

PERSISTENZE ITALOBIZANTINE
NELLA PITTURA DUECENTESCA
DELL'ALTO ADRIATICO

A scorrere la letteratura artistica relativa ai cicli di affreschi — meglio diremmo relitti di affreschi — testimoni della cultura pittorica nel territorio del Patriarcato di Aquileia dall'XI secolo in avanti, si rileva la difficoltà di « etichettare » in maniera univoca il materiale superstite e la difficoltà di una diagnosi stilistica che consenta di riconoscere una maniera specifica per l'intero comprensorio.

In verità, pur in una situazione di cultura generale alla fine relativamente unitaria, a tutta prima dobbiamo ammettere l'esistenza di un linguaggio aperto ad un complesso intrecciarsi di tendenze e di correnti di importazione, diversamente dosate nei singoli centri: ovvia conseguenza delle condizioni geografiche e politico-religiose del territorio⁽¹⁾. Semplificando, i poli di attrazione risultano essere quello settentrionale della cultura ottoniana (comprensiva anche della sua estrema appendice salisburghese) e quello orientale della cultura bizantina (e non solo di seconda mano attraverso la lezione del mosaico marciano).

Anche agli inizi del Duecento il linguaggio pittorico altoadriatico conserva questa singolare ambiguità o meglio polarità, dal momento che su una « piattaforma linguistica largamente comune, in un seducente clima sottilmente veneziano », citando il Bettini⁽²⁾, continuano ad esercitare la loro pressione sia la civiltà bizantina (ora quasi esclusivamente attraverso il mosaico

(¹) Per la situazione storico-politico-religiosa del Patriarcato, si rimanda all'accurata bibliografia di S. TAVANO, *Aquileia Cristiana*, Udine 1972, pp. 40-41.

(²) S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, p. 102.

marciano), sia la cultura settentrionale (in questo momento più decisamente riferita alla scuola turingo-sassone)⁽³⁾.

Partendo da questa breve premessa non sembra inopportuno un rapido riesame di alcuni monumenti regionali databili grosso modo alla prima metà del Duecento; e il pensiero corre ovviamente agli affreschi di Trieste e di Muggia Vecchia. Non sono tuttavia da trascurare nemmeno gli affreschi di Summaga e di Udine, collegati bensì con Trieste e Muggia Vecchia e pertinenti al medesimo momento, ma equidistanti per così dire dal gruppo suddetto, risultando in effetti notevole la distanza « interna »: tra l'animoso volgare espressionistico degli Apostoli di Summaga cioè e la calligrafica eleganza delle figurazioni udinesi.

Rimettere in discussione questi affreschi (in gran parte noti e anche studiati) vuol dire che si presume, a questo punto, di poter proporre un nuovo dosaggio delle componenti linguistiche specifiche. Allentare quei vincoli troppo stretti con la cultura transalpina che anche ultimamente sono stati proposti⁽⁴⁾. Un tentativo quindi di ricuperarli all'ambiente più propriamente italico-bizantino; e decidere magari — ma sarà forse eccessivo per monumenti piuttosto modesti — se e quanto la cultura di fondo risulti « registrata » sulla *nouvelle vague* europea: quella, per intenderci, che porta a Winchester, Sigena, Anagni, Parma...

Nell'absidiola destra (intitolata al patrono) della Cattedrale triestina di San Giusto è conservato, in parte nelle lunette in parte fra le colonne, un piccolo ma organico ciclo di affreschi che narrano per episodi (di cui tre sono andati perduti) la passione di San Giusto⁽⁵⁾. La mancanza di precisi dati esterni da un lato

⁽³⁾ Per la questione relativa ad eventuali influssi esercitati dalla scuola turingo-sassone sulla cultura italiana si rimanda a O. DEMUS, *Pittura murale romanica*, Milano 1969, pp. 98-99; G. BERGAMINI, *La miniatura in Friuli*, Martellago 1972, pp. 66-75.

⁽⁴⁾ D. DALLA BARBA BRUSIN, G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova 1968, pp. 75-89.

⁽⁵⁾ C. SCHIFFRER, *Gli affreschi della Cripta di Aquileia*, tesi di laurea, Trieste a.a. 1966-67.

