *Standards der Baudenkmalpflege* ha creato uno strumento concreto e fondato a sostegno di tutti gli addetti ai lavori, che grazie alla pubblicazione online trova diffusione anche oltre i confini nazionali: https://www.bda.gv.at/dam/jcr:e22f8e1b-a697-4e1c-9cb8-850e12636dc5/Standards_der_Baudenkmalpflege.pdf, consultato il 15.06.2025. Riguardo agli standards di documentazione cfr. in particolare le pp. 18-38.



La necessità di catalogazione

Analisi di questo tipo in area germanofona non sono ancora state compiute su vasta scala, e nemmeno hanno riguardato gli edifici che si considerano di alta rilevanza storico-artistica. Di conseguenza, viene a mancare a priori la necessaria documentazione. La scultura architettonica in particolare, anche nel caso di ambiziose monografie, spesso non trova uno spazio adeguato, e a volte nemmeno uno spazio. Già dai pochi esempi sopra citati emerge chiaramente che un confronto scientifico a livello nazionale, così come europeo, potrà avere luogo solo nel momento in cui i relativi dati saranno stati raccolti in modo sistematico e interdisciplinare. Concretamente, si rende quindi in primo luogo necessaria la catalogazione della scultura romanica, ma naturalmente non solo romanica, secondo un protocollo di schedatura condiviso, che oltre alla documentazione fotografica, eventualmente comprendente scansioni tridimensionali di qualità, includano anche informazioni sulla stimata autenticità dei manufatti¹⁶⁵, sulla collocazione geografica, su quella topografica all'interno dei rispettivi edifici, ma possibilmente anche sulle procedure e sugli strumenti di lavorazione delle superfici, su eventuali tracce di cromie originarie, così come sulle relative fonti scritte o fotografiche. La pubblicazione digitale dei dati, in regime di Open Access, dovrebbe essere sottintesa, ma in molti casi ci si scontra con la difficoltà nel reperire finanziamenti che garantiscano la disponibilità e l'archiviazione a lungo termine dei database.

All'équipe di ricerca del PRIN 2022 *Deconstructing "Lombard Identity"* va il merito di aver avviato l'auspicato processo di catalogazione della scultura architettonica di età romanica nell'Italia del nord, inserendosi nell'alveo della schedatura nazionale dei beni culturali curata dall'ICCD, e contribuendo attivamente allo sviluppo della nuova scheda relazionale dedicata alle strutture architettoniche. Parallelamente, lo stesso gruppo di ricerca ha avviato un processo di riflessione scientifica sulla storiografia e sulla terminologia relative alla scultura architettonica «lombarda», poiché entrambe necessitano di un'adeguata ridefinizione in una prospettiva europea.

¹⁶⁵ Holger Mertens sottolinea la necessità di collaborazione tra le diverse discipline adducendo l'esempio del riconoscimento a posteriori dei restauri nella chiesa romanica di Santa Maria e San Sigismondo di Rivolta d'Adda pubblicati da Laura Marini nel 1984: Mertens 1995: 226 (nota 888). Marini cita, in una minuziosa ricostruzione archeologica, esempi di sostituzioni, ma anche di aggiunte e rimaneggiamenti alle sculture architettoniche, di fuorviante somiglianza con gli originali (con relativi riferimenti alle sculture già pubblicate in merito) nella chiesa in questione, e supponendo procedimenti analoghi anche in San Babila e Sant'Eustorgio a Milano, essendovi stati coinvolti gli stessi «personaggi», Marini 1984: 10-16.



Bibliografia

Arens F. V., *Der Dom zu Mainz*, Darmstadt 1982.

Arslan E., *Note sulla scultura romanica pavese*, «Bollettino d'arte» IV/2 (1955): 103-118.

Bauer S., *Bauholzdaten und Gerüste des Mittelalters am Dom St. Peter zu Worms*, «Der Wormsgau» 34 (2018): 11-88.

Bengel S., *Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, PhD Diss., TU Berlin 2007, Petersberg 2011.

Binding G., *Zur Territorial- und Kunstgeschichte der staufischen Wetterau*, «Wetterauer Geschichtsblätter» 12 (1963): 1-47.

Bley C., *Die Stiftskirche St. Servatii zu Quedlinburg als Ort von Memoria, Distinktion und Repräsentation*, in T. Wozniak, C. Bley (eds), *1110 Jahre Quedlinburg. Geschichte - Kultur - Welterbe*, Petersberg 2023: 274-289 (Sonderband der Quedlinburger Annalen 1).

Bönnen G., *Dom und Stadt. Zu den Beziehungen zwischen der Stadtgemeinde und der Bischofskirche im mittelalterlichen Worms*, «Der Wormsgau» 17 (1998): 8-55.

Bönnen G., *Die Wormser Domweihe 1110, König Heinrich V. und die Reliquienausstattung der Wormser Kirche*, «Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde» NF 64 (2006): 1-25.

Budde R., *Deutsche romanische Skulptur 1050-1250*, München 1979.

Caldano S., *La basilica di San Giulio d'Orta*, Savigliano 2012 (Architettura dei monasteri in Piemonte 3).

Canestro Chioventa B., *L'ambone dell'isola di San Giulio*, Rom 1955 (Monografie e studi d'arte antica e moderna X).

Cervini F., *Pietra come bronzo. Il pulpito di San Giulio nel cuore dell'Europa romanica*, in L. Cerutti (ed.), *San Giulio e la sua isola. Nel XVI centenario di San Giulio*, Novara 2000.

Cochetti Pratesi L., *Postille piacentine e problemi cremonesi 3*, «Commentari» 27 (1976): 194-222.

De Filippo A., Keil W.E., *Zu den Versatzzeichen und Inschriften am Südostturm des Domes zu Worms*, «Der Wormsgau» 27 (2009): 205-215.

De Filippo A., *Die Bauskulptur des Mainzer und Wormser Domes und ihre Vorbilder in der Lombardei*, in A. Wieczorek, B. Schneidmüller, S. Weinfurter (eds), *Die Stauer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, catalogo della mostra (Mannheim, 19. September 2010-20. Februar 2011), Darmstadt 2010, Essays: 150-160.

De Filippo A., *Die romanische Bauskulptur des Wormser Doms*, in: P. Kohlgraf, T. Schäfer, F. Janson (eds), *Der Dom zu Worms, Krone der Stadt. Festschrift zum 1000-jährigen Weihejubiläum des Doms*, Regensburg 2018: 47-59.

De Filippo A., Schulten L., Untermann M., *Der Ostbau des Wormser Domes. Ergebnisse der bauhistorischen Untersuchungen 2005-2015*, in P. Kohlgraf, T. Schäfer, F. Janson (eds), *Der Dom zu Worms, Krone der Stadt. Festschrift zum 1000-jährigen Weihejubiläum des Doms*, Regensburg 2018: 27-42.

De Filippo A., Keddigkeit, J., *Worms, St. Andreas, Kollegiatsstift*, in J. Keddigkeit, M. Untermann, S. Klapp, C. Lagemann, H. Ammerich (eds), *Pfälzisches Klosterlexikon. Handbuch der Pfälzischen Klöster, Stiften und Kommenden*, Band 5: Tie-Z (Beiträge zur Pfälzischen Geschichte Bd. 26.5), Kaiserslautern 2019: 62-712.



De Filippo A., *Transformationsprozesse am Nordportal des Domes zu Worms – Neue Erkenntnisse aus der Bauforschung an einem symbolträchtigen Portal*, in S. Albrecht, S. Breitling, R. Drewello (eds), *Das Kirchenportal im Mittelalter*, Petersberg 2019: 82-93.

De Filippo A., *Zwei große Löwenfiguren aus der Ostfassade des Wormser Doms (IV.46)*, in Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, B. Schneidmüller (eds), *Die Kaiser und die Säulen Ihrer Macht. Von Karl dem Großen bis Friedrich Barbarossa*, catalogo della mostra (Mainz, 9. September 2020-13. Juni 2021), Darmstadt 2020: 441-443.

De Filippo A., *Neue Befunde zum Baubeginn des Wormser Doms unter Heinrich V.*, in C. Zey (ed.), *Das Wormser Konkordat von 1122. Neue Perspektiven im städtischen und europäischen Kontext*, Köln 2026 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters. Beihefte zu J. F. Böhmer, *Regesta Imperii* 53): 198-240 (in cds).

De Francovich G., *La corrente comasca nella scultura romanica europea. La diffusione*, «Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte» 6 (1937): 47-129.

De Gennaro P., Marzi A., *L'ambone di San Giulio d'Orta. Per una riconsiderazione*, Torino 2013.

Dehio G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. 4. Südwestdeutschland*, Berlin 1911.

Feld O., *Die Klosterkirche St. Johann bei Zabern*, PhD Diss., Universität Freiburg 1959.

Frankl P., *Baukunst des Mittelalters. Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Wildpark-Potsdam 1926 (Handbuch der Kunstwissenschaft).

Fuchs R., *Wormser Inschriften. Zur Schriftgeschichte und Quellenkunde*, in K. Stackmann (ed.), *Deutsche Inschriften*, Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik (Lüneburg 1984), Vorträge und Berichte, Göttingen 1986 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaft in Göttingen, philologisch-historische Klasse, dritte Folge 151): 82-99.

Fuchs R., *Die Inschriften der Stadt Worms*, Wiesbaden 1991 (Die deutschen Inschriften 29; Mainzer Reihe 2).

Funke N.H., *Como und Speyer. Zur Datierung der Comasker Kirche Sant'Abbondio*, «Arte Lombarda» N.S. 136 (2002): 5-10.

