

LA SCULTURA ALTOMEDIOEVALE IN FRIULI E IN LOMBARDIA

Il secolo VII corrisponde ad un periodo di ristagno della produzione scultorea sia in Friuli che in Lombardia. La spiegazione di questo va ricercata soprattutto nella non facile situazione politica ed economica del regno longobardo. Per il Friuli la situazione è inoltre aggravata da ripetute incursioni da parte degli Avari, che, nel 610, distrussero Cividale.

I pochi frammenti riconducibili al VII sec. ⁽¹⁾ dimostrano uno stile che è soprattutto una continuazione di quello del VI, fondato su motivi paleocristiani e ravennati e dalla tecnica alquanto povera ⁽²⁾, come si può vedere da un gruppo di lastre di Monza, Castelseprio, Galliano e Vicenza.

All'epoca di Teodolinda e di Agilulfo si possono far risalire le due lastre di marmo della facciata del Duomo di Monza, dalle semplici rappresentazioni simbolico-decorative ⁽³⁾.

L'attività artistica intorno alla coppia reale longobarda è cosa certa: ne fanno fede i palazzi e le chiese innalzate dai membri della famiglia reale e la loro decorazione. La regina, donna intelligente e sensibile, incline al cattolicesimo, dovette

⁽¹⁾ Nel VII sec. non solo il territorio longobardo, ma anche Roma e Ravenna sono povere di monumenti.

⁽²⁾ Per lo stile e la tecnica della scultura del primo periodo longobardo, G.P. BOGNETTI, *Storia, Archeologia e Diritto nel problema dei Longobardi e Sul tipo e sul grado di civiltà dei Longobardi in Italia, secondo i dati dell'archeologia e della storia dell'arte*, in *L'età longobarda*, III, Milano, 1967, p. 197-266, 267-301.

⁽³⁾ G.P. BOGNETTI, *Processo logico e integrazione delle fonti nella storiografia di Paolo Diacono*, in *L'età longobarda*, cit., p. 156-184, tav. VIII.

servirsi dell'abilità degli artisti e degli artigiani sopravvissuti agli anni più difficili dell'insediamento longobardo in Italia.

Una testina, rinvenuta nei dintorni di Milano, ora nel Museo del Castello Sforzesco, rappresenta forse il ritratto di Teodolinda (⁴). Una scultura a tutto tondo costituisce un documento alquanto raro, in relazione alla straordinaria povertà di opere riferibili a questo periodo (primi del VII sec.). Il volto lungo e asciutto, piriforme, il naso triangolare con base a punta, corto e scarsamente rilevato nel profilo, la bocca a taglio dritto, il rendimento degli occhi, di forma ovale, senza indicazioni interne, i capelli divisi in mezzo alla fronte, lisci e aderenti al cranio: tutto appare molto semplificato ed impoverito rispetto al probabile modello aulico, quale poteva essere il ritratto della cosiddetta Teodora nello stesso Museo del Castello Sforzesco a Milano (⁵).

Per quanto riguarda il Friuli l'unica opera notevole riferibile al VII sec. è costituita dalla cattedra in alabastro che l'imperatore bizantino Eraclio inviò in dono al patriarca di Grado, Primigenio, attorno al 630. Ora tale opera si trova nel Tesoro della basilica di S. Marco a Venezia (⁶), ma nel Duomo di Grado ne esiste una riproduzione.

Si tratta di una cattedra-reliquiario (⁷) attribuita al culto di

(⁴) B. M. FELLETTI MAJ, *Problemi dell'Alto Medioevo (a proposito di un nuovo Museo)*, in « Commentari », aprile-settembre 1963, (II-III), p. 75-91, tav. XXXII, fig. 13.

(⁵) R. SALVINI, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, 1965, p. 20.

(⁶) A. GRABAR, *La « Sedia di S. Marco » à Venise*, in *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, I, Paris, 1968, (da « Cahiers Archéologiques », VII, 1954, p. 351-364) pl. 85-87;

P.L. ZOVATTO, *La cattedra reliquiario del Tesoro di S. Marco a Venezia*, in « Aquileia nostra », XXXVI, 1955, coll. 41-50, figg. 1-5.

(⁷) Le fonti molto spesso la confondono con un'altra cattedra già appartenente alla Chiesa gradese, anch'essa connessa al culto di S. Marco. Questa seconda cattedra era lignea e rivestita di pannelli d'avorio, che, scomparsi dopo il 1780, possono essere riconosciuti nei sette pezzi del

S. Marco. Ma bisogna rilevare che il simbolo di S. Marco non ha in essa alcun risalto rispetto a quelli degli altri evangelisti.

Le figurazioni della cattedra sono piuttosto rivolte all'esaltazione della Croce. Non è improbabile l'ipotesi che, fra tanti oggetti preziosi che Eraclio inviò a Primigenio, ci fosse stata anche una reliquia della Croce con il relativo reliquiario, dato che, nel 628, fu proprio l'imperatore stesso a riprenderla ai Persiani, nelle cui mani era caduta⁽⁸⁾.

Dal punto di vista stilistico l'opera è inquadrabile nella cultura figurativa siro-palestinese-mesopotamica.

Di deciso gusto sassanide sono le grandi ali, rigidamente ricurve e a scaglie sovrapposte (simili a ventagli), che contribuiscono potentemente ad evocare l'atmosfera apocalittica dell'apparizione dei simboli evangelistici. Invece le figure degli evangelisti nel disco superiore e quella che simboleggia Matteo (nel bracciolo sinistro della cattedra) (fig. 1)⁽⁹⁾, caratterizzate da panneggi e gesti piuttosto rigidi ed uniformi, ma non prive di plasticità e naturalismo, possono essere messe in rapporto con avori siriaci ed egiziani del VI sec.⁽¹⁰⁾ e con le figure delle contemporanee ampole palestinesi, conservate a Monza e a Bobbio, anch'esse spesso trattate con un gusto accentuato per il linearismo marcato delle pieghe⁽¹¹⁾. Anche le figure animalistiche (ad eccezione dell'aquila, di tipo sassanide) vanno riferite al naturalismo della tradizione classico-ellenistica, come pure la rappresentazione dell'albero della vita.

Quest'opera fu quindi eseguita in Palestina, in una delle tante « botteghe » attigue ai grandi santuari della Terra Santa,

Museo Archeologico di Milano che esaltano la figura e l'apostolato di S. Marco, S. TAVANO, *Il culto di S. Marco a Grado*, in *Scritti storici in memoria di P.L. Zovatto*, Milano, 1972, p. 201-219, p. 208 sgg.

(8) *Ibidem*, p. 209.

(9) A. GRABAR, *La « Sedia »*, cit., pl. 86a.

(10) A. GRABAR, *La « Sedia »*, cit., p. 361; S. TAVANO, *Il culto di S. Marco*, cit., p. 218 nota 48.

(11) S. TAVANO, *Il culto di S. Marco*, cit., p. 211.

ove l'arte e l'artigianato erano dominati da Siriaci, Egiziani ed anche Persiani.