G. LORENZONI, *L'Arte del Patriarcato...*, cit. a n. 4, p. 85.

e la condotta pittorica (linee grosse e fluenti, campiture di colori vivacemente accostati) dall'altro, ha indotto chi se ne è occupato (Schiffner, Mirabella) ad attribuire queste pitture ad un ignoto artefice locale di cultura popolare, al quale, tuttavia, gli scarsi mezzi espressivi non impedirono di conseguire effetti di freschezza e di vivacità inventiva di presa immediata. Ad una prima « lettura » invero, la cultura di queste « miniature murali » sembra ormai così stemperata e volgarizzata da far perdere d'occhio le fonti prime di riferimento (figg. 1, 2).

Gli affreschi di San Giusto, connessi fin dalla loro « prima emersione » ai relitti di affreschi della Chiesa dell'Assunta di Muggia Vecchia ⁽⁶⁾, sono stati riferiti assieme a questi ultimi alla cultura della Bassa Austria (in particolare al ciclo di Pürugg, 1150-1200 ca.) per chiare affinità linguistiche relative al tipo della volumetria e alla componente lineare risentita. Il ciclo di Muggia Vecchia (alcune scene narrative e figure isolate di santi) rispecchierebbe più precisamente secondo il Lorenzoni ⁽⁷⁾ le di-

M. MIRABELLA ROBERTI, *San Giusto*, Trieste 1972, pp. 32-33.

Per la completa documentazione fotografica del ciclo di affreschi di San Giusto si rimanda al libro del Mirabella, pp. 228-235.

E' opportuno inoltre rettificare una imprecisa nota del Lorenzoni; egli infatti nel suo libro (p. 85, nota 1) riporta l'attribuzione fatta dal Van Marle (1924) e dal Morassi (1934) degli affreschi di San Giusto a un tardo seguace di Simone Martini. Il Lorenzoni riferisce tale attribuzione agli affreschi duecenteschi. Evidentemente però i due studiosi citati intendevano parlare di quelli trecenteschi che, strappati dal muro nel 1959, rivelarono l'esistenza del precedente ciclo di cui intendo occuparmi in questa sede.

⁽⁶⁾ Per la storia della chiesa di Muggia Vecchia si rimanda a M.L. CAMMARATA, *La Chiesa di Muggia Vecchia*, in « L'Archeografo triestino », XXXV (1975), pp. 35-55. Cfr. inoltre M.L. CAMMARATA, *Gli affreschi di S. Maria di Muggia Vecchia*, in « Memorie storiche forogiuliesi », 1976, in corso di pubblicazione. Dove la studiosa esamina dettagliatamente gli affreschi, identifica tre artisti principali operosi tra il 1220 e il 1250 e propone influssi provenienti dall'Austria meridionale e dal Patriarcato.

⁽⁷⁾ G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato...*, cit. a n. 4, pp. 81-85 e relativa bibliografia.

verse situazioni linguistiche verificatesi tra il XII e il XIII secolo in territorio austriaco.

Da un lato infatti alcuni brani muggesani parteciperebbero di quel grafismo decorativo che caratterizza molta pittura e miniatura austriaca e che si presenta come « peculiare evoluzione della struttura salisburghese della metà del secolo XII », dall'altro (e sono i brani che interessano anche a noi: Esequie della Vergine, fig. 3; Lapidazione di S. Stefano, fig. 4) « la gonfia volumetria, messa in evidenza da una linea fluidissima..., trova un riferimento preciso nel ciclo austriaco di S. Giovanni di Pürgg », come si diceva dianzi. Il riscontro in effetti è accettabile per le fisionomie e per certa emersione dei volumi determinata dalla ringrossata linea di contorno, tuttavia non parlerei di rapporti esclusivi o quantomeno privilegiati con l'area austriaca. Senza riaprire il problema degli interscambi culturali avvenuti tra il Veneto e l'Austria, nè tentare un bilancio esatto (ma sarà mai possibile?) del reciproco « dare-avere », mi sembra conveniente spostare i confronti verso la zona veneta.