Gaisberg E. von, *Das Schottenportal in Regensburg: Bauforschung und Baugeschichte*, Regensburg 2005 (Regensburger Beiträge zu Architektur, Städtebau und Denkmalpflege 2).

Goldschmidt A., *Die Bauornamentik in Sachsen im 12. Jahrhundert*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft» 3 (1910): 299-314.

Gosebruch M., *Königslutter und Oberitalien*, in M. Grosebuch, H.-H. Grote (eds), *Königslutter und Oberitalien. Kunst im 12. Jahrhundert in Sachsen*, catalogo della mostra (Braunschweig 12. Oktober-23. November 1980), Braunschweig 1980: 28-41.

Hädler E., *Bauforschung am Mainzer Dom, ein Zwischenbericht*, «Fachhochschule Mainz, Forum 1» (2002), 17-23.

Hartog E. den, *The relationship between Meuse-Valley and Rhenish architecture: Arnold of Wied's epochal buildings in Maastricht and Schwarzhof*, in K.G. Beuckers, C. Hopp (eds), *Die Kölnisch-niederheinische Spätromanik: Neue Aspekte eines Forschungsfeldes hochmittelalterlicher Architektur*, Köln 2024: 221-232. <https://doi.org/10.7788/9783412531317.221>

Hollstein E., *Dendrochronologische Datierung von Bauhölzern des Wormser Doms*, «Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz» 1979: 45-46.



Hollstein E., *Neue Bauholzdaten des Wormser Doms*, «Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz» 1981: 125-134.

Hotz W. (a), *Die Wormser Domweihe von 1181. Zur Baugeschichte des staufischen Domes*, «Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz» (1981): 135-147.

Hotz W. (b), *Der Dom zu Worms*, Darmstadt 1981.

Jacobsen W., *Problemi metodologici di datazione dell'architettura romanica intorno al duomo di Worms*, in A.C. Quintavalle (ed.): *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno (Parma, 19-23 settembre 2006), Milano 2007.

Jullian R., *Le portail d'Andlau et l'expansion de la sculpture lombarde en Alsace*, «Mélange d'archéologie e d'histoire de l'école française de Rome» 47 (1930): 25-38.

Kautzsch R., *Neues zur Baugeschichte des Mainzer Domes*, «Quartalblätter des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen» NF 5 (1911): 1-3.

Kautzsch R., *Der Ostbau des Domes zu Mainz I*, «Zeitschrift für Geschichte der Architektur» V, Heft 10. (1911-1912): 209-220.

Kautzsch R., *Der Ostbau des Domes zu Mainz II*, «Zeitschrift für Geschichte der Architektur» VII (1914-1919): 77-99.

Kautzsch R., *Der Dom zu Speier*, «Städel-Jahrbuch» 1 (1921): 75-108.

Kautzsch R. (a), *Oberitalien und der Mittelrhein im 12. Jahrhundert*, in Venturi, A. (ed), *L'Italia e l'arte straniera*, Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma (Roma 1912), Roma 1922: 123-130 [reprint Roma 1978].

Kautzsch R. (b), *Die romanische Dome am Rhein*, Leipzig 1922 (Bibliothek der Kunstgeschichte 44).

Kautzsch R., *Der Meister der Ostteile des Domes zu Worms*, «Städel-Jahrbuch» 5 (1926): 99-114.

Kautzsch R., *Der Dom zu Worms*, 3 voll., Berlin 1938 (Denkmäler deutscher Kunst).

Kautzsch R., *Der romanische Kirchenbau im Elßass*, Freiburg i.B. 1944.

Keddigkeit J., Hedkte B., Untermann M., *Worms, St. Peter (und Paul) Domstift*, in J. Keddigkeit, M. Untermann, S. Klapp, C. Lagemann, H. Ammerich (eds), *Pfälzisches Klosterlexikon. Handbuch der Pfälzischen Klöster, Stiften und Kommenden*, Kaiserslautern 2019 (Beiträge zur Pfälzischen Geschichte Bd. 26.5), Band 5, Tie-Z: 409-504.

Keil W.E., *Die Baumeistersäule an der Ostfassade des Domes zu Worms*, «In situ. Zeitschrift für Architekturgeschichte» 3, Heft 1 (2011): 5-18.

Keil W.E., „*Otto hat mich gemacht.*“ *Das Juliana-Relief im Dom zu Worms*, in M. Böttner, L. Lieb, C. Vater, C. Witschel (eds), *5300 Jahre Schrift*, Heidelberg 2017: 86-89.

Keil W.E., *Romanische Bauskulptur am Oberrhein und in Oberitalien - Ein wechselseitiger künstlerischer Austausch?*, in M. Jurković, E. Scirocco, A. Timbert (eds), *Repenser l'histoire de l'art Médiéval en 2023. Recueil d'études offertes à Xavier Barral i Altet*, Zagreb - Motovun 2023 (Dissertationes e Monographiae).

Klein B., *Die ehemalige Abteikirche von Königsutter. Die Grablege eines sächsischen Kaisers am Beginn der Stauferzeit*, in J. Luckhardt, F. Niehoff (eds): *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235*, catalogo della mostra (Braunschweig 1995), München 1995, II: 105-121.



- Kluckhohn E., *Die Kapitellornamentik der Stiftskirche Königslutter*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» 11/12 (1938-1939): 527-577.
- Kluckhohn E., *Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» 16 (1955): 1-120.
- Krahl G., *Ilbenstadt. Zum 800jährigen Jubiläum der Klosterkirche*, «Hessenkunst» (1923): 26-30.
- Kubach H.E., Haas W., *Der Dom zu Speyer*, 3 voll., München - Berlin 1972 (Die Kunstdenkmäler von Rheinland-Pfalz 5).
- Kutschmann T., *Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland*, Berlin - New York 1901.
- Leclercq-Marx J., *De Pavia à Zagósc. La sirène comme motive de prédilection des sculpteurs 'lombards' au XII^e siècle*, «Arte Lombarda» N.S. 140 (2004): 24-32.
- Leopold G., *Die ottonischen Kirchen St. Servatii, St. Wiperti und St. Marien in Quedlinburg. Zusammenfassende Darstellung der archäologischen und baugeschichtlichen Forschung von 1936 bis 2001*, Petersberg, Halle (Saale) 2010 (Arbeitsberichte, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt 10).
- Marini L., *La chiesa romanica di Santa Maria e San Sigismondo a Rivolta d'Adda. Materiale per un'edizione critica*, «Arte Lombarda» N.S. 68/69 (1984): 5-26.
- Meier J.P., *Der Meister von Königslutter in Italien*, «Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe» 12 (1900-1901): 97-100.
- Mertens H., *Studien zur Bauplastik der Dome in Speyer und Mainz. Stilistische Entwicklung, Motivverbreitung und Formenrezeption um Umfeld der Baumaßnahmen des frühen 12. Jahrhunderts*, Mainz 1995 (Quellen und Abhandlungen zur mittelhheinische Kirchengeschichte 76).
- Milanesi G., *La bottega di Nicolò tra i cantieri padani e Königslutter*, in T. Fermi (ed.) *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, atti del seminario di studi (Piacenza, 25 ottobre 2013), Piacenza 2015 (Biblioteca Storica Piacentina, N.S. 32): 153-180.
- Moller-Racke R., *Studien zur Bauskulptur um 1100 am Ober- und Mittelrhein*, in «Oberrheinische Kunst» 10 (1942): 39-70.
- Müller M., Untermann M., Winterfeld D. von (eds), *Der Dom zu Speyer. Konstruktion, Funktion und Rezeption zwischen Salierzeit und Historismus*, Tagungsband des internationalen Symposiums (30. Juni-2. Juli 2011), Darmstadt 2013.
- Peroni A., *In margine alla scultura del San Michele di Pavia: il problema dei rapporti con Nicolò*, in C. De Benedictis (ed.), *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze 1984: 53-62.
- Pottecher M., Schwen J.-J., Meyer J.-P., Freund-Lehmann A. (eds), *L'Alsace au cœur du Moyen Âge. De Strasbourg au Rhin supérieur XI^e-XII^e siècles*, Lyon 2015.
- Porter, A.K., *Lombard Architecture*, New Haven 1915-1917.
- Quintavalle A.C., *Immagini della Riforma e dell' Impero in Lombardia*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006: 127-238.
- Reinhardt H., *Deutsche Kaiserdome des elften Jahrhunderts*, in «Baseler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde» 33 (1934): 175-194.



Ratzinger G.: *Bayrisch-Mailändischer Briefwechsel im 12. Jh. Lombardische Bau-Innungen in Bayern*, in G. Ratzinger (ed.), *Forschungen zur bayrischen Geschichte*, Kempten 1889: 572-584.

Rivoira G.T., *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltralpe*, 2 voll., 2° ed. corr. e ampl., Milano 1908.

Rivoira G.T., *Lombardic Architecture. Its origin developement and derivates*, 2 voll., London 1910.

Schiavi L.C., *La basilica di San Michele a Pavia*, in R. Cassanelli, P. Piva (eds), *Lombardia Romanica. I grandi cantieri*, Milano 2010: 147-162.

Schmidt-Asbach B., *Die Bauplastik von S. Michele Maggiore in Pavia: zur Skulptur und Architektur in Pavia aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Eine Untersuchung zur Stellung der Bauplastik von Pavia in der oberitalienischen Romanik sowie zur Werkstattorganisation*, PhD Diss. Ruhr-Universität Bochum 2002. URL: <https://d-nb.info/970892330/34> oppure <https://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Bochum/SchmidtAsbach2002.pdf>

Schmitt O., *Mittelalterliche Bildwerke in Stein*, in R. Kautzsch, *Der Dom zu Worms*, Textband, Berlin 1938: 253-342.

