

TRADIZIONI TARDO-ANTICHE  
NELLA SCULTURA ALTOMEDIOEVALE  
DELL'ALTO ADRIATICO

La regione altoadriatica, in età paleocristiana, è certamente ricca di centri artistici, che vanno da Ravenna a Concordia, a Grado, ad Aquileia, a Parenzo, a Pola. Questa zona, nel V-VI secolo, dal punto di vista artistico, rientrava in una koiné linguistica, che possiamo convenzionalmente definire « paleocristiano-bizantina », una koiné che comprendeva, oltre l'Oriente bizantino, anche tutta la penisola italiana, una koiné che si esprimeva in forme identiche da Costantinopoli a Ravenna, a Grado o a Cividale (1).

In Italia, con l'occupazione longobarda (568), anche la situazione artistica subisce inevitabilmente dei mutamenti. La scultura — in particolare —, a causa della difficile situazione politica ed economica venutasi a creare in Italia, presenta, per molti decenni, punte estreme di povertà e di silenzio, che appaiono raggiunte quasi ovunque, sia nei territori soggetti ai longobardi sia in quelli ancora controllati dai bizantini.

Nell'area longobarda, negli anni di Teodolinda (fine VI-

(1) Ciò può essere dimostrato, ad esempio, dalla decorazione di un pluteo del VI secolo con « chrismon », croci e lemnischi del Museo Archeologico Nazionale di Cividale, v. C. GABERSCEK, *La croce nella scultura altomedioevale cividalese*, in « Il Friuli », Rivista turistica dell'E.P.T., Udine, 2, (1977), pp. 6-7; si tratta di uno dei motivi iconografici più diffusi, nella scultura del V-VI secolo, nei plutei delle recinzioni presbiteriali delle chiese paleocristiane d'Oriente e d'Occidente, se ne trovano di simili a Ravenna, Rimini, Ancona, Grado, Parenzo, ecc. Per questo tipo di plutei, F. ZULIANI, *I marmi di S. Marco*, Alto Medioevo, 2, Venezia 1971, pp. 40-41.

primi VII secolo) un fenomeno interessante è rappresentato dal tentativo, da parte delle corti longobarde, di rifarsi a modelli paleocristiani locali; tentativo documentato da un certo numero di sculture della zona lombarda, che dimostrano una continuazione di schemi di tipo paleocristiano, ma che dimostrano anche la decadenza e la scarsa preparazione degli scultori. Quindi la volontà, da parte dei committenti longobardi, di rifarsi a fonti paleocristiane non ebbe la possibilità pratica di essere realizzata, in quanto i committenti non trovarono artisti e laboratori sufficientemente attrezzati <sup>(2)</sup>.

Mentre questa era la situazione che si verificava nella « Longobardia », nelle zone rimaste soggette a Bisanzio, come Ravenna e Grado, i legami con l'arte paleocristiana rimangono senz'altro più vivi, ma anche qui si constata un impoverimento di forme e di formule. Nella stessa Ravenna la produzione scultorea si fa sempre più esigua, e anche qualitativamente impoverita; dal VII secolo in poi Ravenna va perdendo il suo ruolo di centro-guida, esponendosi invece all'accoglimento di motivi altrove più vivaci <sup>(3)</sup>.

Questo stato di esaurimento e di ristagno nella produzione scultorea si registra per quasi tutto il VII secolo in tutta la penisola italiana. La situazione cambia verso la fine del secolo, in concomitanza con l'assestamento del regno longobardo e la relativa ripresa economica. Alla fine del VII secolo abbiamo,

<sup>(2)</sup> A.M. ROMANINI, *La scultura pavese nel quadro dell'arte preromantica di Lombardia*, in « Atti del IV Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo: Pavia capitale di regno », Spoleto 1969, pp. 231-271; *Problemi di scultura e di plastica altomedioevale*, « Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale », Atti delle Settimane di studio, XVIII, Spoleto 1971, pp. 425-467; *Tradizione e « mutazioni » nella cultura figurativa precarolingia*, in « La cultura artistica nell'Occidente latino dal VII all'XI secolo », Atti delle Settimane di studio, XXII, Spoleto 1975, pp. 759-798.

<sup>(3)</sup> A. PERONI, *Il monastero altomedioevale di S. Maria « Teodote » a Pavia. Ricerche urbanistiche e architettoniche*, in « Studi medievali » fasc. I, 1972, pp. 1-93, p. 81.

infatti, da parte del regno longobardo, un orientamento politico di incontro con il mondo romano e, contemporaneamente, una ripresa culturale (\*). Ma, nell'Italia longobarda, la produzione artigianale ed artistica raggiunge proporzioni veramente massicce nella prima metà dell'VIII secolo, all'epoca di Liutprando (712-744) (°), e tocca il suo vertice nel trentennio successivo con Ratchis, Astolfo e Desiderio, i quali, con una politica di mecenatismo illuminato, favoriscono il trasferimento nel regno longo-

(\*) Durante il regno di Cuniberto sorge infatti la Scuola Palatina di Pavia con quel Felice, zio di Flaviano, che sarà maestro di Paolo Diacono, C.G. MOR, *Discussione della relazione Salmi*, in « Il passaggio dalla antichità al medioevo in Occidente », Atti delle Settimane di studio, IX, Spoleto 1962, pp. 551-552.