Va detto innanzi tutto che gli affreschi di Muggia Vecchia (quelli almeno presi in esame) legano tanto strettamente con quelli di San Giusto (fisionomie con esiti talora caricaturali, andamento dei panni, piglio rapido e disinvolto dell'impaginazione, cadenze esasperate o anche deformate, in coerenza col discorso talora asintattico) che converrà riunire i due cicli in un unico complesso (medesima mano o stesse maestranze, poco importa). Si presenta pertanto la necessità — e perché no, anche la comodità — di etichettare il linguaggio o il dialetto esibito come la maniera del Primo Maestro di San Giusto; si inverte pertanto il rapporto prioritario tra i due cicli a favore, questa volta, del complesso triestino, che nella scarsa letteratura specifica risulta sacrificato in confronto a quello muggesano⁽⁸⁾.

⁽⁸⁾ La dizione Primo Maestro di San Giusto (riferita ovviamente ai sovrastanti affreschi trecenteschi, attualmente staccati) è proposta dal Gioseffi per primo; cfr. D. GIOSEFFI, *I mosaici parietali di San Giusto a Trieste*, in « AAAA », VIII (1975), pp. 294-295.

Relativamente alla cronologia si possono proporre due date: il 1234 come *post quem* (stante la presenza nel ciclo mugge-sano di S. Domenico, canonizzato in quell'anno appunto) e il 1260 (se non addirittura il 1280) come *ante quem* (in relazione agli argomenti portati dal Gioseffi a rincalzo della proposta per datare sulla metà del secolo il fasciale in seta con dipinta la figura di San Giusto)⁽⁹⁾.

Per quanto concerne l'inquadramento stilistico, mi richiamo ancora al Gioseffi che, accennandone di sfuggita (in relazione al mosaico della conca), così scriveva « ...per non parlare delle attinenze marciane che vanno stavolta ricercate piuttosto lungo i cicli veterotestamentari delle cupolette dell'atrio... »⁽¹⁰⁾.

Partendo da questa precisa indicazione è facile riscontrare una sostanziale parentela e conformità di riferimenti tra i nostri affreschi e i mosaici relativi alla Genesi, Storie di Abramo e di Giuseppe dell'atrio di S. Marco, riferibili al 1220-40, eseguiti comunque prima del 1249-55 da un maestro di « un'originalità potente, di un linguaggio che malgrado sia tanto marcato e inconfondibile, ha eluso sinora ogni tentativo di collegamento culturale » e che il Ragghianti chiama « il maestro delle Storie di Giuseppe »⁽¹¹⁾.

Nei « testi » marciiani lo scarto dagli esemplari bizantini è abbastanza deciso e il registro di base delle composizioni figurali e delle figure sembra derivare da fonti più arcaiche, tanto da ricordare, per le sigle sintetiche dei corpi e il loro modulo atticiato, la scultura preantelamica. Puntuali sembrano i riferimenti agli affreschi di San Giusto: la freschezza narrativa che si accompagna al corso veloce delle rappresentazioni, il *ductus* lineare marcato ma agile e fluente e tale da suggerire il movimento e l'aggetto ora appena accennato, ora più gonfio dei volumi. Per non parlare delle affinità fisionomiche dell'« aria di

(9) D. GIOSEFFI, *I mosaici...*, cit. a n. 8, pp. 297-298.

(10) D. GIOSEFFI, *I mosaici...*, cit. a n. 8, p. 295.

(11) C.L. RAGGHIANI, *Mosaici di Venezia*, in *L'Arte in Italia*, III, Bologna 1969, pp. 900-906.

famiglia » che hanno in comune certi volti di tre-quarti e di profilo di una immediatezza vitalistica che spesso rasenta la caricatura (cfr. fig. 5).

Detto questo e prima di cercare le ulteriori referenze relativamente alla situazione del Primo Maestro di San Giusto, vorrei segnalare uno « scampolo » di affresco recentemente recuperato nell'Oratorio di S. Maria in Valle a Cividale. Senza dubbio questo affresco (fig. 6), per quanto mal ridotto, ha tutte le carte in regola per essere inserito nel *corpus* del Primo Maestro di San Giusto; e ne sono garanzia il robusto contornare e l'impeto animoso delle figure.