La cattedra di Eraclio rappresenta dunque un interessante documento della coesistenza e dell'incrociarsi, all'inizio del VII sec., in Palestina, di tendenze formali di civiltà profondamente diverse: elementi di estrazione naturalistica di tradizione classica e stilemi astratti e geometrizzanti di palese impronta sassanide. Poco più tardi, i conquistatori arabi, privi di una propria tradizione figurativa, assimileranno prontamente e fedelmente questa ricca e complessa situazione artistica, che eserciterà un'azione profonda anche sull'arte altomedioevale in Occidente.

Con l'asestamento del regno longobardo e la relativa ripresa economica, verso la fine del VII sec., all'epoca di Cuniberto, e, soprattutto, all'epoca di Liutprando, nella prima metà dell'VIII sec., assistiamo ad una massiccia ripresa della produzione artistica, che ha i suoi centri più notevoli in Lombardia, dove ha sede la capitale del regno, e in Friuli, che rappresenta il ducato più potente dello stato longobardo. L'adesione della monarchia longobarda alla causa cattolica e le missioni promosse da Roma rappresentano un fenomeno storico di tale portata da provocare in Italia la modificazione della stessa struttura sociale ed economica della classe dominante dei Longobardi, in quanto finì per promuovere una politica di discriminazione nei confronti delle correnti tradizionaliste ed anticattoliche longobarde, mentre la stessa monarchia diventava protettrice della chiesa e fondatrice di edifici sacri, presto imitata in ciò dall'ambiente aristocrazia terriera ad essa fedele. E' reso così nuovamente possibile il ricostituirsi della maestranza specializzata (con rinnovata possibilità di reclutamento degli apprendisti) un po' dovunque nel regno longobardo⁽¹²⁾.

Uno dei centri più vitali dell'Italia longobarda è Cividale,

⁽¹²⁾ G.P. BOGNETTI, *Sul tipo e sul grado di civiltà dei Longobardi*, cit., p. 298-299.

capitale del ducato del Friuli e sede del patriarca di Aquileia dal 737, anno in cui il patriarca Callisto si insediava nella città.

Proprio a questa energica figura di patriarca è legato uno dei caposaldi della vasta e discussa produzione scultorea dell'VIII sec. in Italia: il battistero di Callisto, ora conservato nel Museo Cristiano annesso al Duomo di Cividale.

La decorazione dei sette archetti superstiti⁽¹³⁾ è strettamente collegabile ad una serie di opere della zona padana (sarcofago di Teodota a Pavia⁽¹⁴⁾, lastra di S. Cumiano a Bobbio⁽¹⁵⁾, marmi del Museo Cristiano di Brescia, etc.) che rientrano in quel fenomeno artistico, che si può definire come « rinascenza liutprandea ».

Le manifestazioni artistiche di tale rinascenza sono caratterizzate dalla coesistenza di un relativo naturalismo, riscontrabile nella resa di elementi zoomorfi e fitomorfi, con motivi del repertorio ornamentale tardo-antico riproposti dall'Oriente (spesso, in questo caso, dalla Siria omayyade). Queste sculture, anche se spesso soverchiate da una decorazione densa ed affastellata (di gusto orientale), appaiono tuttavia improntate ad un « classicismo compositivo », che le distingue decisamente dall'arte germanica notoriamente anticlassica, antinaturalistica, disorganica, in un senso che è stato detto « tettonico » (horror vacui, etc.).

Ma il nuovo stile, che si afferma in Italia nella prima metà dell'VIII sec. e i cui caratteri prevalenti sono costituiti dalla densità e dal valore coloristico della decorazione, appare differenziato anche dallo stile paleocristiano-ravennate del V-VI sec., sempre improntato ad una certa sobrietà ed ariosità, in cui le immagini « galleggiano » in un « medium » spaziale analogo al

⁽¹³⁾ C. CECHELLI, *I monumenti del Friuli dal sec. IV all'XI*, I, Cividale, Milano-Roma, 1943, tavv. IX-XVII.

⁽¹⁴⁾ R. KAUTZSCH, *Die Langobardische Schmuckkunst in Oberitalien*, in « Roemische Jahrbuch für Kunstgeschichte », V, 1941, p. 1-48, p. 4-6 abb. 1-3.

⁽¹⁵⁾ Ibidem, p. 7 abb. 4.

fondo oro dei mosaici, che si qualifica figurativamente come pausa, come rapporto di distanza tra le stesse immagini (¹⁶).

I singoli archetti del battistero di Callisto sono popolati da una fauna simbolica di derivazione paleocristiana, come cervi, leoni, pecore e pavoni. Questi ultimi (che compaiono in due archetti), pur essendo di un livello qualitativo inferiore rispetto alle eleganti forme del pavone scolpito sul frammento di timpano del Museo Cristiano di Brescia (¹⁷) (una delle espressioni più squisite della rinascenza liutprandea), hanno tuttavia, nell'economia della lastra, una loro euritmia ed un loro equilibrio. Ponendoli a confronto con quelli del sarcofago di Teodota a Pavia (¹⁸), si può notare che non possiedono la scioltezza di movimento e lo slancio di questi ultimi, ma sono indubbiamente più morbidi e curati nei particolari naturalistici del piumaggio. Reputo inoltre utile il paragone fra i pavoni del battistero di Callisto e quelli che decorano uno schienale di cattedra del Museo Cristiano di Monastero (Aquileia) (fig. 2) (¹⁹). Anche quest'opera rientra pienamente fra le manifestazioni artistiche della rinascenza liutprandea per il naturalismo ancora sufficiente dei due animali rappresentati e per la presenza di un esuberante repertorio di motivi decorativi, come croci gigliate, cerchi di spinapesce, etc. (comuni nelle opere della rinascenza liutprandea), che richiamano l'invadenza ornativa della decorazione delle chiese siriane, nelle quali, già nel VI sec., tutti quegli elementi erano usati a profusione (²⁰).

Di carattere orientale è anche la decorazione a tralci e pam-

(¹⁶) F. ZULIANI, *I marmi di S. Marco*, Alto Medioevo, 2, Venezia, 1971, p. 40-41.

(¹⁷) A. PERONI, *La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia*, in «Arte lombarda», V, 2, 1960, p. 187-220, p. 206 fig. 32.

(¹⁸) R. KAUTZSCH, *Die Langobardische*, cit., p. 4 abb. 1.

(¹⁹) Negativa dell'Archivio Fotografico del Museo Archeologico di Aquileia.

(²⁰) H. C. BUTLER, *Early Churches in Syria fourth to seventh centuries*, Princeton, 1929, p. 232.

pini di cinque fasce degli archivolti degli archetti callistiani, analoga a quella delle lastre del sarcofago di Teodota a Pavia e della lapide di S. Cumiano nel monastero di S. Colombano a Bobbio. Furono la Siria e l'Egitto copto⁽²¹⁾ a rielaborare i motivi classici dei racemi vegetali fondendoli con gli intrecci viminei e creando così nuovi schemi decorativi. Senz'altro gli Arabi si fecero mediatori di queste forme all'Occidente, dato che esse appaiono frequenti nell'arte omayyade⁽²²⁾.

Anche il nastro perlato, che orla gli spigoli degli archetti callistiani e alcuni frammenti di S. Maria di Aurona⁽²³⁾, è un elemento decorativo largamente usato soprattutto nell'Egitto copto⁽²⁴⁾.