Schneider F., *Protokoll eines Vortrags von 1876*, «Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine» 24, 10 (1876): 79-81.

Schulten L., Untermann M., *Die Baugeschichte des Wormser Doms. Forschungsstand und neue Perspektiven*, «Der Wormsgau» 34 (2018): 89-99.

Schütz B., Müller B., *Deutsche Romanik. Die Kirchenbauten der Kaiser, Bischöfe und Klöster*, Freiburg - Basel - Wien 1989.

Stocker M., *Die Schottenkirche St. Jakob in Regensburg. Skulptur und stilistisches Umfeld*, PhD Diss. Universität Regensburg 2001 (Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte, Bd. 12).

Strobel R., *Romanische Architektur in Regensburg. Kapitell, Säule, Raum*, Nürnberg 1965.

Troescher G., *Die Bildwerke am Ostchor des Wormser Doms*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 21 (1958): 132-134.

Untermann M., *Kirchenbauten der Prämonstratenser*, PhD Diss. Universität Köln 1984 (29. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln).

Untermann M., *Der Ostbau des Wormser Doms. Neue Überlegungen und Befunde zu Bauabfolge und Datierung sowie zur Weihe von 1110*, «Der Wormsgau» 27 (2009): 189-204.

Untermann M., *Die drei Kaiserdome Speyer, Mainz und Worms*, in A. Wieczorek, B. Schneidmüller, S. Weinfurter (eds), *Die Staufer und Italien. Drei Innovationsregionen im mittelalterlichen Europa*, catalogo della mostra (Mannheim, 19. September 2010-20. Februar 2011), Darmstadt 2010, Essays: 201-209.

Untermann M., Keil W., *Der Ostbau des Wormser Doms. Neue Beobachtungen zu Bauabfolge, Bauentwurf und Datierung*, «In situ. Zeitschrift für Architekturgeschichte» 2, H. 1 (2010): 5-20.

Untermann M., *Die Baugeschichte des Wormser Doms*, in Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Institut für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde, Heidelberg (eds), *Die Salier. Macht im Wandel*, Essays, catalogo della mostra (Speyer, 10. April-30.

Oktober 2011), München 2011: 232-239.

Untermann M.: *Die Kirche des Zisterzienserklosters Maulbronn*, 3 voll., Ostfildern 2024 (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalspflege in Baden-Württemberg 20).

Vicini D., *Pavia romanica: le raccolte dei Musei Civici*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, 9 aprile-16 luglio 2006), Milano 2006: 391-397.

Wetter J., *Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz. Begleitet mit Betrachtungen über die Entwicklung des Spitzbogenstils, das neugotische Constructionssystem in Deutschland und Frankreich, und den Einfluss der lombardischen und byzantinischen Kunst auf diese Länder*, Mainz 1835.

Wiegand-Uhl I., *Figurale und ornamentale Bauskulptur der Romanik in Bayern und der Lombardei*, PhD Diss., Universität München 1975.

Winterfeld D. von, *Speyerische Kapitelle in Bamberg?*, «Bonner Jahrbücher» 186 (1968): 314-325.

Winterfeld D. von, *Der Dom zu Worms*, Königstein i. Ts. 1984 (Die blauen Bücher).

Winterfeld D. von, *Worms, Speyer, Mainz und der Beginn der Spätromanik am Oberrhein*, in F.J. Much (ed.), *Baukunst des Mittelalters in Europa*, Stuttgart 1988: 213-250.

Winterfeld D. von, *Die Kaiserdome Speyer, Mainz, Worms und ihr romanisches Umland*, Würzburg 1993.

Winterfeld D. von, *Der Dom Heinrichs IV. und sein Rang in europäischer Perspektive*, in B. Schneidmüller, S. Weinfurter (eds), *Salisches Kaisertum und neues Europa. Die Zeit Heinrichs IV. und Heinrichs V.*, Darmstadt 2007: 371-409.

Winterfeld D. von, *Die Baugeschichte der Mainzer Domes*, in H.J. Kotzur (ed.), *Der verschwundene Dom. Wahrnehmung und Wandel der Mainzer Kathedrale im Lauf der Jahrhunderte*, catalogo della mostra (Mainz 15. April-16. Oktober 2011), Mainz 2011: 44-97.

Winterfeld D. von, *Die Baugeschichte des Speyerer Doms*, in Historisches Museum der Pfalz, Speyer, Institut für Fränkisch-Pfälzische Geschichte und Landeskunde, Heidelberg (eds), *Die Salier. Macht im Wandel*, catalogo della mostra (Speyer, 10. April-30. Oktober 2011), München 2011, Essays: 192-201.



Modelli e artigiani lombardi nel dibattito storiografico sulla scultura romanica catalana

Immaculada Lorés Otzet

Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Catalans

imma.lores@udl.cat

ORCID 0000-0001-6388-4526

Lombard Models and Craftsmen in the Historiographical Debate on Catalan Romanesque Sculpture

The Lombard models and craftsmen are of particular significance in the literature on 11th-century Catalan Romanesque architecture. However, references to Lombardy are limited to specific cases when analysing the 12th century, particularly in relation to sculpture. The main objective of this paper is to present how Lombard models and artisans have been considered in the historiographical debate, especially in the Seu d'Urgell, the Ripoll façade and the Seu Vella de Lleida, in the latter case already in the early decades of the 13th century.

Keywords: Sculpture; Catalan Romanesque; Historiography; Lombard models; Lombard craftsmen.

How to cite: Immaculada Lorés Otzet, *Modelli e artigiani lombardi nel dibattito storiografico sulla scultura romanica catalana*, in G. Milanesi, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 219-238.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29284

© 2026 | Immaculada Lorés Otzet





A partire da Josep Puig i Cadafalch, la Lombardia occupa un posto di rilievo nella storiografia dell'arte romanica catalana, in particolare nel capitolo dedicato all'architettura dell'XI secolo. Le teorie di Puig furono sviluppate in diverse pubblicazioni, in particolare nell'opera *L'arquitectura romànica catalana*, pubblicata tra il 1909 e il 1918¹, e il suo punto di vista fu esteso all'architettura dell'Europa meridionale attraverso due opere fondamentali². Le teorie di Puig i Cadafalch, influenzate da una prospettiva ideologica e politica³, hanno avuto un impatto significativo sulla storiografia dell'arte romanica catalana dell'XI secolo, soprattutto in relazione all'architettura, e hanno dato origine al termine «romanico lombardo». Dal punto di vista della divulgazione del patrimonio, ancora oggi i visitatori di un monumento vengono informati, attraverso opuscoli esplicativi o guide, che si tratta di un edificio in stile «romanico lombardo», considerandolo un valore aggiunto. Per capire quanto fosse rilevante la «questione lombarda» per la storiografia sull'architettura romanica catalana dell'XI secolo, e per l'idea che costruttori provenienti dal nord Italia fossero arrivati nei territori delle contee catalane a partire dall'inizio dell'XI secolo, basta ricordare il convegno organizzato dal MNAC nel 2005 sui *magistri comacini* e l'architettura romanica in Catalogna, pubblicato nel 2010⁴.

Nello stesso periodo, due pubblicazioni di Joan Duran-Porta del 2009 presentavano un approccio molto più radicale, con titoli suggestivi: *¿Lombardos en Catalunya? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida* e *The Lombard masters as a deus ex machina in Catalan First Romanesque*⁵. In essi, lo studioso analizza il mito della presenza dei «maestri lombardi» nelle contee catalane e la dipendenza dai modelli norditaliani dell'architettura romanica dell'XI secolo, contestualizzando le teorie di Puig i Cadafalch nelle correnti storiografiche in vigore dalla fine del XIX secolo, soprattutto in Italia. Senza negare l'evidenza degli aspetti comuni tra l'architettura catalana e quella lombarda, ritiene difficile continuare a sostenere l'arrivo di numerosi costruttori lombardi o *magistri comacini* nei territori catalani. La documentazione dimostra che l'appellativo «lombardo» - a volte «longobardo» nella letteratura catalana - era utilizzato per indicare persone del tutto estranee al settore dell'edilizia. Successivamente, il termine «lombardo» divenne un cognome associato ad architetti e intagliatori di pietra⁶, il più antico conosciuto risalente al 1175. La maggior parte dei riferimenti a *Lombardus* o *Lambardus* si trova in documenti del XIII e XIV secolo. In questo periodo, quindi, il concetto di «Lombardi» non può essere limitato a una mera origine geografica della Lombardia. Tuttavia, come si vedrà più avanti, la questione assume una complessità maggiore nella cattedrale della Seu d'Urgell.

Per quanto riguarda l'arte romanica del XII secolo, i riferimenti alla Lombardia e, in particolare, al Nord Italia (un altro termine che troviamo molto utilizzato nei testi) sono già molto più precisi nella storiografia. Negli scritti di Puig i Cadafalch i riferimenti lombardi scompaiono quasi del tutto. Puig allude alla Lombardia solo quando si occupa della cattedrale della Seu d'Urgell. Inoltre, Puig smentisce gli altri autori che avevano

1 Puig i Cadafalch, Falguera, Goday 1909-1918, II.

2 Puig i Cadafalch 1928; Puig i Cadafalch 1935.

3 Per una riflessione sul contesto ideologico e politico del legame tra l'architettura romanica catalana e la Lombardia, e, successivamente, il mondo franco, di Puig i Cadafalch: Barral 2001; Barral 2004; Barral 2009: 58-69. Per una concisa sintesi storiografica concernente la questione lombarda nell'ambito dell'architettura romanica: Duran-Porta 2009b: 100-103.