(°) Questo fenomeno è testimoniato anche da Paolo Diacono, *Historia Langobardorum*, VI, 58: « Multa per singula loca divina templa instituit ». La politica di conciliazione verso la Chiesa, che Liutprando osservò e rigorosamente fece osservare, portò la monarchia e la nobiltà longobarda a partecipare alla fondazione di monasteri ed abbazie, ma anche alla restaurazione e all'abbellimento delle chiese già esistenti. Sotto il regno di Liutprando, e con tutta probabilità sotto il ducato di Pemonone (padre di Ratchis), molto fruttuoso per l'arte altomedioevale del Friuli, fu abbellita anche la chiesa di S. Maria a Udine, detta poi « del Castello » (forse risalente al VI secolo); fra le sculture altomedioevali ivi conservate rilevante è il frammento con l'iscrizione « O LIVTP... », che potrebbe essere integrata: (DOMIN)O LIVTP(RANDO), G. VALENTINIS, *La Chiesa di S. Maria del Castello di Udine*, in « Memorie Storiche Forogiuliesi », XXVI, (1930), pp. 17-25; C. SOMEDA DE MARCO, *Il Museo Civico e le Gallerie d'Arte Antica e Moderna di Udine*, Udine 1956, p. 19; A. RIZZI, *La chiesa di S. Maria. Guida storico-artistica*, Udine 1960, pp. 5, 28; A. TAGLIAFERRI-M. BROZZI, *Udine e il suo territorio dalle origini alla caduta del regno longobardo*, in « Memorie Storiche Forogiuliesi », XLV, (1962-1964), pp. 19-46; F. QUAI, *La sede episcopale del Forum Julium Carnicum*, Udine 1973, p. 139; G. DI CAPORIACCO, *Udine. Appunti per la storia*, Udine 1972, p. 35; C.G. MOR, *Schizzo della cultura cividalese in età longobarda*, in « Atti del Convegno internazionale sul tema: La civiltà dei Longobardi in Europa », Accademia Nazionale dei Lincei, 189, Roma 1974, pp. 481-486, p. 483; *La cultura veneta nei secoli VII-VIII*, in « Storia della cultura veneta. Dalle origini al Trecento », Vicenza 1976, pp. 215-239, p. 223.

bardo di artisti orientali rifugiatisi a Roma a causa della persecuzione iconoclasta e dell'invasione islamica nel Vicino Oriente, rendendo così possibile il ricostituirsi di maestranze specializzate.

Per il tipo di scultura di questo periodo, giustamente riconosciuto come uno dei momenti più interessanti dell'arte altomedioevale, è stato più volte proposto il termine di « liutprandea »<sup>(6)</sup>.

Di questo fenomeno artistico, che può essere definito « rinascenza liutprandea », i primi esempi databili con sufficiente approssimazione sono rappresentati dal ciborio di S. Giorgio di Valpolicella, datato dall'iscrizione che nomina il re Liutprando e il vescovo Dominicus († 720)<sup>(7)</sup>, dalle due lastre del « sarcofago di Teodota » a Pavia<sup>(8)</sup>, dalla lapide di S. Cumiano a Bobbio<sup>(9)</sup>, dalle lastre del duomo di Modena<sup>(10)</sup> e dalla decorazione degli archetti del ciborio del patriarca Callisto a Cividale<sup>(11)</sup>. In queste opere le forme ornamentali, i caratteri stilistici e la tecnica propria della scultura « liutprandea » sono pie-

(6) C. GABERSCEK, *La rinascenza liutprandea in Friuli e nel regno longobardo*, in « La Panarie », 26-27, (1974), pp. 7-16, p. 8; *Rilievi frammentari « liutprandei » a Cividale*, in « Arte in Friuli - Arte a Trieste », 2, Studi e ricerche dell'Istituto di Storia dell'Arte. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Trieste, Udine 1977, pp. 17-31; *Scultura in Friuli. L'Alto Medioevo (Dai Longobardi ai Carolingi)*, S. Vito al Tagliamento 1977; D. GIOSEFFI, *Scultura altomedioevale in Friuli*, Milano (1977), p. 32 ss.

(7) P.L. ZOVATTO, *Il ciborio di S. Giorgio di Valpolicella nell'ambito della cultura figurativa altomedioevale e longobarda*, in « Problemi della civiltà e dell'economia longobarda », Milano 1964, pp. 125-136.

(8) A. PERONI, *Il monastero altomedioevale*, cit.

(9) Ibidem.

(10) E. CECCHI, *Su taluni marmi altomedioevali nel lapidario del duomo di Modena: ipotesi preliminare e saggio di analisi*, in « Atti del IV Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo: Pavia capitale di regno », Spoleto 1969, pp. 353-367.

(11) C. GABERSCEK, *La decorazione del ciborio del patriarca Callisto a Cividale*, in « La Panarie », 25 (1974), pp. 14-20; *Scultura in Friuli*, cit., pp. 30-39.

namente costituiti. I rilievi della rinascenza lituprandea appaiono caratterizzati da una certa ispirazione classicistica, che, mediata da una vivace sensibilità chiaroscurale-decorativa di impronta vicino-orientale (densità e valore coloristico della decorazione, avversione alla superficie vuota e allo sfondo inteso come « pausa »), appare differenziata tanto dallo stile paleocristiano del V-VI secolo (improntato ad un calcolato equilibrio di pieni e di vuoti, con gli elementi compositivi sempre chiaramente spazati, senza forti contrasti chiaroscurali) quanto dall'anticlassicismo dichiarato (di matrice siro-palestinese-mesopotamica) di quel filone di cui fanno parte i rilievi dell'altare di Ratchis<sup>(12)</sup>, che rivelano una decisa, consapevole intenzione « deformante », in accordo con la tensione della nervosa grafia lineare; invece nei rilievi « liutprandei » le stilizzazioni e le stesse semplificazioni decorative non mortificano gli originari fermenti naturalistici (fig. 1)<sup>(13)</sup>.

(<sup>12</sup>) C. GABERSCEK, *Note sull'altare di Ratchis*, in « Memorie Storiche Forogiuliesi », LIII (1974), pp. 53-72; *Scultura in Friuli*, cit., pp. 66-71.