Dunque il momento della rinascenza liutprandea segna un vivace rinnovamento nelle strutture linguistiche della scultura altomedioevale, che ripete schemi decorativi e geometrici ricorrenti nel lessico tardo-antico, la cui traduzione però manifesta e riflette influssi orientali.

Un'altra significativa testimonianza dell'arte della rinascenza liutprandea è costituita dalla cosiddetta urna di S. Anastasia⁽²⁵⁾, conservata nella cripta della chiesa abbaziale di Sesto al Reghena (fig. 3)⁽²⁶⁾, fondata dai fratelli longobardi Erfone e Marco verso la metà dell'VIII sec.

L'esuberante decorazione dell'«urna», per il suo intenso e vibrante effetto coloristico, richiama la contemporanea arte omayyade della Siria. L'arte omayyade infatti predilige e coltiva

(21) P. VERZONE, *L'arte preromanica in Liguria e i rilievi decorativi dei « secoli barbarici »*, Torino-Viglongo, 1945, p. 153.

(22) V. note 90-93.

(23) A. PERONI, *La decorazione a stucco*, cit., p. 206 fig. 31.

(24) H. TORP, *The carved decorations of the North and South Churches at Bawit*, in *Colloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, Mainz, 1970, p. 35-41, tafel 33 (2).

(25) In origine doveva trattarsi di una cattedra.

(26) C. GABERSCEK, *L'«urna» di S. Anastasia di Sesto al Reghena e la rinascenza liutprandea*, in *Scritti storici in memoria di P.L. Zovatto*, Milano, 1972, p. 109-115, fig. 1.

i contrasti: contrasti di luci e di ombre, contrasti tra strutture geometriche e astratte e motivi naturalistici, che spesso si trovano riuniti in una singola opera. L'effetto coloristico della decorazione del coperchio dell'« urna » sestense, sottolineato soprattutto dall'insistente presenza di colonnine tortili, è assai vicino a quello riscontrabile nella balaustra in stucco del castello omayyade di Khirbat al-Mafjar, presso Gerico⁽²⁷⁾. Particolarmente insistente, nel coperchio dell'« urna » di S. Anastasia, è inoltre il motivo di elementi vegetali situati sotto archetti. Sono convinto che tale motivo abbia trovato un particolare favore in ambiente islamico. Si tratta, secondo la mia opinione⁽²⁸⁾, di un effetto di quel timore dell'idolatria che caratterizza la religione mussulmana. Ritengo che l'arte islamica abbia adottato tali figurazioni anche in opposizione all'arte cristiana, che proprio sotto arcate usava spesso collocare la figura umana (l'« homme arcade » del Focillon: che veniva così posto in maggior risalto).

Alla decorazione del coperchio dell'« urna » sestense si ispira⁽²⁹⁾ decisamente quella di un dossale di cattedra vescovile del Museo Archeologico di Cividale⁽³⁰⁾ e gli elementi ornamentali del fianco destro⁽³¹⁾ sono fedelmente ripresi⁽³²⁾ in uno dei fianchi della cosiddetta urna di Piltrude (madre di Erfone e Marco) nell'Oratorio di S. Maria in Valle a Cividale⁽³³⁾. Ma i lapicidi cividalesi rivelano una tecnica meno raffinata e un occhio meno educato, soprattutto non hanno sentito e non sono riusciti a rendere quell'intenso contrasto chiaroscurale che caratterizza l'opera sestense.

⁽²⁷⁾ Ibidem, fig. 2(A); si veda inoltre: G. SCHLUMBERGER, *Les fouilles de Qasr el Heyr el-Gharbi*, in « Syria », XX, 1939, p. 195-238, 324-373, (2^a parte): pl. XLIV (1).

⁽²⁸⁾ C. GABERSCEK, *L'« urna » di S. Anastasia*, cit., p. 110-111.

⁽²⁹⁾ C. CECHELLI, *I monumenti*, cit., p. 71.

⁽³⁰⁾ Ibidem, tav. XXIX.

⁽³¹⁾ C. GABERSCEK, *L'« urna » di S. Anastasia*, cit., fig. 3(B).

⁽³²⁾ C. CECHELLI, *I monumenti*, cit., p. 72.

⁽³³⁾ Ibidem, tav. LXII.

La penetrazione dell'influenza orientale nell'arte della rinascenza liutprandea deve essere stata accentuata dall'arrivo degli stessi artisti orientali, che, insofferenti della dominazione araba o a causa delle persecuzioni degli iconoclasti nelle zone soggette a Bisanzio, preferivano rifugiarsi in Occidente. La meta di questi profughi orientali era principalmente Roma; da qui, in seguito, molti si trasferirono nel regno longobardo, trovando nelle corti longobarde un ambiente pronto ad accogliere senza discriminazioni le più disparate tendenze formali provenienti dall'Oriente. Senza dubbio furono dunque i profughi orientali ad influire in maniera decisiva sul depresso ambiente artistico italiano⁽³⁴⁾ al principio dell'VIII sec. E appunto ora, nel rinnovamento, hanno fortuna quelle forme, estranee alla tradizione italiana, nelle quali predominano la densità e il valore coloristico della decorazione (tipicamente orientale). Naturalmente si tratta di tanti motivi e di tanti tipi di lavorazione tra loro distinti, che già al loro punto di partenza, nel Vicino Oriente, corrispondono a correnti artistiche talvolta radicalmente diverse⁽³⁵⁾. Tuttavia i germi che furono deposti nell'ambiente longobardo ebbero un diffuso sviluppo ed una larga e durevole fortuna, sia pure rifoggiandosi, poco dopo, in schemi più rigidi e pigramente stereotipi. Questa concentrazione di apporti orientali nell'Italia longobarda dovette essere oltremodo vivace, se ancora tanta parte di quei temi e di quei motivi sopravvissero tenacemente, anche per il tradizionalismo artigiano, fino alle soglie dell'età romanica.

La squisita lavorazione dell'«urna» di S. Anastasia di Sesto al Reghena, condotta con sicurezza ed equilibrio, rivela un artefice di raffinata educazione: sono portato a credere, per le ragioni precedentemente espresse, che questi provenisse dalla zona siro-palestinese. Si tratta dunque di un monumento di singolare importanza, in quanto, secondo la mia opinione, documenta la presenza fisica, nel regno longobardo, di quei profughi

(34) G.P. BOGNETTI, *Storia, Archeologia e Diritto*, cit., p. 255 sgg.

(35) G.P. BOGNETTI, *Sul tipo e sul grado di civiltà*, cit., p. 301.

orientali, che tanto contribuirono al rinnovamento dell'arte alto-medioevale in Occidente.

Altre sculture testimoniano la diretta presenza di artisti orientali in Italia: un frammento di ciborio di S. Maria Antiqua dell'epoca di Giovanni VII (705-707)⁽³⁶⁾, la cui tecnica è quella di certe un po' andanti sculture siriane, di cui ancora si sente il « sapore », mentre esso si perde nelle infinite imitazioni posteriori; poi un pluteo coi santi Celso e Nazaro ed iscrizione greca, trovato presso la chiesa di S. Maria della Scala (ora distrutta), attualmente nella raccolta Trivulzio a Milano⁽³⁷⁾. Anche a proposito del celebre pavone del Museo Cristiano di Brescia e di un frammento di S. Maria di Auroa (ora nel Museo di Milano)⁽³⁸⁾, con la figura di un'aquila sul vertice di una sottile colonna, un nido da cui sporgono le teste di piccoli aquilotti e una conchiglia a forte plasticità, è opportuno, secondo me, pensare ad un diretto intervento di artisti orientali, forse costantinopolitani.