A voler considerare ora eventuali condizionamenti più propriamente settentrionali, puntuali analogie, relative in particolare al campionario fisionomico e a certe distorsioni anatomiche, sono offerte dalle miniature del Salterio di Winchester (1160 ca.)⁽¹²⁾. (Sarà utile ricordare che Saxl e Wittkower⁽¹³⁾ riferirono le miniature inglesi a certi mosaici marciiani: furono i primi a farlo (1948), e credo anche i soli poiché tale riferimento successivamente fu lasciato cadere). Il collegamento, o « asse », Winchester-Veneto può risultare un tantino azzardato, dato lo scarto notevole — per ubicazione e per cronologia — esistente tra i due monumenti, ma va comunque tenuto presente nell'ambito di una *koiné* europea a più vasto raggio, dove opere e maestranze circolavano ampiamente e con una facilità superiore a quanto oggi non si supponga. E' sufficiente ricordare in proposito l'esempio delle pitture di Sigena (databili al primo quarto del Duecento o al 1232, secondo la proposta dei critici spagnoli) per le quali un attento esame iconografico e stilistico fa pensare ad un autore inglese e precisamente (Demus) a un miniaturista dello *scriptorium* di Winchester o quantomeno, direi, a maestranze strettamente connesse con quello *scripto-*

(12) F. WORMALD, *The Winchester Psalter*, Londra 1973, tavv. 40 e 60.

(13) F. SAXL & R. WITTKOWER, *British art and the Mediterranean*, Oxford 1948.

rium ⁽¹⁴⁾. Senza contare, in questo ordine di considerazioni, che Venezia nel secolo XIII, con la IV crociata e la presa di Costantinopoli, vide un'intensificazione dei rapporti con Bisanzio e col mondo franco: e una delle conseguenze più note di questa apertura fu l'affluire di accenti romanico-francesi nella scultura dei portali di S. Marco.

A ulteriore conferma della pertinenza marciana del Primo Maestro di San Giusto si può invocare la testimonianza di certi episodi marginali rispetto all'area « lagunare », indubbiamente più tardi, ma indubbiamente connessi con questa dimensione culturale. I mosaici con « ritratti » di Santi, ad esempio, del Ciborio dell'Eufrasiana di Parenzo (datato al 1277) rivelano una sorprendente parentela con le pitture di Trieste in certe clausole ritmiche come lo squadro dei volti, il disegno delle mani lunghissime, il trattamento dei capelli a matassa; nonché nelle analoghe definizioni chiaroscurali schematiche, a grosse lineature, capaci tuttavia di suggerire l'incresparsi dei panni e il lento gonfiarsi dei volumi. I clipei parentini, a loro volta, rientrerebbero nel raggio d'azione della bottega dei mosaicisti che decorarono le ultime campate dell'atrio marciano; dove mosaici come quello della Traslazione del corpo di S. Marco (lunetta, peraltro esterna, sopra la porta di S. Alipio) « ...rispondono — come dice il Tavano — a un momento stilistico in cui si intensificano i contatti tra Venezia e la cultura artistica occidentale e sulle strutture mediobizantine si innestano strutture formali romaniche » ⁽¹⁵⁾.

Un altro esempio da tener in qualche considerazione in

⁽¹⁴⁾ Per le pitture perdute di Sigena si rimanda a: W. OAKESHOTT, *Sigena: romanesque paintings in Spain and the artists of the Winchester Bible*, Oxford 1972 (in particolare cfr. la tavola n. 53 con la Natività). O. DEMUS, *La pittura...*, cit. a n. 3, pp. 168-170.

⁽¹⁵⁾ O. DEMUS, *The ciborium mosaics of Parenzo*, « The Burlington Magazine », LXXXVI, 1945, pp. 238-245.

S. BETTINI, *Venezia e Bisanzio*, Milano 1974, pp. 68 e 74.

S. TAVANO, *Mosaici parietali in Istria*, in « AAA », VIII (1975), pp. 245-273.

questa breve ricognizione che si svolge ai margini ormai del territorio lagunare, è la decorazione ad affresco del Battistero di Parma (1260 ca.). Qui prevalgono certamente gli elementi bizantino-balcanici, e vi è filtrato forse qualche cosa del Duecento toscano, ma nella base linguistica rimane innegabile una connessione con i modi del maestro veneziano delle Storie di Giuseppe: tanto che occasionali confronti tra Parma e il Primo Maestro di San Giusto appaiono accettabili⁽¹⁶⁾. E sarà forse il caso di ricordare a questo punto che il Mellini rileva consonanze assai stringenti tra gli affreschi di Parma e quelli perduti di Sigena « contenenti però — scrive l'autore — anche referenze marciane e opera di un artista singolarmente prossimo a quello di Parma »⁽¹⁷⁾.