(<sup>13</sup>) Foto E. Ciol - Casarsa (Pordenone). Il rilievo è stato pubblicato da L. BERTACCHI, *La sezione archeologica del Museo di Pordenone*, in « Itinerari », 3 (1969), pp. 13-23, p. 20, p. 21, fig. 11, e citato da P.L. ZOVATTO, *Il duomo di Maniago*, Udine 1952, p. 17, e da M. BROZZI, *Il Ducato longobardo del Friuli*, Udine 1975, p. 87; C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli*, cit., pp. 42-43. Questo bassorilievo, murato sulla facciata del duomo di Maniago (Pordenone), mostra un pavone — simbolo di immortalità — e altri quattro uccelli rivolti verso un tralcio di vite con foglie e grappoli. Si tratta probabilmente di un frammento di archetto: si noti infatti l'andamento curvilineo del pezzo di cordone e del listello bucherato nell'angolo inferiore destro. Il pezzo, a mio avviso, è di epoca longobarda; gli elementi animali e vegetali mostrano un naturalismo ancora non imbrigliato nella secchezza e nella sommarietà in cui sono ridotti (simili a sterili ristampe) i medesimi motivi verso la fine dell'VIII secolo, quando gli elementi zoomorfici e fitomorfici (spesso rinchiusi entro un contorno deprimente) vengono ridotti a schemi puramente decorativi. Negli animali di questo frammento, invece, le notazioni anatomiche (sia pure con un linguaggio molto semplificato, ma di notevole immediatezza) sono ancora sufficientemente naturalistiche e rea-

Per comprendere le differenze stilistiche tra la scultura di età paleocristiana e quella altomedioevale utile può essere, a mio avviso, il confronto tra i cervi di un archetto del ciborio del patriarca Callisto a Cividale (fig. 2)<sup>(14)</sup> e un esemplare iconograficamente analogo del VI secolo raffigurato su una lastra aquileiese (fig. 3)<sup>(15)</sup>. Mentre nella scultura paleocristiana, sempre caratterizzata da una certa ariosità e sobrietà, le suggestioni volumetriche e spaziali sono pur sempre percepibili, la scultura altomedioevale, al di là di ogni recupero classico, mira a raggiungere una visione tutta di superficie, bidimensionale. Vediamo infatti come, nell'archetto con i cervi, il discorso sia ridotto a dialogo tra piani e linee, cariche di energia. La linea, nella scultura altomedioevale, assume dunque un ruolo di primo piano, tanto che, anche quando appaiono riferimenti figurativi, il ritmo geometrizzante del gioco lineare, in cui sono riassunti, tende a trasfigurarli con un valore astratto analogo a quello dei moduli aniconici: il linguaggio artistico altomedioevale è essenzialmente basato sull'estrema sensibilità espressiva di una linea duttile, prensile, dinamica, di forte potere astrattivo.

Gli spigoli di tutti gli archetti callistiani sono ornati da una treccia perlata; tale motivo decorativo, presente anche in alcuni frammenti di S. Maria di Aurona<sup>(16)</sup> e di S. Salvatore a

listiche: si noti, nel pavone, la particolare cura data alla resa dell'occhio, che, attraverso il doppio tondo dell'orbita e della pupilla, ne riproduce la stupita ottusità, come nei pavoni della scultura ravennate, v. P. ANGIOLINI MARTINELLI, « *Corpus* » della scultura paleocristiana, bizantina e altomedioevale di Ravenna, I, Roma 1968, schede nn. 25, 82. I forellini, negli occhi degli uccelli, negli « occhi » della coda del pavone, nel ricciolo del tralcio, nei cerchi del listello inferiore, contribuiscono a potenziare — come nel caso di tante altre sculture coeve — il gusto coloristico di questo rilievo; questi incavi probabilmente contenevano paste vitree o stucchi colorati.

<sup>(14)</sup> C. GABERSCEK, *La decorazione del ciborio del patriarca Callisto a Cividale*, cit., p. 17, fig. 5; *Scultura in Friuli*, cit., fig. 3.

<sup>(15)</sup> v. *La decorazione del ciborio*, cit., p. 18, fig. 6.

<sup>(16)</sup> v. A. PERONI, *La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia*, in « *Arte Lombarda* », V, 2, (1960), pp. 187-200, p. 206, fig. 31.

Brescia<sup>(17)</sup>, trova riscontri in sculture della Siria cristiana<sup>(18)</sup> e omayyade<sup>(19)</sup> e dell'Egitto copto<sup>(20)</sup>.

Tutte le opere migliori della rinascenza liutprandea — a Pavia, a Brescia, a Milano, a Bobbio, a Modena, a Cividale, a Sesto al Reghena — sono dunque caratterizzate da una disposizione ritmica, disinvolta e ben calcolata, in funzione di una elaborata simbologia, dei pur fitti elementi ornamentali, da una convivenza (il più delle volte armonicamente riuscita) tra le esigenze decorative e quelle più schiettamente rappresentative e, appunto, dalla sopravvivenza di un naturalismo (di matrice classico-ellenistica) reso talvolta evidente da notazioni « dal vero », come, ad esempio, nella decorazione del ciborio del patriarca Callisto a Cividale, nell'archetto coi leoni (fig. 4)<sup>(21)</sup>, nel particolare dell'unghiuolo delle zampe degli animali, nella precisa accentuazione del pelame nella criniera e nella coda, nelle nervature e costolature delle foglie di vite, nella morbida pie-

(17) v. R. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, Venezia 1889, p. 128, fig. 67.

(18) v. *Ibidem*, p. 71, fig. 23.

(19) v. R.W. HAMILTON, *Khirbat al Majjar*, Oxford 1959, pl. XXXV.