Nell'Italia longobarda si afferma dunque nell'VIII sec. un nuovo tipo di scultura, caratterizzato dalla rielaborazione di motivi tardo-antichi su pressione soprattutto orientale. Ma il filone classicizzante della rinascenza liutprandea, quantunque molto diramato, costituisce solamente una fra le molte tendenze artistiche che si sovrapponevano e si intrecciavano spesso in maniera intricata nell'Italia longobarda.

Se prendiamo in esame il pluteo di Sigualdo, nella zona basamentale del battistero di Callisto⁽³⁹⁾, vediamo che quest'opera denuncia palesi influssi sassanidi.

Nella parte inferiore della zona centrale sono rappresentati due grifi che si slanciano verso l'albero della vita: com'è noto, tale schema compositivo (derivato dall'antica Mesopotamia) costituito da animali che si affrontano, in atteggiamenti

⁽³⁶⁾ Ibidem, tav. XII b.

⁽³⁷⁾ Ibidem, tav. XII c.

⁽³⁸⁾ G.P. BOGNETTI, *Storia, Archeologia, e Diritto*, cit., tav. XI a.

⁽³⁹⁾ C. CECHELLI, *I monumenti*, cit., tav. XVIII.

rigorosamente simmetrici, di qua e di là di un motivo vegetale centrale è tipico dell'arte persiana. Tale zona inferiore del pluteo di Sigualdo trova riscontro in un rilievo (murato in uno dei contrafforti del lato esterno meridionale della basilica di Aquileia) riferibile all'età di Massenzio⁽⁴⁰⁾, ma, soprattutto, nella lastra coi draghi del sarcofago di Teodota a Pavia⁽⁴¹⁾. Tale sarcofago, che rappresenta una delle manifestazioni più interessanti della rinascenza liutprandea, ci dimostra esaurientemente lo straordinario incrociarsi e coesistere di gusti e di tendenze disparate in quell'arte: la persistenza di forme e motivi paleocristiani (l'agnello crucifero della lastra laterale⁽⁴²⁾, i due pesci sotto i draghi, i pavoni), influssi omayyadi (l'elegante decorazione di tipo siriano nel bordo)⁽⁴³⁾ e suggestioni sassanidi (i draghi di fronte all'albero della vita). Nella lastra coi draghi è alquanto evidente un senso di ricamo, di morbida stoffa preziosa, quasi pietrificata nel candido marmo, su cui si riflette, come su una seta, il gioco chiaroscurale⁽⁴⁴⁾. Infatti l'arte orientale poteva essere facilmente conosciuta in Occidente soprattutto attraverso le stoffe, che, com'è noto, contribuirono in maniera considerevole alla trasmissione del repertorio tematico e della stilistica ornamentale che orientalizzarono le arti dell'Europa cristiana,

Se dunque nel sarcofago pavese il gusto sassanide coesiste con quello paleocristiano e omayyade, senza peraltro riuscire a prevalere, bisogna invece ammettere che nel pluteo di Sigualdo l'arte sassanide si impone con prepotenza.

Rigorosamente sassanide è la stilizzazione dei simboli evangelistici racchiusi nei quattro medaglioni rotondi, nei quali gli

⁽⁴⁰⁾ C. GABERSCEK, *L'eredità sassanide nella scultura altomedioevale in Friuli*, in « Memorie storiche forogiuliesi », LI, 1971, p. 18-37, fig. 7.

⁽⁴¹⁾ R. KAUTZSCH, *Die Langobardische*, cit., p. 5 abb. 2.

⁽⁴²⁾ Ibidem, p. 6, abb. 3.

⁽⁴³⁾ V. note 90-93.

⁽⁴⁴⁾ G. PANAZZA, *Lapidi e sculture paleocristiane e preromaniche di Pavia*, in « Arte del primo millennio », Torino, 1953, p. 211-292, p. 215 sgg.

animali appaiono privi di quella connessione organica delle varie parti del corpo, che contraddistingue i prodotti dell'arte classica e quelli che, in maniera più o meno lata, ne derivano. Il corpo dell'animale appare infatti scomposto e ricomposto secondo un ideale estetico puramente decorativo, realizzato mediante stilizzazioni di accentuata regolarità geometrica. Il pluteo di Sigualdo, modellato con fermezza, è indubbiamente lavoro di uno scultore di una certa cultura, il quale, oltre ad essere riuscito ad afferrare il ritmo e lo squisito senso decorativo del modello a cui si era ispirato (un tessuto propriamente sassanide, a mio avviso), riuscì anche a dare unità alla complessa decorazione⁽⁴⁵⁾. Infatti, al principio di geometrizzazione della forma, cui sono ridotti gli animali di questo pluteo, corrisponde adeguatamente anche il criterio di composizione dell'intera lastra, esattamente suddivisa in sei specchi e con equilibrate simmetrie angolari e diagonali⁽⁴⁶⁾.

Ritengo estremamente importante far notare che il rigoroso ordine, che domina nel pluteo di Sigualdo, prelude a quel disciplinamento delle forme che sarà proprio dell'arte carolingia.

Anche nell'altro pluteo della zona basamentale del fonte di Callisto, riferibile all'età del patriarca Paolino (787-802)⁽⁴⁷⁾, che presenta figurazioni e stilizzazioni analoghe a quello di Sigualdo, è evidente l'adesione al senso di chiarezza e di ordine perseguiti dall'arte carolingia.

Una larga adesione al repertorio tematico di gusto sassanide, che divenne una componente di primaria importanza nella scultura friulana dopo la metà dell'VIII sec., è efficacemente documentata da un gruppo di rilievi, attribuiti all'età di Massenzio, che, nella prima metà del IX sec., curò la ricostruzione della basilica di Aquileia. Si tratta dei quattro plutei reimpiegati

⁽⁴⁵⁾ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino, 1927, p. 277.

⁽⁴⁶⁾ C.L. RAGGHIANI, *L'arte in Italia dal sec. V al sec. XI*, II, Roma, 1968, col. 358.

⁽⁴⁷⁾ C. CECHELLI, *I monumenti*, cit., tav. XIX.

a recingere la cappella detta di S. Pietro (nel transetto destro della basilica di Aquileia) ⁽⁴⁸⁾, dello stesso tipo degli altri raccolti nel Museo Cristiano di Monastero ⁽⁴⁹⁾ o murati nei contraforti della basilica stessa ⁽⁵⁰⁾, nonchè i quattro gradini superiori della cattedra dei Patriarchi ⁽⁵¹⁾ e i capitelli dell'atrio ⁽⁵²⁾.

Anche in questi rilievi le figure zoomorfiche, spesso fantastiche, appaiono disgregate e scompaginate nella loro struttura organica, secondo le formule sassanidi, pur essendo evidente una ripetizione ormai stereotipa e meccanica delle formule e degli stilemi iranici.