4 Freixa, Camps 2010. Il convegno è stata un'occasione per rivedere criticamente la questione e, in molti casi, i risultati sono studi di riferimento.

5 Duran-Porta 2009a; Duran-Porta 2009b. Vedi anche Barral 2000.

6 La questione aveva già suscitato interesse dall'inizio del XX secolo. Vedi nota 16.



proposto modelli norditaliani per alcuni aspetti del portale di Ripoll⁷. Secondo Puig i Cadafalch, il romanico catalano del XII secolo presenta una relazione molto più stretta con i modelli provenienti dai territori francesi, una linea che ha anche segnato in modo significativo la storiografia successiva. Solo gli studi su alcuni complessi di pittura murale hanno messo in luce stretti rapporti con la Lombardia. Un esempio è rappresentato dalle pitture di Sant Quirze de Pedret e dalla costruzione storiografica del «Maestro di Pedret», attivo intorno al 1100. Nei lavori che Joaquín Yarza gli ha dedicato, riprendendo i legami già segnalati da autori precedenti⁸, sono state evidenziate le numerose somiglianze, sia dal punto di vista formale che iconografico, con complessi lombardi, come Civate, arrivando persino a ipotizzare che si trattasse dell'opera di un maestro, o meglio due, provenienti dal nord Italia⁹.

Se ci concentriamo sulla storiografia della scultura del XII secolo, il ruolo della Lombardia come fonte di modelli, repertori o scultori nell'arte catalana è stato progressivamente ridimensionato e sfumato sin dai primi studi dell'inizio del XX secolo. Attualmente, l'elenco dei casi da prendere in considerazione è molto ristretto¹⁰. Tuttavia, c'è un'eccezione che va menzionata, anche se non ha avuto praticamente alcuna incidenza sulla storiografia successiva: si tratta del primo degli otto volumi di una buona collana dedicata alla storia dell'arte catalana. Intitolato *Els inicis i l'art romànic. S. IX-XII*. Il volume è stato pubblicato nel 1986 da Núria de Dalmaes e Antonio José Pitarch¹¹. Gli autori sostengono, senza argomentazioni e con scarsa concretezza, che la maggior parte della scultura romanica catalana dipenderebbe dal nord Italia. Si tratta di una storia dell'arte molto più semplificata rispetto a quanto consiglierebbe una sintesi sulla scultura romanica catalana, privata di dati, di analisi delle opere o di confronti convincenti con i complessi norditaliani. L'area catalana che avrebbe ricevuto maggiormente questi contatti sarebbe stata il Rossiglione, già nell'XI secolo con i primi rilievi decorativi sulle facciate, presumibilmente al posto di precedenti realizzazioni influenzate dall'architettura «lombarda». Il rinnovamento architettonico della prima metà del XII secolo, che avrebbe avuto luogo soprattutto in questa stessa zona e nella cattedrale della Seu d'Urgell, ancora una volta sarebbe stato influenzato dai contatti diretti con l'Italia e, più precisamente, con la Lombardia; un rinnovamento architettonico che sarebbe stato accompagnato dal recupero e dall'incorporazione della scultura: nel priorato di Serrabona, ad esempio, i due autori riscontrano legami – incomprensibili – con Milano o Pavia¹². Sempre secondo loro, alla fine del XII secolo il Rossiglione avrebbe mantenuto solo un rapporto sporadico con l'Italia: quello dello

7 Puig i Cadafalch 1925. Nonostante ciò, René Jullian insisterà anni dopo sul fatto che « les œuvres que l'on peut citer avec quelque chance de certitude comme le produit d'une influence directe de la Lombardie [...] la façade de l'église de Ripoll en Catalogne en est peut-être le plus bel exemple, avec ses colonnettes décorées d'entrelacs ou d'ornements floraux sèchement sculptés, ses enchaînements verticaux de figures et ses sculptures abondantes disposées en frises superposées » (Jullian 1945: 107).

8 Stato della questione in Castiñeiras 2009: 48-50.

9 Yarza 1985, Yarza 1986 e Yarza 1994. Una revisione critica si trova in Castiñeiras 2009 e Castiñeiras 2010. Nel suo studio più recente, Begoña Cayuela (2022) ha analizzato con grande dettaglio i dipinti di Pedret, esaminando i modelli e i parallelismi presenti nelle opere, molti dei quali provenivano da Roma e dintorni, ma non solo. Questo studio ha rivelato un programma iconografico complesso e dettagliato, che sembra essere stato elaborato in un centro con una cultura e una disponibilità di modelli eccezionali. Il programma, fortemente influenzato dall'ecclesiologia, sembra essere stato progettato seguendo le direttive riformiste dell'epoca.

10 Il contributo di Jordi Camps (2010) al convegno sui comacini è una sintesi e un aggiornamento sui rapporti tra la scultura romanica catalana e quella italiana.

11 Dalmaes, José 1986.

12 Dalmaes, José 1986: 165.



scultore noto come Ramon de Bianya, cui attribuivano, tra le altre opere, la facciata di Saint-Jean-le-Vieux di Perpignan, pensando a legami con l'ambiente di Benedetto Antelami e la cattedrale di Parma, il che spiegherebbe «la volontà di innovazione per un ritorno a formulazioni di segno classico». Gli stessi autori collocano la scultura dei chiostri della cattedrale di Girona e del monastero di Sant Cugat del Vallès nello stesso ambito, ipotizzando che un seguace di Antelami o della sua cerchia vi avesse lavorato, apportando un linguaggio narrativo agile, e senza dimenticare i repertori animali, vegetali e fantastici. Questa valutazione non tiene conto del fatto che, da decenni, la storiografia è concorde nel far dipendere questo gruppo di sculture dalle botteghe e dai repertori tolosani¹³.

Fin dai primi studi sulla scultura romanica catalana, la storiografia ha stabilito dei legami con la Lombardia, in particolare per tre monumenti di grande rilievo.

Cattedrale di Santa Maria della Seu d'Urgell

Nel 1821, Jaime Villanueva aveva pubblicato un documento fondamentale che sarebbe stato utilizzato fin dai primi studi del Novecento sul complesso romanico. Questo documento, un contratto firmato nel 1175, era stato stipulato tra il vescovo e il capitolo da una parte e un individuo di nome *Raimundus Lambardus* dall'altra. L'accordo prevedeva che *Raimundus Lambardus* assumesse la carica di *operarius* e si impegnasse a completare i lavori della cattedrale, in particolare a chiudere le volte, a costruire le torri campanarie fino a un piano sopra le volte e a costruire la cupola sul transetto. Il tutto entro un periodo di sette anni. In cambio, avrebbe ricevuto per tutta la vita la razione corrispondente della mensa canonica¹⁴. Sebbene non fosse usuale che una stessa persona ricoprisse sia l'incarico di amministratore dei beni destinati all'opera che quello di architetto, il documento non lascia dubbi: è lui, insieme ad altri quattro *lambardi* (*quinto de lambardi, id est, IIII lambardos et me*), che si occuperà dell'opera e, se necessario, potrà ricorrere all'aiuto di *cementari*.

Ma chi era *Raimundus Lambardus*? Questa è stata una delle questioni che hanno attirato l'attenzione, poiché fin dall'inizio si è dato per scontato che fosse un architetto proveniente dalla Lombardia. Di lui si conoscono altre tre notizie. Nel 1174 viene fatta una donazione *ad opera Sancte Marie et ad Raimundo Lambardum*. Nel 1177 compare come esecutore testamentario in un testamento e come beneficiario in qualità di operario: *ad opera S. Marie tune temporis et ad operarii eiusdem ecclesie R. Lambard et successores eius*. Infine, nel 1195, la notizia relativa a un orto *quem tenebat Raimundus Lambard* fa supporre che probabilmente fosse già deceduto.

Nel 1918 Puig i Cadafalch, nel terzo volume di *L'arquitectura romànica a Catalunya* e nella monografia dedicata alla cattedrale di Santa Maria de la Seu d'Urgell, affermò senza esitazione che si trattava di un architetto proveniente dalla Lombardia¹⁵. Tuttavia, già nel 1910, Josep Gudiol i Cunill aveva dimostrato che il termine *lambardus* era utilizzato nella documentazione tra la seconda metà del XII e la fine del XIV secolo per indicare i mestieri dell'edilizia, come costruttore o scalpellino¹⁶.

¹³ Ho già trattato questo argomento e raccolto la bibliografia disponibile: Lorés 1991a; Lorés 1991b; Lorés 2014; Lorés 2024.

¹⁴ Villanueva 1821: 191-192; il documento è stato pubblicato in Ivi: 298-300, appendice XXIX.

¹⁵ Puig i Cadafalch, Falguera, Goday 1909-1918, III: 61-65; Puig i Cadafalch 1918: 39-47.