(20) v. H. TORP, *The carved decorations of the North and the South churches at Bawit*, in « Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur », Mainz 1970, pp. 35-41, tafel 33 (1-2). Di influenza copta, a mio avviso, è un interessante frammento di lastra marmorea, attribuibile al V-VI secolo, inserito nel pavimento davanti all'altare rinascimentale del Sacramento nella basilica di Aquileia, G. BRUSIN, *Aquileia e Grado*, in « Storia di Venezia », II, Venezia 1958, pp. 481-594, p. 544, p. 536, fig. 129. Incorniciato da una treccia a tre capi (non divisi ancora in vimini), il pannello adotta un partito decorativo frequente nei tessellati romani e paleocristiani, cioè quello dei quadrati che si annodano a cerchi. Qui, i cerchi accolgono rosoncini di vario tipo, mentre i tre riquadri rimastici mostrano due uccelli e un agnello, vivaci nell'atteggiamento e nel modellato. I cerchi e i quadrati riempiti di perline richiamano analoghi schemi decorativi dell'Egitto copto, v. P. DU BOURGUET, *Les coptes*, Paris 1968, p. 179, fig. 79: Parigi, Louvre, fregio in calcare (da Bawit).

(21) C. GABERSCEK, *La decorazione del ciborio del patriarca Callisto a Cividale*, cit., p. 15, fig. 2; *Scultura in Friuli*, cit., fig. 4.

ghevolezza dei tralci (il cui carattere di vegetale elasticità è ancora lontano dalle secchezze geometriche di qualche decennio dopo), nel timbro polposo delle fusarole.

Nell'archetto in questione la fascia dell'archivolto è decorata da un flessuoso tralcio vitineo che si snoda generando volute geometrizzanti, che racchiudono foglie e grappoli (nei cui chicchi pavoncelle o colombe tuffano avidamente il becco). Tale motivo, come è stato più volte notato, risulta piuttosto comune nelle sculture in pietra e in marmo della rinascenza liutprandea ed è presente pure nell'arcone in stucco del Tempietto longobardo di Cividale (fig. 11).

Già gli scultori della Siria cristiana e dell'Egitto copto avevano elaborato i motivi classici dei racemi vegetali fondendoli con gli intrecci viminei, creando così nuovi schemi decorativi. Gli scultori siriaci e copti si sbizzarrirono a trovare nuove sistemazioni per la vite: mentre alcuni ripetevano nei meandri del fusto foglie e grappoli alternativamente, altri li accoppiavano (a due o a quattro) entro cerchi di vimini, altri li intervallavano con cerchi racchiudenti fiori, altri ancora vi introducevano uccelli bezzicanti, in modo da offrire all'occhio la più gradevole varietà possibile<sup>(22)</sup>. Questi motivi decorativi incontrarono poi grande favore nell'arte omayyade e quindi, tramite la mediazione islamica, nella scultura della rinascenza liutprandea (lastre del « sarcofago di Teodota », lapide di S. Cumiano, lastre del duomo di Modena, ecc.), che riprende fedelmente la minuziosità del disegno, l'elasticità e la precisione degli avvolgimenti, il vivace effetto chiaroscurale dei modelli protoislamici (fig. 5)<sup>(23)</sup>.

Sempre a proposito delle concordanze e delle analogie tra le sculture della rinascenza liutprandea e l'arte omayyade, mi sembra particolarmente utile evidenziare, relativamente alle lastre

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

(23) C. GABERSCEK, *La decorazione a stucco del Tempietto longobardo di Cividale*, in « Quaderni della FACE », 40 (1972), pp. 27-37, fig. a p. 37.





3



2

Fig. 1 - Maniago (Pordenone). Duomo, rilievo frammentario murato sulla facciata.

Fig. 2 - Cividale. Museo Cristiano, battistero di Callisto, archetto.

Fig. 3 - Aquileia. Museo Cristiano di Monastero, lastra con cervo.

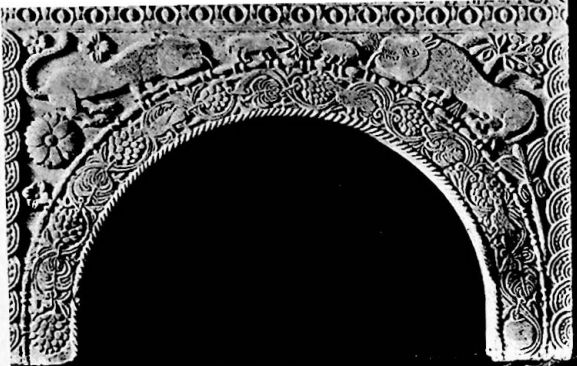
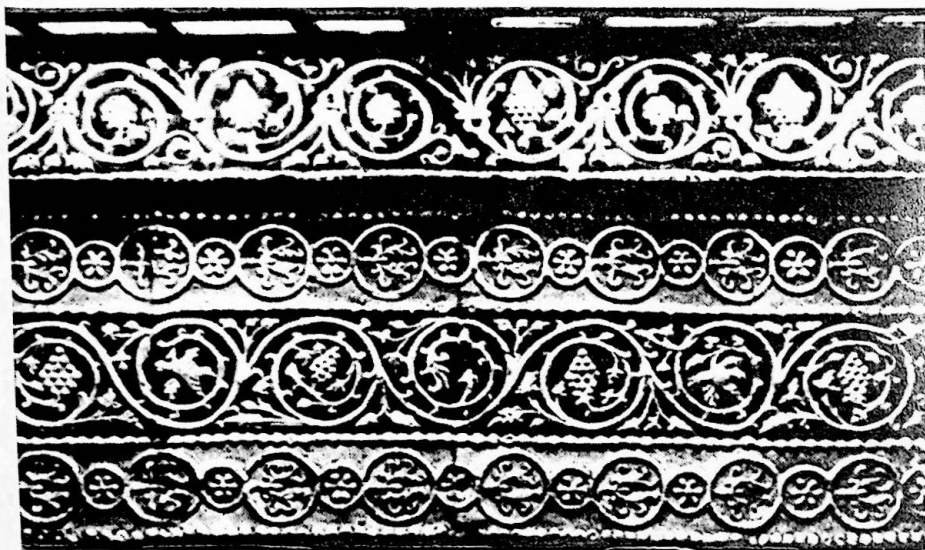


Fig. 4 - Cividale. Museo Cristiano, battistero di Callisto, archetto.