I lapicidi che lavorarono per Massenzio si ispirarono dunque largamente al gusto sassanideggiante, astratto e sempre rigorosamente stilizzato, non mancarono però di accostarsi alle « mode » occidentali in voga nel IX sec., cioè alla decorazione ad intreccio conforme al gusto carolingio. Nella scultura occidentale, la decorazione ad intreccio si afferma clamorosamente nel periodo carolingio, mentre nel periodo longobardo non appariva predominante, ma era utilizzata moderatamente, a guisa di accessorio. Il lessico fiorito dell'VIII sec. (rosette, gigli, fusarole, tralci, animali non privi di un certo naturalismo, etc.) andò via via riducendosi ad una ristretta serie di motivi fortemente stilizzati in cui prese il sopravvento l'intreccio, che, spesso, ora, non si limita a far da cornice, ma, nella sua forma più radicale, elimina ogni altro elemento decorativo e ricopre le intere superfici disponibili. La scultura ad intreccio in Italia, pur non abbandonando mai gli ideali di euritmia che formano l'intelaiatura di tutta l'arte mediterranea, presenta però, sebbene in minima parte, quella tensione lineare così accentuata nelle miniature irlandesi, anche se il dinamismo tipicamente celtico è inqua-

⁽⁴⁸⁾ D. DALLA BARBA BRUSIN-G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia*, Padova, 1968, figg. 50-54.

⁽⁴⁹⁾ Ibidem, fig. 58.

⁽⁵⁰⁾ Ibidem, figg. 64-65.

⁽⁵¹⁾ Ibidem, fig. 67.

⁽⁵²⁾ Ibidem, figg. 81-82.

drato in quel rigoroso senso di ordine e di disciplina caratteristico dell'arte carolingia.

La scultura ad intreccio (⁵³), affermatasi in epoca carolingia, continua anche nei secoli successivi (⁵⁴) e costituisce ancora uno dei temi di fondo della scultura ornamentale romanica.

I lapicidi aquileiesi non trascurarono infine neppure temi di gusto « barbarico », come si può vedere nella decorazione del secondo gradino (dall'alto) della cattedra dei Patriarchi (⁵⁵), ove appare un intreccio di nastri terminanti agli estremi in teste di serpi (come in uno scalino dell'ipogeo Des Dunes a Poitiers) (⁵⁶). Questi serpentelli nastriformi, che hanno perduto il primitivo carattere zoomorfico per assumere unicamente la funzione di intreccio decorativo (come nelle crocette auree longobarde) (⁵⁷), ricompaiono anche su due pilastri dei plutei della cappella di S. Pietro.

Nei rilievi aquileiesi una certa adesione al gusto « barbarico » è ulteriormente riconfermata dall'esame di alcune figure zoomorfiche (fig. 4) (⁵⁸), in cui la forte tensione, con cui sono resi gli animali fantastici, è, seppure lontanamente, connesso, a mio avviso, con quello stile animalistico scitico, caratterizzato

(⁵³) Sul problema della scultura ad intreccio: G. DE FRANCOVICH, *Il problema delle origini della scultura cosiddetta longobarda*, in Atti del I Congresso Internazionale di studi longobardi, Spoleto, 1951, p. 255-274; D. DALLA BARBA BRUSIN, *Scultura ad intreccio altomedioevale a Grado*, in « Memorie storiche forogiuliesi »; XLV, 1962-64, p. 171-178; F. ZULIANI, *I marmi di S. Marco*, cit., p. 78 sgg.

(⁵⁴) Delle redazioni piuttosto tarde di tale tipo di scultura si possono vedere in una transenna di S. Vittore in Ciel d'Oro e nel portale maggiore della basilica di S. Ambrogio a Milano, v. *Storia di Milano*, II, Milano, 1954, p. 619, 610, 616.

(⁵⁵) V. nota 51.

(⁵⁶) J. HUBERT-J. PORCHER-W.F. VOLBACH, *L'Europa delle invasioni barbariche*, Milano, 1968, p. 58, fig. 70.

(⁵⁷) C. CECHELLI, *I monumenti*, cit., tav. LXXI a.

(⁵⁸) Negativa dell'Archivio Fotografico del Museo Archeologico di Aquileia.

da una straordinaria eccitazione lineare, che, com'è noto, fu una componente fondamentale (accanto a quella celtica) del linguaggio figurativo del mondo « barbarico ».

Come lo stile del pluteo di Sigualdo e dei plutei massenziani di Aquileia è caratterizzato da un deciso allontanamento dalla natura, anche lo stile dell'altare di Ratchis denuncia una visione dichiaratamente anticlassica ed astratta e ci attesta così, ancora una volta, la varietà delle maniere della scultura altomedioevale.

L'opera (⁵⁹) (conservata nel Museo Cristiano di Cividale), cronologicamente collocabile attorno al 740, presenta complessi problemi riguardo alle sue origini stilistiche.

Uno dei paragoni più orientativi (⁶⁰) è quello che si riferisce ai rilievi della chiesa di Quintanilla de las Viñas (Burgos) (fine VII-primi VIII sec.).

Palesi punti di contatto con le sculture cividalesi e con quelle di Quintanilla mostra lo stile di un sarcofago conservato nell'atrio del vescovado di Pesaro (⁶¹), nel cui lato posteriore la figura disossata dell'indemoniato può facilmente trovare riscontro nelle immagini disgregate e scompaginate nella loro struttura organica (secondo un gusto decorativo ed astratto) dei tessuti

(⁵⁹) C. CECHELLI, *I monumenti*, cit., tavv. I-IV.

(⁶⁰) C. CECHELLI, *I monumenti*, cit., p. 5, paragona i rilievi cividalesi a quelli di Quintanilla, che ritiene « opera sicuramente visigotica ». Invece G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni sull'altare di Ratchis e sui rapporti fra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII d.C.*, in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di M. Salmi », Roma, 1961, p. 173-236, p. 189 sgg., riallaccia i rilievi di Quintanilla a presupposti artistici mediterranei, individuando un'amplissima koinè, in cui vengono ad inserirsi i rilievi dell'altare di Ratchis e quelli di Quintanilla, che denunciano una comune matrice vicino-orientale.

(⁶¹) A. MELUCCO VACCARO, *Sul sarcofago altomedioevale del vescovado di Pesaro*, *Alto Medioevo*, 1, Venezia, 1967, p. 111-132, p. 119-120, figg. 1-4.

copti e nelle « slogature incredibili »⁽⁶²⁾ dei personaggi delle miniature mozarabiche⁽⁶³⁾.

Ma, ben più che il confronto con i rilievi di Quintanilla e con quelli del sarcofago di Pesaro, è utile l'esame dei rapporti che legano le sculture dell'altare cividalese con le immagini rappresentate sulle celebri ampolle palestinesi, conservate a Monza e a Bobbio, che papa Gregorio Magno inviò alla regina Teodolinda al principio del VII sec. Secondo la comune opinione degli studiosi, le scene delle ampolle sono ispirate a pitture e a mosaici dei santuari della Terra Santa. Dunque queste opere, pur nella modestia della materia e nella piccolezza delle dimensioni, sono importanti per aver contribuito alla diffusione di forme e di tipi iconografici dell'arte siro-palestinese.