¹⁶ Nel 1910, Josep Gudiol, in riferimento al contratto del capitolo della Cattedrale de la Seu d'Urgell con *Raimundus Lambardus*, pubblicato da Jaime Villanueva nel 1821, aveva già analizzato l'appellativo *Lambard* o *Lambart* nella documentazione catalana, in particolare in quella relativa ai secoli XI-XIII. Giungendo alla conclusione che, almeno a partire dalla



1 Cattedrale della Seu d'Urgell, abside
(CC BY Krzysztof Golik)



2 Cattedrale della Seu d'Urgell, facciata occidentale
(CC BY Krzysztof Golik)

Questa ipotesi, che fa risalire l'attività dell'architetto, attivo nella Seu d'Urgell a partire dal 1175, al nord Italia, permetteva a Puig i Cadafalch di spiegare che quelle caratteristiche della cattedrale che non erano le più comuni nell'architettura romanica catalana del XII secolo erano state importate e incorporate da questo maestro «lombardo». Così, la galleria aperta all'esterno dell'abside e il disegno e la composizione della facciata sono aspetti che Puig paragonava a edifici come San Michele di Pavia, Santa Maria Maggiore di Bergamo o la cattedrale di Modena. L'italianismo di questi aspetti dell'architettura, ipotizzato per la prima volta da Puig, è più che evidente e non è stato discusso nella storiografia successiva, pur essendo stato in parte ridimensionato, come vedremo. Per quanto riguarda la scultura della cattedrale della Seu d'Urgell, Puig la affronta solo in modo molto generico e non la menziona nella sua opera successiva dedicata a *L'escultura romanica a Catalunya*, pubblicata in 3 volumi tra il 1949 e il 1954¹⁷.

seconda metà del XII secolo, si trattasse di un riferimento alla professione, senza escludere che, soprattutto nella documentazione precedente, alludesse a un'origine geografica (Gudiol i Cunill 1910). Sul nome *lambardus* o *lombardus*, si veda anche: Prieto Espinosa 2020, 1: 306-309 e 330-337.

¹⁷ Puig i Cadafalch 1949-1954, 3 voll.



Se nell'architettura della cattedrale di Urgell si riconoscono gli aspetti sopra citati che la collegano alla Lombardia, il riferimento italiano scompare negli studi relativi alla scultura della chiesa e del chiostro. Da una parte, i modelli sono stati collegati alle botteghe del Rossiglione e, dall'altra, al gruppo di Ripoll. La maggior parte degli autori ha considerato la scultura della Seu d'Urgell come una forma particolare di diffusione dei modelli del Rossiglione, caratterizzata soprattutto da un determinismo legato al materiale: il fatto che si tratti di scultura realizzata in granito spiegherebbe le caratteristiche della finitura e la scarsa attenzione ai dettagli¹⁸.

Negli ultimi anni del XX secolo, gli studi sulla cattedrale di Urgell hanno conosciuto un notevole rinnovamento. È importante sottolineare la rinnovata analisi dell'architettura della chiesa di Santa Maria. Joan-Albert Adell, nel 1992 e nel 2000, constata che la parte realizzata da Raimundus Lambardus, che rispettò scrupolosamente il contratto firmato nel 1175, fu costruita piuttosto rapidamente, ma anche con minore accuratezza rispetto a quanto era stato fatto fino a quel momento. Allo stesso tempo, si sottolinea che gli aspetti che rispondono ai modelli italiani erano già stati realizzati, quindi è difficile attribuire tali elementi a *Raimundus Lambardus*¹⁹. Puig i Cadafalch aveva già preso in considerazione questa ipotesi, ritenendo che *Raimundus Lambardus* avrebbe lavorato alla cattedrale già prima del 1175²⁰.

Allo stesso tempo, Joan Duran-Porta ha scoperto da dove proveniva *Raimundus Lambardus*. Come già dimostrato da Gudiol nel 1910, il cognome *Lambardus* non si riferiva a un'origine lombarda, ma a una professione: significava «costruttore». Attraverso un'analisi approfondita della documentazione, Duran-Porta è riuscito a stabilirne l'origine precisa in un articolo pubblicato nel 2006: *Raimundi de Nargo lambard*. Questa informazione proviene da una donazione alla cattedrale risalente all'anno 1187, non correlata all'opera, ma in cui figura come teste. Nargo è presumibilmente associato a una località prossima alla Seu d'Urgell, precisamente Coll de Nargó²¹.

Nonostante l'estraneità dal contesto nord italiano di *Raimundus Lambardus* e della sua opera nella Seu d'Urgell, sia Adell che lo stesso Duran-Porta (che, ricordiamo, è l'autore che ha espresso le critiche più aspre nei confronti della presenza di maestri lombardi in Catalogna nell'XI secolo) ritengono che alcuni aspetti della parte già costruita della cattedrale prima del contratto del 1175 seguano modelli lombardi, in linea con quanto sostenuto da Puig i Cadafalch²². Non si potrebbe dunque escludere che un maestro del nord Italia avesse diretto i lavori o, quanto meno, vi avesse partecipato e contribuito al progetto²³.

- Per quanto riguarda la scultura, lo studio rinnovato e più approfondito si deve a Pere Beseran. Per la prima volta, in diverse pubblicazioni, è stato condotto uno studio approfondito sulla scultura dell'intero monumento: la chiesa, i portali e il chiostro²⁴. L'autore ha analizzato in modo completo tutta la decorazione scultorea, precisando la provenienza dei possibili modelli nella scultura del Rossiglione e nelle sue derivazioni in quella di Ripoll, nonché in alcuni centri iberici legati a Tolosa. Egli ha concluso che l'influenza dell'«italianismo» architettonico nella scultura è minima, fatta eccezione per
- 2 la diffusione degli elementi scolpiti sulla facciata. In questo senso, Beseran individua, tra gli altri, un parallelismo con la facciata di San Michele a Pavia.

18 Durliat 1957: 20-23; Junyent 1976: 78-79, tra gli altri autori. Stato della questione in Beseran 1997: 57-59.

19 Adell 1992; Adell *et alii* 2000: 67-86.

20 Puig i Cadafalch 1918: 46.

21 Duran-Porta 2005-2006.

22 Adell 1992; Adell *et alii* 2000: 71-73.

23 Duran-Porta 2005-2006.

24 Beseran 1992; Beseran 1997; Adell *et alii* 2000: 108-130.



3 Seu d'Urgell, capitello del chiostro (I. Lorés)
(in alto a sinistra)

4 San Zeno a Verona, capitello all'interno della chiesa (I. Lorés) (in alto a destra)

5 Sacra di San Michele, capitello della Porta dello Zodiaco (CC BY Zairon) (in basso)

- Tuttavia, a queste considerazioni l'autore aggiunge una precisazione, ovvero un capitello del chiostro con figure nude rappresentate di spalle, con la colonna vertebrale ben delineata e le braccia alzate che reggono rami vegetali. Questo tema, inedito nella scultura francese e in quella spagnola, è invece presente nell'area legata all'attività di Niccolò, in particolare in un capitello all'interno di San Zeno a Verona, con una replica di qualità inferiore nella cripta, che segue lo stesso modello. Nella Porta dello Zodiaco della Sacra di San Michele, ad esempio, si trova una variante con i personaggi che si tirano i capelli. L'iscrizione che la accompagna fa riferimento alla Discordia. A questo capitello del chiostro della Seu d'Urgell, che ha un legame indiscutibile con la Lombardia, sono stati aggiunti altri elementi più generali e comparabili con il nord d'Italia, come la dispersione della scultura sulla facciata o le caratteristiche delle teste di alcuni modiglioni situati al livello di imposta della volta della navata²⁵. Questi aspetti potrebbero trovare spiegazione ipotizzando la presenza di un architetto italiano che lavorava all'edificio.

²⁵ Beseran 1992: 341; Beseran 1997: 63-64; Adell *et alii* 2000: 118; Duran-Porta 2009b: 115-116.



6 Saint-Gilles-du- Gard, portale destro (CC BY ChrisO) (in alto)

7 Saint-Trophime d'Arles, rilievo su uno dei pilastri del chiostro (I. Lorés) (a sinistra)



La scena con l'acquisto dei profumi

L'approccio tradizionale, secondo cui gli spostamenti a lungo raggio degli artigiani erano considerati normali, è stato rivisto dalla storiografia, che ha iniziato a considerarla un fenomeno legato a circostanze specifiche, che in alcuni casi tendono a essere più correlate alla committenza²⁶. La circolazione e l'arrivo di modelli tra centri distanti potevano seguire molte altre vie, nel contesto dei contatti politici, commerciali, religiosi o culturali. A questo riguardo, è stato individuato un soggetto rappresentato nella scultura tardoromanica che ha i suoi estremi in Catalogna e in Lombardia. La scena ritrae le sante donne che acquistano profumi da due mercanti, prima della Visita al Sepolcro di Cristo. Tuttavia, con l'eccezione di un caso, l'episodio è sempre accompagnato dalla *Visitatio Sepulchri*. L'opinione comune è che questo tema sia collegato al dramma liturgico pasquale²⁷. La prima menzione della scena dei mercanti si rinviene in un testo della cattedrale di Vic (Catalogna), risalente all'inizio del XII secolo²⁸. Sebbene il tema fosse già stato rappresentato nell'Evangelario di Uta, di Ratisbona, risalente all'inizio dell'XI secolo, quindi prima del testo liturgico di Vic²⁹, è solo alla fine del XII secolo che si trovano gli altri sei esempi romanici noti. Si tratta di tre rilievi scultorei provenzali: sul portale destro della facciata di Saint-Gilles-du-Gard, sul pilastro del chiostro della cattedrale di Arles e nel fregio riutilizzato di Notre-Dame-de-Pommiers, a Beaucaire. Ci sono inoltre due capitelli catalani (uno proveniente dal chiostro di Sant Pere de Rodes, attualmente al Musée de Cluny di Parigi, e l'altro nel chiostro di Sant Cugat) e un altro capitello proveniente da San Vitale di Carpineti, oggi al Museo Civico di Modena. La storiografia ha solitamente trattato l'argomento raggruppando queste sei opere e tendendo a collegare più strettamente il capitello dei campionesi ai rilievi provenzali di Saint-Gilles-du-Gard e di Notre-Dame-des-Pommiers³⁰. In alcuni casi, si è addirittura ritenuto che i complessi provenzali siano il modello da cui sarebbero stati realizzati gli altri esemplari, compresi quelli catalani³¹. Nonostante si tratti di una scena molto circoscritta, sia per quanto riguarda il territorio sia per il numero limitato di esemplari, non è ancora chiaro né l'origine del modello né la sua diffusione, che presenta varianti tra i sei esemplari.