Fig. 5 - Gerusalemme. Cupola della Roccia, lamina cesellata.

Fig. 6 - Modena. Museo lapidario del duomo, lastra scolpita.

4



5



6

Fig. 7 - Cividale. Tempietto longobardo,  
testa in stucco.

Fig. 8 - Gerusalemme. Museo Archeologico,  
testa in stucco (da Khirbat al Mafjar).

Fig. 9 - Roma. Museo dei Conservatori,  
testa dell'imperatrice Ariadne.



7



8



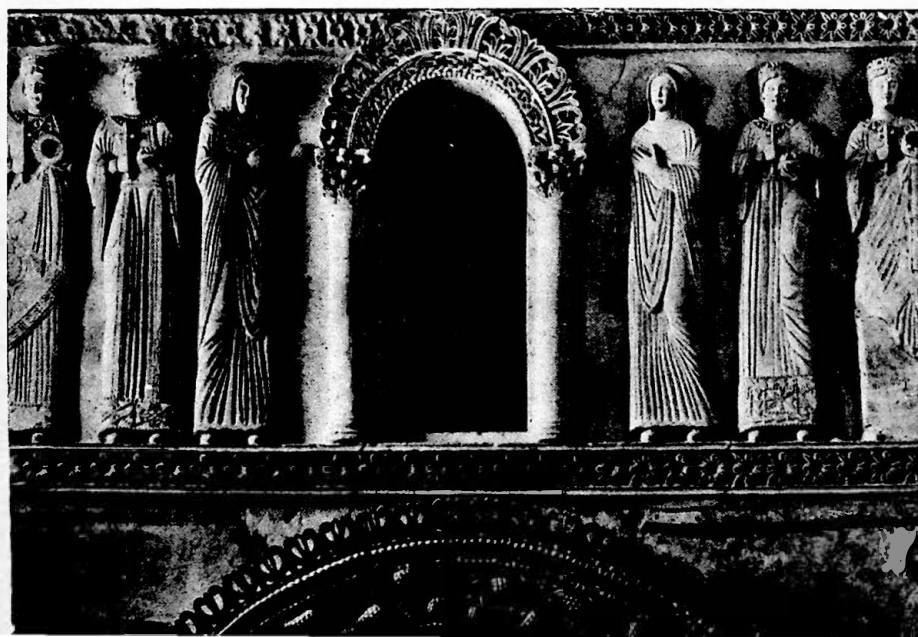
9



10

Fig. 10 - Corinto. Museo, statua acefala.

Fig. 11 - Cividale. Tempietto longobardo, stucchi.



11

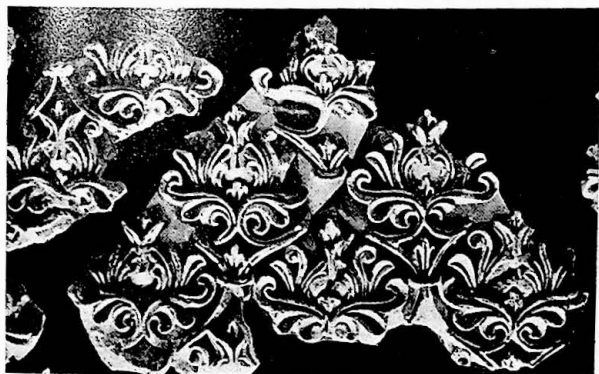
Fig. 12 - Brescia. Basilica di S. Salvatore,  
decorazione a stucco di sottarco.

Fig. 13 - Gerusalemme. Museo Archeologico,  
stucchi (da Khirbat al Mafjar).

Fig. 14 - Genova. Museo di S. Agostino,  
capitello.



12



13

14





15

Fig. 15 - Grado. Duomo, « trichora ». Architrave di pergula.

Fig. 16 - Prata (Pordenone). Rilievo frammentario.



16

modenesi (fig. -6) <sup>(24)</sup>, la presenza di chicchi forati identici a quelli degli stucchi omayyadi <sup>(25)</sup>, tecnicamente derivabili — come nota il Gioseffi <sup>(26)</sup> — dallo schiacciamento della pallina di stucco mediante la punta del dito o di un bastoncino.

Molti studi di questi ultimi trent'anni hanno sottolineato la stretta connessione tra l'arte altomedioevale (soprattutto la scultura) e il mondo vicino-orientale, rendendo sempre più evidenti i collegamenti artistici e culturali tra l'Europa dei « regni barbarici » e il Vicino Oriente islamizzato, erede di quella articolata e complessa cultura artistica che il Gioseffi propone di definire « seleucide » <sup>(27)</sup>.

Il monumento-pilota della rinascenza liutprandea è rappresentato dal complesso decorativo in stucco del Tempietto longobardo di Cividale, che, come l'« urna » di S. Anastasia di Sesto al Reghena <sup>(28)</sup>, appare strettamente connesso con la contemporanea cultura della Siria islamizzata, in particolare con gli stucchi del castello omayyade di Khirbat al Mafjar (presso Gerico), conservati nel Museo Archeologico di Gerusalemme.

A proposito delle statue monumentali in stucco di Cividale, particolarmente interessante è il confronto proposto dal Gio-

<sup>(24)</sup> C. GABERSCEK, *La decorazione del ciborio del patriarca Callisto a Cividale*, cit., p. 16, fig. 3. Anche le palline forate che decorano l'aureola dei due simboli evangelistici del pluteo frammentario (detto « di S. Paolino ») murato nella zona basamentale del battistero di Callisto a Cividale, v. C. GABERSCEK, *Scultura in Friuli*, cit., fig. 22, sono identiche alle palline forate in stucco della decorazione del castello omayyade di Khirbat al Mafjar.