La parte superiore della scena dell'Ascensione, rappresentata in alcune ampolle palestinesi (fig. 5)⁽⁶⁴⁾, è, non solo iconograficamente, ma anche stilisticamente, molto vicina alla *Majestas Domini* dell'altare di Ratchis. Le figure delle ampolle sono infatti caratterizzate da un trattamento pittorico delle vesti, fittamente cifrate secondo stilemi orientaleggianti. Inoltre sono già presenti quelle deformazioni anatomiche (come la sproporzione delle braccia) che appaiono poi in maniera vistosa nelle figure cividalesi.

Alle ampolle è legata da rispondenze iconografiche e stilistiche una serie di opere, di piccole dimensioni e di carattere devozionale, fra cui: un medaglione aureo, proveniente da Cipro, col battesimo di Cristo⁽⁶⁵⁾, la terracotta « Barberini » della

⁽⁶²⁾ D. GIOSEFFI, *Picasso, « Guernica », e i codici mozarabici*, 2, in « Critica d'arte », 76, 1965, p. 6-24, p. 13.

⁽⁶³⁾ A. THIERY, *Note sull'origine della miniatura mozarabica*, in « Commentari », 4, 1966, p. 241-265, p. 251, fig. 18: Beato di Magio (Morgan Library), fol. 241.

⁽⁶⁴⁾ A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, 1958, pl. XIX-XX (amp. 11).

⁽⁶⁵⁾ G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni*, cit., p. 295, fig. 19.

⁽⁶⁶⁾ D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *Les donnés archéologiques dans la*

Dumbarton Oaks Collection con Cristo Giudice⁽⁶⁶⁾, un medaglione di terracotta con l'Annunciazione, conservato a Bobbio⁽⁶⁷⁾, in cui l'angelo vola orizzontalmente come nella scena dell'Adorazione dei Magi dell'altare di Ratchis⁽⁶⁸⁾.

Molto probabilmente anche la celebre lamina di Valdinievole col trionfo di Agilulfo del Museo Nazionale di Firenze si ispira a modelli siro-palestinesi⁽⁶⁹⁾. Infatti, a mio avviso, la lamina rivela analogie stilistiche con le ampolle palestinesi per la distribuzione spaziata delle figure sul fondo, per il plasticismo talvolta ancora accentuato, per la descrizione rapidissima del costume e per l'evidenza elementare e diretta del gesto.

A composizioni palestinesi si sono indubbiamente richiamati anche molti rilievi di chiese siriane del VI sec., come la decorazione della chiave centrale della chiesa di Qualb-lozè⁽⁷⁰⁾, la decorazione dell'architrave della chiesa di Zebed⁽⁷¹⁾ e della chiesa di Khanâshir⁽⁷²⁾.

La presenza di tradizioni orientaleggianti in Palestina nel VI sec. è attestata dall'interessante mosaico pavimentale della sinagoga di Beth Alfa, che presenta un fare tanto semplificato da sembrare il prodotto di un'arte arcaica. Nella scena del sacrificio di Isacco⁽⁷³⁾, ad esempio, il viso si presenta di fronte, mentre il corpo è voltato verso destra; la composizione si serve inoltre di elementi aggiunti l'uno all'altro: la capigliatura è

version grecque des sermons de saint Ephrem le Syrien, in « Cahiers Archéologiques », XIII, 1962, p. 29-37, p. 31, fig. 1.

⁽⁶⁷⁾ A. MERATI, *Il Tesoro di Monza*, Monza, 1963, p. 10, fig. 7.

⁽⁶⁸⁾ C.G. MOR, *Rassegna bibliografica*, in « Memorie storiche forogiuliesi », XLVII, 1966, p. 159.

⁽⁶⁹⁾ Da comunicazione orale col chiar.mo prof. Decio Gioseffi dell'Università degli studi di Trieste.

⁽⁷⁰⁾ E. COCHE DE LA FERTE', *Deux camées de Bruges et de Munich*, in « G.B.A. », LV-LVI, 1960, p. 257-280, p. 264, fig. 6.

⁽⁷¹⁾ H.C. BUTLER, *Early Churches in Syria*, cit., p. 246, fig. 284.

⁽⁷²⁾ Ibidem, p. 246, fig. 283.

⁽⁷³⁾ *Israele - Mosaici pavimentali antichi*, Milano, 1960, tav. VII.

applicata dall'esterno ai crani tondeggianti e le braccia sono attaccate esternamente ai loro corpi.

Nella massima esplicitazione possibile del particolare si arriva dunque, nei mosaici di Beth Alfa, ad accentuate deformazioni, quali si possono riscontrare nell'altare di Ratchis e in altre opere orientali o legate all'arte orientale.

Gli aspetti orientaleggianti dell'arte siro-palestinese trovano principalmente la loro origine nell'arte di Palmira e di Dura Europos, dove, già nel I sec. a. C., non tardano ad affermarsi le nuove correnti venute dal mondo partico-iranico⁽⁷⁴⁾, che segnano la ripresa di una forte tendenza anticlassica, che si afferma rapidamente in Siria, Palestina, Asia Minore⁽⁷⁵⁾, Egitto⁽⁷⁶⁾, Africa del Nord⁽⁷⁷⁾ (su cui l'influsso della civiltà semitica esercitò sempre un'influenza durevole ed intensa).

Appiattimento delle superfici, annullamento dei volumi, figure frontalmente rigide con le proporzioni del corpo alterate e le vesti segnate da profonde incisioni geometriche caratterizzano le opere di questa koinè, dominata da uno spirito astrattizzante, che, rinnegando radicalmente i canoni dell'arte ellenistico-romana, si va imponendo nell'intero bacino mediterraneo sin dai primi secoli della nostra era, sostenuta da una visione mistico-trascendentale del mondo, del tutto antitetica alla concezione razionale e naturalistica della civiltà classica⁽⁷⁸⁾.

In Occidente, la miniatura precarolingia in Francia offre concrete e sorprendenti assonanze⁽⁷⁹⁾ con quelle forme stilisti-

⁽⁷⁴⁾ G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni*, cit., p. 232.

⁽⁷⁵⁾ Ibidem, p. 233: un gruppo di stele frigie del III sec. d.C.; v. anche *Arte della Cappadocia*, Ginevra, 1971, p. 28, fig. 5: affreschi preiconoclasti della chiesa di S. Daniele a Peristrema, che mostrano stringenti analogie stilistiche coi rilievi di Cividale e di Quintanilla.

⁽⁷⁶⁾ G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni*, cit., p. 218.

⁽⁷⁷⁾ Ibidem, p. 219-220.

⁽⁷⁸⁾ Ibidem, p. 225 sgg.

⁽⁷⁹⁾ Ibidem, p. 215 sgg.; v. anche A. THIERY, *L'Oriente e le origini delle miniature precarolingie*, in « Commentari », 2-3, 1967, p. 105-125.