6, 7, 8,
9, 10

²⁶ Per quanto riguarda l'arte catalana, si menziona Barral 2006: 259-265, Duran-Porta 2009b: 106, inclusa la bibliografia.

²⁷ Tuttavia, questa opinione è stata messa in discussione da Esquieu 1993.

²⁸ Una recente analisi della questione è stata pubblicata in Peláez Bilbao, Tello Ruiz-Pérez 2024, dove è raccolta la maggior parte della bibliografia.

²⁹ Peláez Bilbao, Tello Ruiz-Pérez 2024: 14-15.

³⁰ Lorés 1986; Lorés 1994: 80-85; Lorés 2002: 137-139; Peláez Bilbao, Tello Ruiz-Pérez 2024: 15-19. Queste pubblicazioni raccolgono la bibliografia su questi monumenti. Nel caso di altri rilievi figurativi e decorativi riutilizzati nella facciata dell'abside di Beaucaire, sono stati segnalati da Victor Lassalle legami indiscutibili con la scultura lombarda (Lassalle 1976-1978).

³¹ Katritzky 2024: 190-191.



8 Museo Civico di Modena, capitello proveniente dalla Pieve di San Vitale di Carpineti (comune.modena.it) (in alto a sinistra)

9 Musée de Cluny, Paris, capitello probabilmente proveniente dal chiostro di Sant Pere de Rodes (© Réunion des Musées Nationaux) (in basso a sinistra)

10 Monastero di Sant Cugat del Vallès, capitello del chiostro (I. Lorés) (in basso a destra)



Monastero di Santa Maria di Ripoll

Il portale del monastero di Ripoll mostra modelli iconografici distintivi del nord Italia, come confermato dall'analisi delle sculture. Come è noto, si tratta di un'opera di grande complessità che ha generato diverse interpretazioni, alcune delle quali non esclusive, e una bibliografia molto vasta³². Xavier Barral, nel suo lavoro del 1973 sullo stato della questione³³, sottolineava che il portale di Ripoll costituiva una sorta di crocevia in cui confluivano numerosi modelli e fonti iconografiche di diversa provenienza. Tra queste, alcune risalivano addirittura all'XI secolo, all'epoca dell'abate Oliba, quando nello *scriptorium* furono realizzati manoscritti di grande importanza come le Bibbie di Ripoll e Roda o il Reginensis Latino 123. Le Bibbie, infatti, racchiudono una straordinaria

³² L'ultima pubblicazione rilevante è quella degli atti del congresso tenutosi nel 2013 (Sureda i Jubany 2018), in cui viene raccolta in modo esaustivo l'abbondante bibliografia su quest'opera eccezionale.

³³ Barral 1973a.



11 Monastero di Santa Maria di Ripoll, portale della chiesa, con parte del calendario sullo stipite destro (I. Lorés)



varietà di modelli e tradizioni che testimoniano la ricchezza culturale e artistica del monastero³⁴. Nel XII secolo, l'opera della facciata, legata al progetto di costruzione del Pantheon dei conti di Barcellona e alla realizzazione di almeno due sepolcri³⁵, è un nuovo esempio della ricchezza culturale di Ripoll.



12 Rilievo del calendario di Ripoll con la mietitura, corrispondente al mese di giugno (I. Lorés)



13 Rilievo del calendario di Ripoll con la rappresentazione del lavoro del bottaio (I. Lorés)



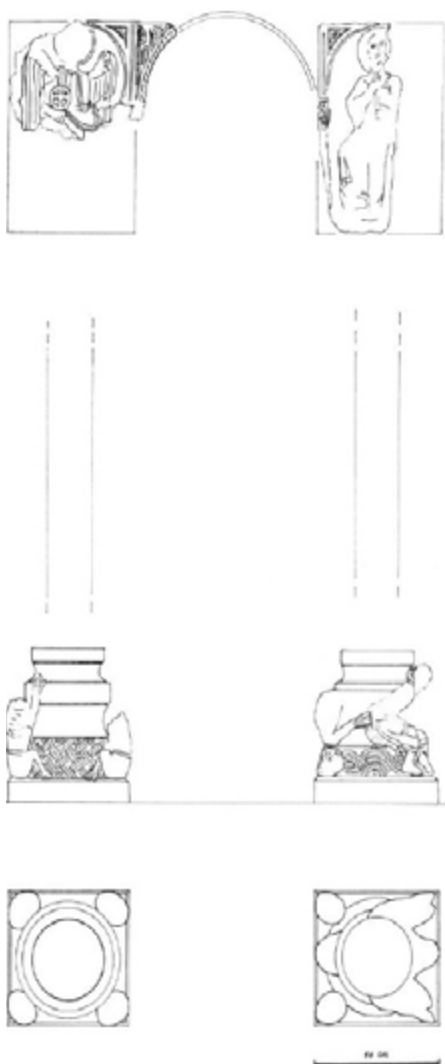
14-15 Museu Nacional d'Art de Catalunya, base figurata proveniente dal monastero di Ripoll (© MNAC)

³⁴ Castiñeiras, Lorés 2008.

³⁵ Joaquín Yarza e Francesca Español hanno trattato il portale di Ripoll in diverse pubblicazioni, con un'attenzione particolare rivolta al progetto dinastico. I titoli sono raccolti nell'opera più recente di F. Español (2018).



Come riportato da Barral, René Jullian, nel 1945, riteneva che le colonne decorate con intrecci, motivi floreali o figure disposte verticalmente fossero di influenza lombarda³⁶, un'opinione che non ha trovato seguito presso gli altri autori. Barral, invece, riprendeva alcune delle particolarità del calendario e il suo legame con la Lombardia. Scolpito sugli stipiti della porta, sotto l'arco sul cui intradosso è raffigurato il ciclo di Caino e Abele presieduto dall'immagine della divinità, è distribuito su sei riquadri sovrapposti su ciascun lato. Barral considerava le rappresentazioni di giugno e agosto come collegate ai calendari dell'Italia settentrionale. Sulla base degli studi classici di James Carson Webster del 1938 (*The labors of the months in antique and mediaeval art*), Barral sottolineava che la mietitura nel mese di giugno è una delle due forme di rappresentazione di questo mese nei calendari italiani. Nel caso del mese di agosto, il lavoro del bottaio è praticamente esclusivo dei calendari italiani della seconda metà del XII secolo, a partire da quello scolpito da Niccolò a San Zeno di Verona intorno al 1135³⁷. Una valutazione su cui concorda Manuel Castiñeiras, che sottolinea inoltre come nella cattedrale di Modena, nella Porta della Pescheria e nelle facciate occidentali di San Giorgio di Argenta (Ferrara) e di San Benedetto Po (Polirone) il calendario sia disposto proprio sugli stipiti, come a Ripoll³⁸. Si tratterebbe quindi di alcuni dei modelli con cui è stato realizzato questo straordinario progetto di facciata.



16 Proposta di composizione del baldacchino di Ripoll, con le basi e i rilievi conservati. Disegno di R. Prudhomme (Barral 1973b: 322, fig. 16).

³⁶ Riferendosi a Jullian 1945: 107 (Barral 1973a: 156). Vedi nota 7.

³⁷ Barral 1973a: 151-152, citato anche in Barral 1973b: 316.

³⁸ Castiñeiras 1996: 82.



14, 15 In un altro suo studio importante del 1973 sulla scultura del XII secolo a Ripoll, Barral analizzò una serie di frammenti sparsi: quattro basi scolpite conservate nel Museu Nacional d'Art de Catalunya e altri rilievi e frammenti di rilievi custoditi nel monastero, molti dei quali sono ora conservati nel museo di Ripoll³⁹. L'autore riteneva che si trattasse di frammenti di un baldacchino in pietra e ne propose un disegno per dare
16 loro un senso. Constata l'eccezionalità di un'opera di questo tipo realizzata in pietra nel territorio catalano, paragonabile solo al baldacchino di Cuixà, dell'XI secolo, di cui conserviamo solo una descrizione e probabilmente una base in marmo rosa. Tuttavia, secondo il testo del monaco Garcias, in questo caso le parti superiori erano in legno. Il baldacchino in pietra di Ripoll costituirebbe un'opera di monumentalizzazione di un altare, unica nel suo genere nell'arte catalana, sebbene in seguito sarebbero stati realizzati baldacchini con colonne e capitelli intagliati in legno e coperture dipinte. È in ambito italiano che abbondano questo tipo di opere. Per quanto riguarda le basi profusamente scolpite del presunto baldacchino, Barral sottolinea giustamente la loro rarità in ambito catalano. Un'eccezione è rappresentata da una base del deambulatorio di Sant Pere de Besalú. Dal punto di vista stilistico, queste basi non differiscono dalla scultura della galleria romanica del chiostro, ma il modello è straniero. Questi elementi ricordano le basi figurate delle facciate di Saint-Gilles-du-Gard e Saint-Trophime d'Arles o di Saint-Guilhem-le-Désert. Tuttavia, è in Italia che si trovano la maggior parte delle basi monumentali, con leoni o personaggi che sostengono la colonna. Barral ipotizza che dietro di esse, data la loro presenza soprattutto nei portici, ci fossero modelli norditaliani, ma non è possibile concretizzare ulteriormente questa ipotesi perché non si conservano paralleli vicini.