<sup>(25)</sup> v. R. W. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar*, cit., pl. XXXI, XXXIII, XLIV, L (2), LIX (14), LXVIII (1): primo pilastro a destra e primo pilastro a sinistra.

<sup>(26)</sup> D. GIOSEFFI, *Le componenti islamiche nell'arte altomedioevale in Occidente*, in « Aquileia e l'Africa », AAAd V, Udine 1974, pp. 337-351, pp. 343-344.

<sup>(27)</sup> Ibidem, p. 349; *Scultura altomedioevale in Friuli*, cit., p. 37.

<sup>(28)</sup> 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, pp. 109-115; D. GIOSEFFI, *Le componenti islamiche*, cit.

seffi<sup>(29)</sup> tra le ieratiche sante del Tempietto e le odalische in stucco di Khirbat al Mafjar, le quali a un'attenta verifica, « come manualità, come tecnica, come strutture operative », corrispondono puntualmente alle figure cividalesi. Faccio notare, ad esempio, il sorprendente identico particolare del foro nel lobo dell'orecchio, nell'angolo inferiore destro della bocca, negli occhi larghi e spalancati; sono inoltre identici i giri « a compasso » dell'arco sopraccigliare e le palpebre segnate a contorni incisivi, come sono simili il naso e la bocca disegnati nettamente e l'ovale fermo e pieno (figg. 7-8)<sup>(30)</sup>. I volumi sferoidali di queste teste sono simili alle teste-ritratto del V-VI secolo del filone ufficiale ieratico, caratterizzate da grandi pupille e da piccole bocche talvolta atteggiate a sorriso, come il ritratto dell'imperatrice Ariadne (fig. 9)<sup>(31)</sup>, che si richiama a modelli palmireni<sup>(32)</sup>.

Anche i corpi delle sante del Tempietto (fig. 11), che sembrano quasi dei pilastri drappeggiati, nel loro slancio ascensionale e nella loro sommaria riduzione di volumi, richiamano alcune statue del V-VI secolo conservate a Megara e a Corinto (fig. 10)<sup>(33)</sup>. Anche in queste statue, come in quelle di Cividale, le forme si raccolgono in un blocco compatto e le pieghe delle vesti cadono verticalmente, come tirate col filo di piombo. E' quasi un ritorno alla statua-colonna della Grecia antica<sup>(34)</sup>. Le figure del Tempietto, ricollegabili alla scultura della tarda antichità, testimoniano dunque la sopravvivenza in epoca altome-

<sup>(29)</sup> D. GIOSEFFI, *Le componenti islamiche*, cit., pp. 346-347.

<sup>(30)</sup> C. GABERSCEK, *La rinascenza liutprandea in Friuli e nel regno longobardo*, cit., p. 10, fig. 3.

<sup>(31)</sup> C. GABERSCEK, *La decorazione a stucco del Tempietto longobardo di Cividale*, cit., fig. a p. 33.

<sup>(32)</sup> v. R. GHIRSHMAN, *Arte Persiana. Parti e Sassanidi*, Milano 1962, p. 81, fig. 93: testa di Shaba, II-III sec. d. C. (Louvre); p. 82, fig. 94: busto funerario di Ammiat, II-III sec. d. C. (Louvre).

<sup>(33)</sup> C. GABERSCEK, *La decorazione a stucco del Tempietto longobardo di Cividale*, cit., fig. a p. 32.

<sup>(34)</sup> A. GRABAR, *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano 1965, p. 223.



dioevale della tradizione statuaria dell'epoca antica, che ora si fa rivivere attraverso lo stucco.

Nel complesso decorativo cividalese — come afferma il Gioseffi<sup>(35)</sup> — non c'è motivo o stilema che non possa essere ricondotto all'« inesauribile miniera » degli stucchi del castello di Khirbat al Mafjar. Sulla base di questa precisa affermazione osservo, in particolare, che il caratteristico motivo delle « tese balestre »<sup>(36)</sup> nel bordo superiore dell'arcone in stucco (sotto le figure delle sante) del Tempietto longobardo (fig. 11) trova riscontro negli stucchi del castello omayyade<sup>(37)</sup>, come gli intrecci che decorano l'intradosso dell'arcone stesso e l'arco della nicchia centrale nel registro superiore<sup>(38)</sup>. Noto inoltre che anche i capitelli stilizzati (ogni foglia non è altro che una serie di solcature — collocate sul medesimo piano — aprentesi leggermente a ventaglio) alla sommità delle colonnine, che decorano la finestra « sacrale », trovano analogie stilistiche con un frammento di Khirbat al Mafjar<sup>(39)</sup>; come anche i fiori stilizzati nella parte inferiore della veste delle prime due sante (da sinistra) del Tempietto e gli ornamenti della parte inferiore della veste della seconda santa (da destra)<sup>(40)</sup>.

Il recupero di frammenti in stucco nella basilica di S. Salvatore a Brescia (fondata da Desiderio, ultimo re dei longobardi), che presentano evidenti riscontri con la decorazione del Tempietto di Cividale, induce a stabilire contatti precisi tra gli stucchi bresciani e quelli cividalesi<sup>(41)</sup>.

<sup>(35)</sup> D. GIOSEFFI, *Le componenti islamiche*, cit., pp. 345-346.

<sup>(36)</sup> Per questo motivo appartenente alla tradizione tardo-antica e paleocristiana, largamente usato come coronamento di archi e di timpani: C. GABERSCEK, *La decorazione a stucco del Tempietto longobardo di Cividale*, cit., p. 34, nota 34.

<sup>(37)</sup> v. R. W. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar*, cit., pl. LXV (2).