Riprendendo pertanto il tema di Sigena (conseguenza diretta della cultura winchesteriana, come s'è visto) può chiudersi idealmente il cerchio delle culture occidentali con infiltrazioni bizantine, comuni del resto in questo particolare momento a strati sempre più larghi del mondo occidentale; basta pensare per ciò agli affreschi del S. Martino di Aime in Savoia⁽¹⁸⁾: un *unicum* in territorio francese per l'impronta fortemente bizantineggiante e per le sorprendenti affinità (attualmente inspiegate) con le pitture parmensi⁽¹⁹⁾.

(16) P. TOESCA, *Il Battistero di Parma*, Milano 1960 (cfr. in particolare la tavola n. XX raffigurante la Natività del Battista).

(17) G.L. MELLINI, *Il Maestro del Battistero di Parma*, in *L'Arte in Italia*, III, Roma 1969, pp. 893-898.

(18) O. DEMUS, *La pittura...*, cit. a n. 3, p. 155, tav. LXV, fig. 21.

(19) Per ribadire ancora una volta la varietà di sfumature esistenti nella parlata veneta duecentesca, va considerato anche il caso a sè costituito dall'Epistolario di Giovanni da Gaibana (vedi n. 2), che sembra documentare una diversa proporzione dei medesimi ingredienti linguistici presenti nelle pitture esaminate; un modo quello delle miniature padovane, connesso, ma non dipendente da Parma (il ms. è datato 1259), parallelo rispetto alle cupolette marciane, ma decisamente orientato verso Occidente: fatto, del resto, ovvio considerati i precedenti miniatori occidentali, anche italiani.

Come conclusione provvisoria, a questo punto, va detto che il Primo Maestro di San Giusto, deve essere inserito nel catalogo della pittura veneta del Duecento e che ha diritto di cittadinanza nella civiltà veneta del tempo; dove, pur non figurando tra gli innovatori, può tuttavia ragionevolmente aspirare ad una collocazione dignitosa, poiché dimostra di recepire e rivivere in chiave personale pressioni e suggestioni provenienti da aree culturali egemoni. Veicolo di tali pressioni sarà stata la miniatura che sembra avergli suggerito non solo la dimensione ridotta delle storie, ma anche quella corsività spigliata che le rendono così spiritose e piacevoli, da arguto « cantastorie ». E non è necessario cercare troppo lontano referenze in tale senso poiché precisi riferimenti alla maniera del nostro maestro si colgono nelle miniature del Salterio di S. Elisabetta di Cividale (fig. 7): testimone significativo di quella cultura turingo-sassone in cui si sommano suggestioni della miniatura francese, bizantina e anche inglese e dove esplode quel tipico « zackenstil » a « rami d'abete » già presente peraltro nella miniatura di Winchester. In questo senso pertanto e in questa direzione verrebbe riammessa, verso la metà del secolo, la pressione oltremontana sull'arte figurativa del nostro comprensorio regionale.

Ma è tempo oramai di accertare eventuali affinità tra il Primo Maestro di San Giusto e altri affreschi duecenteschi del Veneto orientale.

Prendiamo subito a confronto il secondo strato di affreschi absidali della chiesa benedettina di Summaga, riferiti dalla critica pressoché consenziente all'ambito della cultura veneziana o veneta del XIII secolo e per i quali disponiamo, in base a documenti, del termine 1211 in accezione « post »⁽²⁰⁾. Alcuni

(20) La decorazione si articola in tre registri di cui il primo con la Vergine in trono, Angeli, simboli degli Evangelisti e due Santi è in gran parte restaurato e rifatto; il secondo registro presenta Cristo e gli Apostoli e l'ultimo la parabola delle Vergini sagge e stolte, ridotta a frammento. Relativamente a questi affreschi, sono già state rilevate affinità linguistiche con pitture di area trentina e, limitatamente alla fascia degli Apostoli, con i mosaici dello stesso soggetto di Torcello e di Trieste. Diamo per scontate