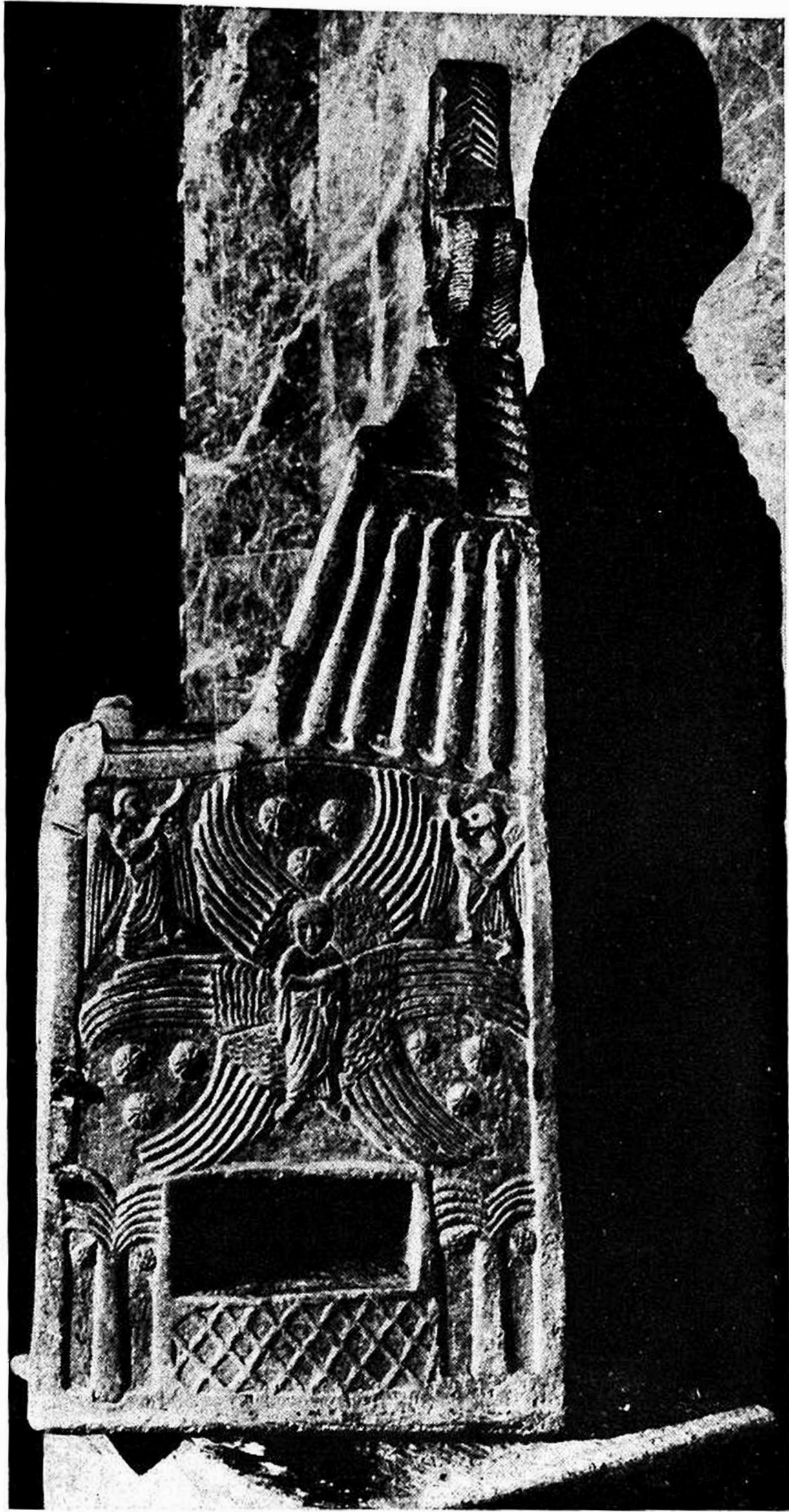


Fig. 1 - Venezia. Tesoro della Basilica di S. Marco.
Cattedra di Eraclio, prima metà VII sec.



Fig. 2 - *Monastero (Aquileia). Museo Cristiano, dossale di cattedra, c. metà VIII sec.*



Fig. 3 - Sesto al Reghena. Cripta della chiesa abbatiale. « Urna » di S. Anastasia, coperchio, c. metà VIII sec.



Fig. 4 - *Monastero (Aquileia). Museo Cristiano, pluteo (partic.), prima metà IX sec.*



Fig. 5 - *Monza. Tesoro del Duomo, ampolla palestinese (partic.) VI sec.*

che orientaleggianti, provando così la copiosa irradiazione verso l'Europa di suggestioni di indole iconografica e stilistica da alcuni centri del bacino mediterraneo orientale.

Molto vicino alla miniatura precarolingia (e a quella mozarabica) appare il vivace stile lineare degli affreschi di S. Proculo a Naturno, nella bassa Val Venosta⁽⁸⁰⁾. Anche qui siamo nell'ambito di un'arte che opera per via astratta, a concetti, non per via naturalistica, dà l'idea delle cose: non le cose stesse.

Anche in Dalmazia rimangono molti monumenti improntati ad uno stile astratto e stilizzante di origine orientale, come la *Majestas Domini* del portale della chiesa di S. Lorenzo a Zara (XI sec.)⁽⁸¹⁾ e i frammenti della transenna di Biskupija (XI sec.)⁽⁸²⁾.

Dunque in tutta l'Europa occidentale, nell'Italia longobarda, nella Spagna visigotica, nella Francia merovingia, in Dalmazia, nelle Isole Britanniche⁽⁸³⁾, esistono, relativamente ai secoli alto-medioevali, le prove concrete di un'adesione a forma stilistiche orientaleggianti, anche se modificate di volta in volta dall'elaborazione locale.

Nella penetrazione in Occidente di forme ispirate all'arte vicino-orientale, un importante ruolo di mediatrice deve essere riconosciuto alla cultura islamica: ruolo che si dimostrerà determinante dove la presenza islamica fu diretta, come nella penisola iberica, ove nei secoli X e XI si assiste alla straordinaria fioritura della miniatura mozarabica.

La vigorosa persistenza delle forme compositive e stilistiche

⁽⁸⁰⁾ N. RASMO, *Affreschi del Trentino e dell'Alto Adige*, Venezia, 1971, figg. 3-12.

⁽⁸¹⁾ I PETRICIOLI, *La scultura preromanica figurativa in Dalmazia*, in « Stucchi e mosaici altomedioevali », Milano, 1962, p. 360-374, p. 371, fig. 14.

⁽⁸²⁾ Ibidem, p. 368-369, figg. 11-12; v. anche p. 367, fig. 10.

⁽⁸³⁾ G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni*, cit., p. 217; si veda inoltre L. STONE, *Sculpture in Britain, Middle Ages*, Harmondsworth (Middl.), 1955, pl. 22 b: Shelford (Notts.), frammento di croce.

di quel filone anticlassico, di cui abbiamo tracciato la straordinaria diramazione, è ulteriormente riconfermata prendendo in esame l'arte armeno-georgiana⁽⁸⁴⁾, che mostra somiglianze sconcertanti con la miniatura mozarabica⁽⁸⁵⁾.

L'altare di Ratchis è quindi un'opera di straordinario valore, in quanto documento dell'inserimento dell'arte italiana del periodo longobardo in una vastissima area espressiva.