<sup>(38)</sup> v. Ibidem, pl. XXXIV (2-3), XLVIII (5), LIII (1), LIX (13), LVIII (1), LX (14 A).

<sup>(39)</sup> v. Ibidem, pl. LXVI (2).

<sup>(40)</sup> v. Ibidem, pl. XXXV (7), XLVII (A-B), XLVIII (1-5).

<sup>(41)</sup> G. PANAZZA, *Le scoperte in S. Salvatore di Brescia*, in « Arte

Dopo le precise affermazioni del Gioseffi<sup>(42)</sup> a proposito dei rapporti tra gli stucchi di Khirbat al Mafjar e quelli del Tempietto longobardo, mi sembra opportuno allargare il quadro esaminando i rapporti tra gli stucchi omayyadi e quelli di S. Salvatore a Brescia. Innanzi tutto è da sottolineare che i fiori a cinque punte (in cui veniva applicata un'ampolla di vetro), nella fascia inferiore dei frammenti bresciani appartenenti alle ghierre<sup>(43)</sup>, possono essere messi in relazione con le analoghe rosette ad alveolo (dove con ogni probabilità venivano parimenti poste sferette vitree) dell'arcone in stucco del castello di Qasr al Hayr al Gharbi in Transgiordania<sup>(44)</sup>. Rilevo inoltre che il motivo a girali vitinei dall'andamento a tenaglia, nell'intradosso del quarto arco meridionale di S. Salvatore (fig. 12)<sup>(45)</sup>, riprende l'elastica

Lombarda », V, 1 (1960), p. 13 ss.; *La basilica di S. Salvatore in Brescia*, in « Arte Lombarda », V, 2 (1960), p. 161 ss.; *Gli scavi, l'architettura e gli affreschi della chiesa di S. Salvatore a Brescia*, in « La chiesa di S. Salvatore in Brescia », Atti dell'VIII Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, II, Milano 1962, pp. 7-205; G. PANAZZA-A. TAGLIAFERRI, *Corpus della scultura altomedioevale*, III, *La Diocesi di Brescia*, Spoleto 1966; A. PERONI, *La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia*, in « Arte Lombarda », V, 2 (1960), pp. 187-220; *La ricomposizione degli stucchi preromanici di S. Salvatore a Brescia*, in « La chiesa di S. Salvatore a Brescia », Atti dell'VIII Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo, II, Milano 1962, pp. 231-315; *Gli stucchi decorativi della basilica di S. Salvatore a Brescia*, in « Kolloquium über frühmittelalterliche Skulptur », Mainz 1968, pp. 25-45. Sui rapporti tra gli stucchi del Tempietto longobardo di Cividale e quelli della basilica di S. Salvatore a Brescia si veda anche: H.P. L'ORANGE-H. TORP, *Il Tempietto longobardo di Cividale*, Roma 1977.

<sup>(42)</sup> D. GIOSEFFI, *Le componenti islamiche*, cit.

<sup>(43)</sup> v. A. PERONI, *La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia*, cit., p. 189, fig. 4.

<sup>(44)</sup> v. D. GIOSEFFI, *Le componenti islamiche*, cit., p. 345, fig. 10; C. GABERSCEK, *La decorazione del ciborio del patriarca Callisto a Cividale*, cit., p. 17, fig. 4.

<sup>(45)</sup> C. GABERSCEK, *La rinascenza liutprandea in Friuli e nel regno longobardo*, cit., p. 12, fig. 5.

precisione di un analogo motivo ornamentale su alcuni pannelli e pilastri in stucco di Khirbat al Mafjar (fig. 13)<sup>(46)</sup>, che, a loro volta, hanno riferimenti puntuali (rintracciabili nell'identità della composizione aperta ed ariosa, oltre che nel tipo di plastica morbida ed arrotondata) con le decorazioni fitomorfe di una serie di capitelli conservati nel Museo di S. Agostino a Genova (fig. 14)<sup>(47)</sup>. Infine, anche l'intreccio a doppia lista, presente negli stucchi bresciani<sup>(48)</sup>, trova facilmente riscontro in diversi frammenti in stucco di Khirbat al Mafjar<sup>(49)</sup>.

Dunque anche gli stuccatori che lavoravano a Brescia dimostrano, come quelli di Cividale e di Khirbat al Mafjar, di servirsi di moduli tardo-antichi rinnovati da una vivace sensibilità chiaroscurale-decorativa di impronta vicino-orientale. Come opportunamente sottolinea il Peroni<sup>(50)</sup>, la cultura degli stuccatori (come quella degli intagliatori in avorio) dimostra una stretta adesione ai modelli della tradizione tardo-antica, di cui potevano facilmente rielaborare formule e moduli. Nel suo studio sugli stucchi bresciani il Peroni<sup>(51)</sup> insiste giustamente sulla concordanza degli stucchi di Brescia e di Cividale con la scultura in pietra e in marmo dell'VIII secolo. Un esame dell'inesauribile repertorio decorativo in stucco di Khirbat al Mafjar conferma ulteriormente questa tesi, dimostrando come le migliori opere

<sup>(46)</sup> Ibidem, p. 12, fig. 5.

<sup>(47)</sup> Ibidem, p. 12, fig. 5; si tratta di una trentina di capitelli, del più alto interesse, provenienti dalla distrutta chiesa di S. Tommaso a Genova, la cui origine è collegata (non si sa con quale e quanto fondamento) alla notizia della traslazione, per ordine di Liutprando, delle ceneri di S. Agostino dalla Sardegna a Pavia, con sosta a Genova, C. DUFOUR BOZZO, *Corpus della scultura altomedioevale, IV, La Diocesi di Genova*, Spoleto 1966, pp. 35-36, nota 68; nn. 12-25, pp. 35-57.

<sup>(48)</sup> v. A. PERONI, *La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia*, cit., p. 190 (motivo C, G, H).