brani di Summaga infatti mi sembrano vincolati quanto basta con le pitture triestine; in particolare il frammento relativo alle Vergini sagge (fig. 8) trova puntuali riscontri nelle Storie di San Giusto (figg. 1, 2), mentre tra gli Apostoli della fascia sovrastante (fig. 9) e un Profeta di Muggia Vecchia (fig. 10) si giunge alla quasi sovrapposibilità⁽²¹⁾. Posta questa relazione, ritengo che nel complesso le pitture di Summaga, allo stato attuale delle nostre conoscenze, si avvicinano alquanto, per il robusto volgare che le distingue, ai frammenti di affreschi trevigiani attribuiti dal Bettini⁽²²⁾ ad un *magister imaginarius* veneziano, operoso a Treviso in funzione di frescante attorno alla metà del secolo (fig. 11); e nel giro dei confronti incrociati, è innegabile una certa affinità tra questi affreschi e quelli del Primo Maestro di San Giusto⁽²³⁾.

Da segnalare anche il ben noto pannello staccato dal Tem-

queste referenze, considerandole un tantino vaghe: soprattutto per gli Apostoli sembra ovvia una pressione, quantomeno a livello iconografico, dei modelli citati.

Per una completa bibliografia in merito, rimando a P.L. ZOVATTO, *Concordia e l'Abbazia benedettina di Summaga*, in « Il Noncello », 12-13-1959, pp. 182-186.

G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato...*, cit. a n. 4, pp. 85-86.

⁽²¹⁾ Ultimamente il Bettini ha rilevato gli stretti legami intercorrenti tra Summaga e il ciclo istriano di Sanvincenti firmato da Ognibene da Treviso, che il Bettini e il Ghirardi propongono quale autore degli affreschi della chiesa di S. Vito a Treviso. Per la questione relativa rimando a G. GHIRARDI, *Affreschi istriani del medioevo*, Padova 1972, pp. 71-74, figg. 15-22, tavv. IV-VII.

⁽²²⁾ S. BETTINI, *Appunti di storia della pittura veneta nel Medioevo II*, in « Arte Veneta », XXI (1967), pp. 30-31.

S. BETTINI, *Venezia e Bisanzio*, cit. a n. 15, scheda n. 59.

⁽²³⁾ Gli affreschi di Treviso, che dipendono più che altro dalla lunetta con la Traslazione del corpo di San Marco (da dove sembrano derivare lo spaccato dello sfondo con interni e cupole e il modulo allungato delle figure), si prestano a plausibili confronti con gli affreschi della cappella di S. Silvestro nella chiesa dei Ss. Quattro Coronati di Roma. Le pitture romane del resto, datate al 1246 e forse dipendenti dai modi dei mosaicisti veneti operosi per Onorio III qualche tempo prima in S. Paolo

pietto di Cividale con le sante Maddalena e Sofia accompagnate da Fede, Speranza e Carità, recentemente « recuperato » dal Lorenzoni al XIII secolo⁽²¹⁾. Anche questo affresco (fig. 12) (un tantino grossolano e di una corsività popolarisca) a mio avviso potrebbe appartenere alla *couche* altoadriatica così ricca di riferimenti bizantino-periferici, ma dove circolavano ampiamente anche modelli miniatori settentrionali. Se l'iconografia infatti di questi volti « a pera », svuotati di quanto poteva esservi di caratterizzante (segni decisi e fermi, coaguli a macchia dei pomelli, ombre concentrate sul collo) è vicina per certi versi alla *facies* romana dei Ss. Quattro e a quella degli affreschi di Treviso ora considerati, non sembra dimenticare tuttavia nemmeno i modelli settentrionali. Si è parlato in verità di pressione austriaca, pressione che non ritengo privilegiata né tantomeno esclusiva, ma che va comunque accettata come una delle com-

fuori le mura, per altri versi, mi sembrano presentare precise affinità con gli arconi marciari della Crocefissione. Le affinità tra Treviso e i Ss. Quattro risiedono soprattutto nell'insistenza della lineatura nei panneggi che spesso si chiude in sigle compiaciute (certi ventagli esasperati o « pinne natatorie » anche se nel testo romano dovrebbero sostenere il volo delle figure), nella forma delle orecchie accartocciate e nella cifratura insistita dei volti (dove naso, sopracciglia e bocca sono risolti in un'unica forte svirgolatura). Sigle queste, in parte presenti anche nelle pitture di Summaga.