Ma la scultura su pietra e su marmo non può assolutamente darci la misura delle capacità generali dell'epoca altomedioevale; essa presenta un'immagine unilaterale della plastica di quei secoli, essendo in larga parte perduta la scultura in stucco e in metallo, entrambe particolarmente ricordate dai cronisti, mentre nelle fonti minor attenzione ottiene la scultura su marmo.

Le poche testimonianze di plastica a stucco che ci rimangono, relativamente all'Alto Medioevo, provano che agli artisti venivano commessi, in questo materiale, lavori molto differenti e molto più importanti di quelli in pietra e in marmo. Inoltre, per la sua tecnica facile e pieghevole, lo stucco poteva rappresentare, nell'Alto Medioevo, a fianco della scultura in avorio, dell'oreficeria⁽⁸⁶⁾ e della miniatura, le più aggiornate conquiste del gusto.

Il Friuli conserva un eccezionale documento di quest'arte: la decorazione interna dell'Oratorio di S. Maria in Valle (o Tempietto Longobardo) a Cividale⁽⁸⁷⁾.

Nel problema della datazione degli stucchi cividalesi la difficoltà della soluzione su basi stilistiche è data soprattutto

⁽⁸⁴⁾ G. DE FRANCOVICH, *Osservazioni*, cit., p. 200-201.

⁽⁸⁵⁾ A. THIERY, *Note sull'origine della miniatura mozarabica*, cit.

⁽⁸⁶⁾ Il capolavoro dell'oreficeria altomedioevale è rappresentato, com'è noto, dall'altare di Vuolvinio, legato alla cultura artistica carolingia.

⁽⁸⁷⁾ C. CECHELLI, *I monumenti*, cit., tavv. XXXVII-XLVII. Per la ricca bibliografia sul Tempietto Longobardo si rimanda, fino all'anno di pubblicazione, a D. DALLA BARBA BRUSIN-G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato*, cit., p. 5 sgg.

dal fatto che statue monumentali in stucco sono quasi un « unicum » nell'Occidente dei secoli altomedioevali.

Le sei figure femminili superstiti, conchiuse in massicci volumi da superfici tondeggianti, sembrano quasi dei pilastri drappeggiati. Nel loro slancio ascensionale e nella loro sommaria riduzione di volumi, le sante del Tempietto richiamano alcune statue acefale del V-VI sec. conservate a Megara e a Corinto⁽⁸⁸⁾, in cui si può notare il non plus ultra di costruzione a blocco e di dura linearità. Sui fusti colonnari dei corpi delle sante sono incapsulati i volumi sferoidali delle teste, simili ad un gruppo di teste-ritratto del V-VI sec. del filone ufficiale ieratico, come il busto dell'imperatrice Ariadne⁽⁸⁹⁾, che si richiama a modelli palmireni.

Le figure del Tempietto Longobardo appaiono dunque collegabili all'arte della tarda antichità. Esse testimoniano la sopravvivenza in epoca altomedioevale della tradizione statuaria dell'epoca antica, che ora si fa rivivere attraverso lo stucco. È interessante notare che, come nel Tempietto di Cividale, creazione aulica realizzata per un grande centro, anche nel Vicino Oriente nel VII-VIII sec. l'antica magnificenza statuaria rivive attraverso lo stucco nei palazzi dei califfi omayyadi della Siria e della Palestina.

Di una mirabile scioltezza e di un virtuosismo eccezionale è la decorazione a stucco del registro inferiore della parete occidentale del Tempietto, ove spicca il grande archivolto in cui ondeggia l'elegantissimo tralcio di vite, che si snoda generando volute geometrizzanti che racchiudono alternativamente una foglia e un grappolo. Il medesimo motivo, un'analogia precisione di disegno, un effetto chiaroscurale egualmente vivace ed una simile elasticità e precisione degli avvolgimenti si riscontrano nell'arte omayyade: nell'esuberante ornato del palazzo di Mshattà in

⁽⁸⁸⁾ J. KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, II, Berlin, 1941, tafel 31 (1): Megara, tafel 33 (1-2): Corinto.

⁽⁸⁹⁾ J. PIJOAN, *Summa artis - Historia general del arte*, Madrid, 1955-61, p. 271, fig. 403.

Transgiordania⁽⁹⁰⁾, a Qasr al-Hayr al-Gharbi⁽⁹¹⁾, nelle lamine in bronzo cesellato della Cupola della Rocca a Gerusalemme⁽⁹²⁾, nel mimbar ligneo della moschea di Kairouan⁽⁹³⁾.

Gli autori del complesso decorativo in stucco del Tempietto Longobardo dimostrano di servirsi di moduli tardo-antichi rinnovati da una vivace sensibilità chiaroscurale-decorativa, di impronta orientale. Opera di ampio respiro e di ispirazione consapevolmente « classicizzante », gli stucchi di Cividale, una delle più alte e delle più colte manifestazioni della plastica alto-medioevale, possono essere ragionevolmente collocati attorno alla metà dell'VIII sec.⁽⁹⁴⁾, uno dei periodi più splendidi per Cividale, ed essere ascritti, secondo la mia opinione⁽⁹⁵⁾, a maestranze provenienti dall'area vicino-orientale.

I ritrovamenti di S. Salvatore a Brescia e le sensibili risposdenze nel campo della scultura in pietra, largamente improntata ad un analogo « classicismo compositivo »⁽⁹⁶⁾, ci fanno apparire gli stucchi di Cividale non linguisticamente isolati, ma al centro di una fioritura di intendimenti classicistici sviluppatasi nei principali centri dell'Italia longobarda nell'VIII sec.

⁽⁹⁰⁾ C. CECHELLI, *Rassegna bibliografica di storia, archeologia ed arte del mondo barbarico*, in « Memorie storiche forogiuliesi », XXXVII-XXXIX, 1943-51, p. 122-198, p. 170.

⁽⁹¹⁾ N. ABERG, *The Occident and the Orient in the art of the seventh Century*, Stoccolma, 1945, p. 56-58.

⁽⁹²⁾ P. VERZONE, *Da Bisanzio a Carlomagno*, Milano, 1968, p. 212.

⁽⁹³⁾ Ibidem, p. 212. Tale motivo doveva essere presente anche nella Grande Moschea degli Omayyadi a Damasco, S. BETTINI, *Lasciti paleocristiano-bizantini nell'arte degli Omayyadi di Siria e di Spagna*, in « Scritti storici in memoria P.L. Zovatto », Milano, 1972, p. 5-37, p. 24-26.

⁽⁹⁴⁾ Tale datazione degli stucchi del Tempietto corrisponde a quella proposta dal prof. D. Gioseffi per gli affreschi: ultimi anni del regno longobardo, ai tempi di Astolfo e di Ratchis, se non a quello di Desiderio (Corso di Storia dell'Arte medioevale e moderna - anno accademico 1968-1969) e in *Cividale e Castelseprio* nel presente volume.

⁽⁹⁵⁾ C. GABERSCEK, *La decorazione a stucco del Tempietto Longobardo di Cividale*, in «Quaderni della FACE», 40, gennaio-settembre 1972, p. 27-37.

⁽⁹⁶⁾ A. PERONI, *La decorazione a stucco*, cit., p. 207 sgg.