Recentemente, Joan Duran-Porta ha sollevato dubbi sulla classificazione proposta da Barral dei frammenti scultorei e delle basi figurative monumentali di Ripoll come parte di un baldacchino, basandosi su argomenti documentali e tipologici. Secondo questo autore, il baldacchino di Ripoll del XII secolo sarebbe stato una struttura in legno rivestita d'argento che avrebbe sostituito quello dell'epoca di Oliba, anch'esso realizzato in metalli preziosi. Le basi figurate, d'altra parte, sono considerate più vicine ai modelli provenzali, non italiani, e probabilmente provenienti da un altro portale della chiesa, oggi non conservato⁴⁰. Le argomentazioni riguardanti il baldacchino dell'altare maggiore di Ripoll, recentemente riprese da Rafael Cornudella⁴¹, sono convincenti. Tuttavia, la soluzione proposta per le basi, che sembrerebbero provenire da un portale, non è definitiva, poiché, ad esempio, sono scolpite su tutti e quattro i lati. È necessario riconsiderare le basi e l'insieme dei rilievi, così come la proposta di Barral che facessero parte di un elemento di arredo.

La Seu Vella di Lleida

Infine, sono stati presi in considerazione i legami con la Lombardia in un terzo monumento, eretto in una zona geografica diversa, nota ai medievisti come Catalogna Nuova. Si parla dei territori catalani a sud e a ovest, che, pur essendo ancora sotto il controllo di Al-Andalus, furono conquistati nel XII secolo. Per capirci, stiamo parlando di Tarragona, Lleida e Tortosa. Qui ci riferiamo alla vecchia cattedrale di Lleida, nota come *Seu Vella*, che si distingue dalla Cattedrale o *Seu Nova*, edificata in un'altra zona urbana nel XVIII secolo, a seguito della

³⁹ Barral 1973b: 316-331.

⁴⁰ Duran-Porta 2019.

⁴¹ Rafael Cornudella (2026) condivide l'interpretazione di Duran-Porta. Viene espresso un ringraziamento per aver concesso la consultazione del testo non ancora pubblicato.



trasformazione del complesso della cattedrale e del suo quartiere in una fortezza militare. Lleida fu conquistata nel 1149 dal conte di Barcellona Ramon Berenguer IV e dal conte di Urgell Ermengol, con l'aiuto dei Templari, che contribuirono a questa impresa. Subito dopo, la sede vescovile di Roda de Ribagorza, situata nei Pirenei, fu trasferita a Lleida, insieme al suo vescovo. Come era consuetudine, la Moschea Maggiore fu consacrata come cattedrale. Nei decenni successivi, i privilegi concessi favorirono l'insediamento nella città e nel territorio circostante di popolazioni provenienti dai Pirenei. Le popolazioni venivano anche, come è stato dimostrato, da altri territori come quelli occitani.



17 Antica cattedrale (Seu Vella) di Lleida, interno (X. Goñi)

A partire dal 1192, sotto la guida del nuovo vescovo Gombau de Camporrells, viene avviata la costruzione di una nuova cattedrale. Fino a quel momento erano stati realizzati edifici per i canonici. Un anno dopo, nel 1193, l'architetto Pere de Coma fu chiamato dal vescovo e dal Capitolo dei canonici. Coma entrò a far parte del Capitolo e fu incaricato dei lavori di costruzione della cattedrale. Il contratto non fornisce ulteriori dettagli. Sappiamo che in quegli anni furono ristrutturati gli edifici canonicali e furono acquistati dei terreni intorno a Santa Maria, la moschea-cattedrale, il che indica una preparazione del terreno - non dobbiamo dimenticare che il complesso della cattedrale si trova su una collina e che i lavori di livellamento dovevano essere



importanti - e la progettazione del nuovo edificio. L'inizio dei lavori, come riportato in un'iscrizione commemorativa, risale al 1203. In quell'occasione erano presenti il vescovo, il re e il conte di Urgell, e vennero menzionati il canonico operario e l'architetto Pere de Coma⁴².

17, 18, 19 Si tratta di un edificio molto ambizioso sotto tutti i punti di vista: è infatti molto ampio, presenta l'aggiunta di volte a crociera e, soprattutto, una ricchissima decorazione scultorea. Da quanto sappiamo e da quanto è stato conservato, non c'erano botteghe di scultori in città o nei dintorni che potessero realizzare un'opera di tale complessità. Ciò è evidente nelle parti più antiche della cattedrale, in particolare nell'abside e nelle parti inferiori del transetto. In questa parte della cattedrale, infatti, sono state individuate botteghe molto diverse tra loro dal punto di vista stilistico. Inoltre, è stata segnalata la presenza di scultori provenienti dal Nord Italia. Nel prosieguo dei lavori di scultura della cattedrale, lo stile assume una maggiore coerenza e si connette più strettamente alle correnti dominanti derivate dalla scultura tolosana.



18 e 19 Seu Vella di Lleida. Capitelli dell'arco d'ingresso all'absidiolo nord (I. Lorés)

Il primo studio rigoroso e approfondito sull'analisi della scultura di queste fasi iniziali dell'edificio è quello di Jacques Lacoste, è stato pubblicato nel 1974 e nel 1975 in «Bulletin Monumental» e «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa»⁴³. Nel corso dei lavori di restauro erano stati scoperti i capitelli dell'ingresso dell'abside settentrionale, crollato in seguito a un'esplosione nel XIX secolo⁴⁴. È nella seconda pubblicazione, più ampia, che Lacoste analizza in modo approfondito i capitelli di questa absidiola e dell'abside adiacente, sempre nel transetto nord, dove riteneva fossero iniziati i lavori di costruzione. Partendo dall'identificazione dettagliata dei temi, come il martirio di Sant'Antonino, i miracoli di Cristo e il ciclo dedicato a San Giacomo, Lacoste considera la scultura di questa prima fase della cattedrale come opera di una prima bottega o di un primo maestro, operante intorno al 1210-1215. L'aspetto più rilevante della sua ipotesi è che considerava questo maestro un artigiano formatosi nell'entourage di Benedetto Antelami. L'autore sosteneva con convinzione che questa scultura fosse estranea alla scultura catalana di quel periodo, che non si trattasse di una vaga

⁴² Bango 1991; Español 1999; Lorés 2025.

⁴³ Lacoste 1974; Lacoste 1975.

⁴⁴ L'insieme dell'antica cattedrale fu adattato a caserma militare a metà del XVIII secolo, e rimase tale fino alla metà del XX secolo, quando iniziarono i lavori di restauro e recupero del monumento, che durarono circa trent'anni (Vilà 1991).



influenza italiana, bensì dell'opera di un artista formatosi nell'entourage di Antelami. Tra gli elementi a sostegno di questa tesi si distinguono la concezione del rilievo, con volumi modellati che si staccano completamente dallo sfondo, la padronanza del fregio, che a Lleida utilizza nei capitelli doppi, il forte classicismo e gli occhi grandi delle figure. L'approssimazione di questi capitelli rispetto all'opera di Antelami è sfruttata da Lacoste per avanzare un'ulteriore ipotesi, questa volta relativa all'origine dell'architetto Pere de Coma o Sacoma: partendo dal nome e dalla presenza di uno scultore norditaliano, perché l'architetto non potrebbe anche lui provenire dalla Lombardia? Tale seconda eventualità non ha avuto riscontro alcuno nella storiografia, mentre quella relativa a la prima bottega scultorea della cattedrale ha ricevuto un'adeguata attenzione.

Il convegno sulla Seu Vella di Lleida, tenutosi e pubblicato nel 1991, ha rinnovato completamente gli studi su questo monumento, aprendo nuove prospettive di ricerca e offrendo spunti per ulteriori approfondimenti⁴⁵. Le prime botteghe di scultura della cattedrale sono state trattate da Joaquín Yarza⁴⁶. L'autore ha analizzato nel dettaglio la decorazione delle absidi dell'edificio e ha rivisto i contributi di Lacoste sulla scultura delle prime botteghe, la cui impronta si ritrova nei capitelli delle cappelle del transetto sud, che considera una continuazione dell'opera del maestro iniziale, forse realizzata da altri membri della bottega. Riconoscendo le caratteristiche identificate da Lacoste, Yarza concorda sul fatto che il primo scultore che lavorò alla Seu Vella fu un artigiano proveniente dall'Italia settentrionale, che diede un forte impulso al progetto scultoreo della cattedrale. Tuttavia, ritiene che non sia stato uno scultore così vicino ad Antelami come supponeva Lacoste, poiché nonostante la forte tendenza classica le figure di Lleida non hanno la monumentalità di quelle di Antelami: né il movimento accentuato dei personaggi della Seu Vella, né il trattamento degli occhi con il trapano corrispondono all'opera dello scultore italiano. Secondo Yarza, queste caratteristiche indicano per l'artefice al lavoro nella cattedrale di Lleida affinità con l'opera di un altro scultore italiano, in questo caso toscano: Biduino. Yarza giunge alla conclusione che uno dei primi scultori della Seu Vella avrebbe intrattenuto stretti legami con i due ambienti artistici menzionati, quelli di Antelami e di Biduino⁴⁷.

Solo nella Seu Vella di Lleida la storiografia continua a sostenere la possibilità che uno scultore proveniente dal nord Italia, conoscitore almeno dell'opera di Antelami, ma non solo, abbia lavorato al primo cantiere della cattedrale. Negli altri casi considerati, si parla ormai dell'arrivo di modelli rielaborati da scultori locali, senza legami stilistici con la scultura lombarda.