(²¹) Questo affresco, oggetto di lunghe controversie in sede critica, è stato anche attribuito all'ambito della scuola benedettina dell'XI secolo. Recentemente il Lorenzoni lo ha recuperato al XIII secolo e, assieme agli affreschi di S. Maria di Castello di Udine, lo ha messo alle dipendenze, per così dire, della cultura figurativa austriaca. A questo proposito, mentre condivido la restituzione cronologica al XIII secolo (restituzione, in quanto già il Cecchelli e il Santangelo avevano proposto questa datazione, ma con riferimenti linguistici diversi) e condivido altresì l'accostamento alle pitture udinesi che il Lorenzoni per primo propone, mi sembra opportuno, anche in questo caso, ridimensionare un tantino la proposta pertinenza austriaca.

Per la vicenda critica dettagliata e relativa bibliografia, rimando a: G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato...*, cit. a n. 4, pp. 80-81 e G. BERGAMINI, *Affreschi del Friuli*, Udine 1973, pp. 22-23.

ponenti del linguaggio del pannello cividalese. Alle fonti austriache già da altri segnalate a questo riguardo ⁽²⁵⁾, vorrei ora aggiungere il foglio con i Santi Ulderico e Nicola del Salterio di Augusta (inizio XIII secolo) (fig. 13) che a parer mio presenta ancor più persuasive connessioni iconografiche e stilistiche con Cividale ⁽²⁶⁾.

Un punto di riferimento abbastanza preciso per le Sante cividalesi è costituito dagli Apostoli affrescati nel semicilindro dell'absidiola destra di S. Maria di Castello a Udine: pressoché « sovrapponibili » quanto a frontalità, contornare deciso e marcato, staticità della materia solo a tratti smossa in una plasticità appena suggerita dalle linee ringrossate ⁽²⁷⁾.

Converrà pertanto passare ad un'analisi più attenta degli affreschi di S. Maria di Castello: ultimo tema proposto e anello importante per una più completa definizione di quel linguaggio pittorico altoadriatico che, alla fine, mi sembra non dover troppo alla cultura austriaca ⁽²⁷⁾. Per la *Dormitio* di Udine infatti (fig. 14) potremmo richiamare l'« analoga » scena (Natività) del ciclo austriaco di Pürgg, ma ci accorgeremmo che anche nel rapporto Udine-Pürgg (come per il rapporto già istituito tra Pürgg e Trieste) la somiglianza, benché assai più stretta, è circoscrivibile ad elementi iconografici comuni che galleggiano in un certo senso

⁽²⁵⁾ G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato...*, cit. a n. 4, pp. 80-81.

⁽²⁶⁾ G. MANDEL, *La miniatura romanica e gotica*, Leida 1964, fig. 103: Salterio, Augusta, XIII secolo. Maihingen, Biblioteca dei principi Oettingen-Wallernstein. Ms. I.2.4° 19, f. 67 v.

⁽²⁷⁾ La decorazione dell'absidiola destra di S. Maria di Castello presenta la Deposizione dalla croce, nel catino absidale; gli Apostoli nel semicilindro; la Morte della Vergine e il Battesimo di Cristo, sulla parete esterna a sinistra.

A differenza del pannello cividalese, gli affreschi di Udine non vantano una bibliografia altrettanto consistente nè tantomeno uno studio particolarmente approfondito.

A. RIZZI, *La chiesa di Santa Maria. La casa della Confraternita e il campanile del Castello di Udine*, Udine 1960, pp. 21-22.

G. LORENZONI, *L'arte del Patriarcato...*, cit. a n. 4, pp. 79-81.

G. BERGAMINI, *Affreschi...*, cit. a n. 24, pp. 48-49.

in superficie, ma non modificano in fondo la compagine del linguaggio sostanzialmente diversa. Il modo dell'alternarsi delle zone chiare a quelle scure, infatti, nei ventagli di pieghe nere è inteso in maniera affatto diversa. Quella che era in origine la « digitazione » bizantina, si risolve a Pürrgg (fig. 15) in un tracciato calligrafico, si chiude su sé stessa, quasi a concludere in bel carattere lo stenogramma parziale, indipendentemente da ogni corrispondenza con la sintassi visiva di un chiaroscuro naturalistico. A Udine viceversa, la zona omologa del ventaglio digitato delle pieghe (o « zampa d'oca ») sotto il ginocchio, si diparte plausibilmente dalla maggiore ombreggiatura falcata che marca il margine inferiore della coscia. Si da riuscire più animosamente romanica, in quanto riadeguazione dei volgari alla « lingua illustre » (qui tendenzialmente bizantina, a Pürrgg più decisamente post-ottoniana). Quanto alla Deposizione (fig. 16), essa « stacca » a prima vista dal gruppo, per l'allungamento delle figure che sembrano ricalcare graficamente eleganti moduli antelamici; all'area italiana rimanda inoltre l'architettura per la dicromia e le leggere trifore che ne accentuano in questo contesto il valore di cortina decorativa priva di significato spaziale. La struttura stessa della scena — non nuova in area bizantina — con il muro merlato sullo sfondo stretto ai lati dai gruppi di figure, diverrà successivamente canonica della pittura tardo-bizantina e in particolare dei modi di maestro Paolo ⁽²⁸⁾.

E potremmo ora anche moltiplicare i confronti; e sarà

(28) Si potrebbe forse precisare ulteriormente e avanzare l'ipotesi che quel *quid* male afferrabile che, pur in una larga consonanza linguistica di base, rende comunque « diversi », per così dire, questi affreschi dagli altri monumenti locali duecenteschi, sia costituito, in un momento ben circoscritto entro il processo di costituzione della scuola veneta, da una componente romano-laziale. Mi riferisco in particolare agli affreschi di Anagni e di Tivoli caratterizzati appunto da una impostazione essenzialmente linearistica, da una sottile, incidente sensibilità disegnativa. E sarà pur da credere che i mosaicisti veneti di ritorno da Roma abbiano portato in terra altoadriatica una qualche esperienza della pittura laziale, nè si potrà negare forza di espansione autonoma alla scuola romana, così ben definita e lungamente attiva.

facile rilevare una sostanziale conformità di modi (volti ovoidali di tre-quarti, occhi collocati con lieve scarto di livello e in genere il marcato contornare) con Summaga e soprattutto con la maniera di Treviso.

Ma il termine di confronto veramente paradigmatico è costituito a mio parere, dagli affreschi della chiesa di S. Gerolamo di Colmo⁽²⁹⁾: Pie Donne da un lato (fig. 16) e Dolenti (fig. 17) dall'altro, così fragili e protette dall'involucro dei panneggi, appartengono sicuramente alla stessa stirpe. Ed è rilevante il fatto che i confronti tengono bene anche con gli altri monumenti considerati: le Esequie di Muggia Vecchia, ad esempio, sembrano stemperare in una forma di marcata corsività i medesimi atteggiamenti figurativi di Colmo; mentre gli affreschi di Treviso dividono con le pitture di Colmo non solo certi stilemi (accentuazione drammatica delle curve, fattura esasperata delle sopracciglia e del naso), ma anche l'eccellenza dell'esecuzione.

Esaurita questa breve ricognizione dei documenti superstiti, ritengo che per l'esecuzione dell'intero gruppo di affreschi — gruppo solo apparentemente disorganico — si possa proporre un periodo relativamente breve a ridosso della metà del secolo. Le pitture di Trieste e di Muggia Vecchia, ricche di referenze marciane e perfettamente sovrapponibili tra loro vanno collegate per molti versi con quelle più lontane di Summaga, Cividale, Udine e con i cicli istriani di Sanvincenti e di Colmo; e alla fine, di anello in anello, la catena dei confronti incrociati si salderebbe con gli affreschi « veneziani » di Treviso.

Nella prima metà del Duecento dunque, ruotando attorno a Venezia e sulla base dei cascami bizantini — in un momento di crisi dell'arte « imperiale » — nasce e si diffonde un linguaggio romanico alto-adriatico in cui entrano, senza peraltro posizioni di particolare privilegio, anche suggestioni oltremontane. L'intero fenomeno del resto rientrerebbe nel più vasto processo di ricezione del bizantinismo nell'ambito del maturo Romanico occidentale.

(29) G. GHIRARDI, *Affreschi...*, cit. a n. 21, pp. 61-67; figg. 10-14.