⁴⁵ Vilà, Lorés 1991.

⁴⁶ Yarza 1991. Raccoglie il contributo di Francesca Español in un precedente convegno tenutosi a Barcellona, pubblicato negli atti solo in forma di sintesi (Español i Bertran 1992).

⁴⁷ Una successiva tesi di dottorato ha riassunto lo stato della questione, senza apportare ulteriori contributi al riguardo (Niñá 2014).



Bibliografia

Adell i Gisbert J.-A., [L'arquitectura], in *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell*. Andorra, Barcelona 1992: 329-334.

Adell i Gisbert J.-A. et alii, *La catedral de la Seu d'Urgell*, Manresa 2000.

Bango I.G., *La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos de su fábrica*, in Vilà, Lorés 1991: 29-37.

Barral i Altet X. (a), *Le portail de Ripoll. État des questions*, « Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa » IV (1973) : 139-161.

Barral i Altet X. (b), *La sculpture à Ripoll au XII siècle*, « Bulletin Monumental » 131 (1973) : 311-359.

Barral i Altet X., *Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Le vie del medioevo*, Milano 2000: 138-140.

Barral i Altet X., *Pròleg*, in J. Puig i Cadafalch, A. de Falguera, J. Goday, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona 2001, I: 5-39.

Barral i Altet X., *Puig i Cadafalch: le premier art roman entre idéologie et politique*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno (Parma, 26-29 settembre 2001), Milano 2004: 33-41.

Barral i Altet X., *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*, Paris 2006.

Barral i Altet X., *L'art romànic català a debat*, Barcelona 2009.

Beseran i Ramon P., *L'escultura de Santa Maria de la Seu d'Urgell*, in *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell*. Andorra, Barcelona 1992: 345-347.

Beseran i Ramon P., *Originalitat i tradició en l'escultura monumental de la catedral de la Seu d'Urgell*, *Lambard*, «Lambard. Estudis d'art medieval» IX (1997): 49-73.

Beseran i Ramon P., *Ramon Lambard i la Seu d'Urgell*, in Freixa, Camps 2010: 109-120.

Camps i Sòria J., *L'escultura arquitectònica del romànic a Catalunya. Els seus vincles amb Itàlia*, in Freixa, Camps 2010: 167-175.

Castiñeiras M., *El calendario medieval hispano*, Salamanca 1996.

Castiñeiras M., *Il 'Maestro di Pedret' e la pittura lombarda: mito o realtà?*, «Arte Lombarda» 156/2 (2009): 48-66.

Castiñeiras M., *Le origini del cosiddetto 'Maestro di Pedret': una questione di metodo*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno (Parma, 22-27 settembre 2009), Milano 2010: 276-290.

Cayuela B., *Sant Quirze de Pedret, un paisatge pictòric romànic*, Barcelona 2022 (Ars Picta. Temes).

Cornudella R., *De Ripoll a Girona. Sobre la tipologia dels baldaquins d'altar a Catalunya (segles xi a xiv)*, in *Escrips d'història de l'art i del colleccionisme en homenatge a Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Bellaterra 2026 (cds).

Dalmases N. de, José i Pitarch A., *Història de l'art català. I. Els inicis i l'art romànic. S. IX-XII*, Barcelona 1986.

Duran-Porta J., *Sobre l'origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d'Urgell*, «Locus amœnus» 8 (2005-2006): 19-28.



Duran-Porta J., *¿Lombardos en Cataluña? Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida*, in *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española*. Número extra de «Anales de Historia del Arte», Madrid 2009a: 247-261.

Duran-Porta J., *The Lombard masters as a deus ex machina in Catalan First Romanesque*, «Arte Lombarda» 156/2 (2009b): 99-119.

Duran-Porta J., *Deux baldaquins romans en argent à l'abbaye de Ripoll*, «Revue de l'art» 204 (2019): 5-13.

Durliat M., *La sculpture romane en Cerdagne*, Perpignan 1957.

Español F., *La Ciutat de Lleida en la recepció i difusió de les fórmules escultòriques del 1200*, «Lambard. Estudis d'art medieval» 5 (1992): 51.

Español F., *Les paroisses dans la ville : l'exemple de Lérida*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa» XXX (1999): 141-152.

Español F., *Memòria i monument: la porta de Ripoll i els comtes de Barcelona*, in M. Sureda i Jubany (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, Roma 2018: 75-98.

Esquieu Y., *Théâtre liturgique et iconographie : l'exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France méridionale et l'Espagne du Nord*, in *Le décor des églises en France méridionale (XIII^e-milieu XV^e s.)*, Toulouse 1993 (Cahiers de Fanjeaux 28): 215-231.

Freixa P., Camps J. (eds), *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona 2010.

Gudiol i Cunill J., *Quelcom sobre Lambarts*, «Revista de la Associació artística arqueològica barcelonesa» 6 (1910): 329-335.

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

Junyent E., *Catalunya Romànica. L'arquitectura del segle XII*, Barcelona 1976.

Katritzky M. A., *The Merchant Scene of Biblical Drama: Rehabilitating the Female Input*, «Journal of the Bible and its Reception» 2024, 11/2: 173-203 URL: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/jbr-2023-0022/html> [consultato il 29.10.2024]

Lacoste J., *Découverte dans la cathédrale romane de Lérida*, «Bulletin Monumental» 132/3 (1974): 231-234.

Lacoste J., *La cathédrale de Lleida : le début de la sculpture*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa» 6 (1975): 275-298, pubblicato anche su «Ilerda» XL (1979): 169-192.

Lassalle V., *Sculptures romanes remployées au chevet de l'église Notre-Dame-des-Pommiers à Beaucaire, École antique de Nîmes*, «Bulletin annuel» 11-13 (1976-1978): 143-164.

Lorés I., *L'escena de la venda de perfums en la visita de les Maries al Sepulcre i el drama litúrgic pasqual*, «Lambard. Estudis d'art medieval» 2 (1986): 129-138.

Lorés I. (a), *El monestir de Sant Cugat del Vallès. Escultura del claustre i de l'església*, in *Catalunya Romànica, XVIII. El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*, Barcelona 1991: 169-182.

Lorés I. (b), *La catedral (o Santa Maria) de Girona. El claustre*, in *Catalunya Romànica, V. El Gironès. La Selva. El Pla de l'Estany*, Barcelona 1991: 119-131.

Lorés I., *El claustre romànic de Sant Pere de Rodes: de la memòria a les restes conservades: una hipòtesi sobre la seva composició escultòrica*, Lleida 1994 (Espai/Temps 22).



Lorés I., *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona 2002 (Memoria Artium 1).

Lorés I., *Sant Cugat del Vallès*, in *Enciclopedia del Romànic*. Barcelona, II, Aguilar de Campoo 2014: 1321-1336.

Lorés I., *Catedral de Santa María, claustro*, in *Enciclopedia del Romànic en Catalunya*, Girona, III, Aguilar de Campoo 2024: 1479-1494.

Lorés I., *Pere de Coma*, in F. Fontbona, E. Vallès, B. Bassegoda (eds), *Diccionari d'artistes catalans, valencians, balears*, Institut d'Estudis Catalans 2025. URL: <https://taller.iec.cat/dapc/artista.asp?id=431>

Niñá Jové M., *L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida*, PhD Diss., Universitat de Lleida 2014, 2 voll.

Peláez Bilbao P., Tello Ruiz-Pérez A., *The merchant Scene in Medieval Conceptions of the Visitatio Sepulchri: Origins and Transmission*, «Religions» 15/12 (2024): 43 p. URL: <https://doi.org/10.3390/rel15121441>

Prieto Espinosa C., *El lèxic dels oficis a la documentació llatina de la Catalunya altmedieval*, PhD Diss., Universitat de Barcelona 2020, 2 voll. URL: <https://www.tdx.cat/handle/10803/671079#page=1>

Puig i Cadafalch J., Falguera A. de, Goday J., *L'arquitectura romànica a Catalunya*. Barcelona 1909-1918, 4 voll.

Puig i Cadafalch J., *Santa Maria de la Seu d'Urgell*, Barcelona 1918.

Puig i Cadafalch J., *À propos du portail de Ripoll*, « Bulletin Monumental » 84 (1925) : 303-320.

Puig i Cadafalch J., *L'escultura romànica a Catalunya*, Barcelona 1949-1954, 3 voll. (Monumenta Cataloniae V-VII).

Sureda i Jubany M. (ed.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació*, Roma 2018.

Vilà i Tornos F., *Desfeta i recuperació de la Seu Vella*, in Vilà, Lorés 1991: 357-367.

Vilà F., Lorés I. (eds), *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida 1991.

Villanueva J. de, *Viage literario a las iglesias de España. T. IX. Viage a Solsona, Ager y Urgel. 1806 y 1807*, València 1821.

Yarza J., *Sant Quirze de Pedret [Pintura romànica]*, in *Catalunya Romànica. XII. El Berguedà*, Barcelona 1985: 218-234.

Yarza J., *Decoració mural de la capçalera de Pedret*, in *Catalunya Romànica. XXII. Museu Episcopal de Vic. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*. Barcelona 1986: 350-357.

Yarza Luaces J., *Primeros talleres de escultura en la Seu Vella*, in Vilà, Lorés 1991: 39-53.

Yarza J., *Sant Quirze de Pedret [Pintura]*, in *Catalunya Romànica. I. Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona 1994: 351-353.