<sup>(49)</sup> v. R. HAMILTON, *Khirbat al Mafjar*, cit., pl. XXXIII.

<sup>(50)</sup> A. PERONI, *La decorazione a stucco in S. Salvatore a Brescia*, p. 205.

<sup>(51)</sup> Ibidem, p. 202 ss.

in marmo e in pietra della rinascenza liutprandea siano connesse (come gli stucchi) con l'altissima cultura di Khirbat al Mafjar, cioè con i modi siriaci di età islamica. Esaminando, ad esempio, l'elevata qualità di alcuni frammenti della chiesa di S. Maria di Aurona (Milano) dell'VIII secolo<sup>(52)</sup>, riccamente ornati di fusa-  
role, perle, gigli, splendidamente rabescati di foglioline, di cordoni, di girali sempre eleganti, è opportuno — secondo la mia opinione — ritenere che si tratti di opere di artefici orientali. Il Cattaneo, d'altronde, più di ottant'anni fa definiva quelle sculture come le più eleganti decorazioni che gli « scalpelli greci » avessero prodotto in Italia nell'VIII secolo<sup>(53)</sup>.

Alla fine del VII secolo e all'inizio dell'VIII (regno di Liutprando) la situazione storica favorisce, come si è visto, la massiccia irruzione in Italia di schemi compositivi e formali del Vicino Oriente. Si tratta però di forme e di stili spesso di diversa origine (e di diversa qualità); si tratta cioè di motivi e di tipi di lavorazione tra loro distinti, che già al loro punto di partenza, nel Vicino Oriente, corrispondono a correnti artistiche radicalmente diverse: correnti « naturalistiche » di tradizione classico-ellenistica e correnti antinaturalistiche e astratte di ascendenza iranica. Tale complessa situazione artistica doveva naturalmente riflettersi nella diversa « colorazione » degli influssi che, in quell'epoca, arrivavano in Italia. Solo così si può spiegare la frequente coesistenza di concezioni artistiche talvolta antitetiche nelle opere della rinascenza liutprandea. Quella della rinascenza liutprandea appare dunque una situazione artistica composita, varia, talvolta anche contraddittoria, ma tutta (o quasi) consapevolmente legata alla tradizione tardo-antica.

Per comprendere gli sviluppi dell'arte altomedioevale occidentale fino all'età romanica non si deve mai perdere di vista

<sup>(52)</sup> v. E. ARSLAN, *L'architettura dal 568 al Mille*, in « Storia di Milano », II, Milano 1954, figg. a pp. 563, 613, 614, 615; v. anche figg. a pp. 268-269.

<sup>(53)</sup> C. CATTANEO, *L'architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa*, cit., p. 117.

anche la mediazione di Costantinopoli, che, se nel IV-V secolo eredita e rivitalizza un retaggio culturale ed artistico sostanzialmente di tradizione ellenistico-romana, nel corso del VI secolo, in età giustiniana, accoglie e propone tutte le esperienze « classiche » (nell'ambito dunque di classicità disparate) dei secoli immediatamente precedenti<sup>(54)</sup>. Fra le nuove culture artistiche che si affermano allora a Costantinopoli si impone quella « seleucide », essenzialmente astrattizzante e geometrizzante, o che « dovendo accogliere formule e stilemi derivanti dalla cultura artistica fondata sulla razionalità e sull'illusionismo naturalistici, li travolge o li stravolge con un colorismo trito di tipo vibro-oculistico anziché tattile o di derivazione plastica »<sup>(55)</sup>.

Nel VI secolo si matura dunque a Costantinopoli una classicità — la classicità bizantina appunto — composita ed autorevole, valida per molti secoli, con notevoli influssi, soprattutto attraverso l'Adriatico, sull'arte altomedioevale occidentale (figg. 15-16)<sup>(56)</sup>.

<sup>(54)</sup> S. TAVANO, *La restaurazione giustiniana in Africa e nell'alto Adriatico*, in « Aquileia e l'Africa », AAAd V, Udine 1974, pp. 251-283, pp. 261-263; *Note sul « Tempietto » di Cividale*, in « Studi Cividalesi », AAAd VII, Udine 1975, pp. 59-88, pp. 70-71.

<sup>(55)</sup> S. TAVANO, *Note sul « Tempietto » di Cividale*, cit., p. 70.

<sup>(56)</sup> Fig. 15: Negativa dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Trieste: R. CATTANEO, *L'architettura in Italia*, cit., p. 240, fig. 137; C. COSTANTINI, *Guida di Aquileia e di Grado*, Milano 1916, p. 146, fig. 135; G. BRUSIN, *Aquileia e Grado*, cit., p. 552, fig. 137; C. GABERSCEK, *La scultura del IX secolo a Grado*, in « Sot la nape », 2 (1974), pp. 72-80, p. 75, fig. 3. Si tratta di un architrave di pergola, conservato nella « trichora » del duomo di Grado, di elevata qualità, per la precisione dell'intaglio e per l'accuratezza dell'esecuzione. Negli archetti, ornati da dentelli e sorretti da colonnine tortili, sono euristicamente inserite foglie d'acanto, dal ritmo agile e mosso, trattate a fitte incisioni di effetto chiaroscurale, simili alle foglie d'acanto di un capitello di tipo corinzio nella trifora del prospetto ovest dell'abbazia di Sesto al Reghena, v. I. FURLAN, *I capitelli altomedioevali dell'abbazia di Sesto al Reghena*, in « Il Noncello », 10 (1958), pp. 91-100, p. 94, fig. 7.

Figura 16: Foto E. Ciol, Casarsa (Pordenone). Questo rilievo (e

le notizie relative) mi è stato segnalato dal cav. Antonio Forniz di Porcia (Pordenone). Il frammento — opistoforo — era infisso nella facciata di una piccola chiesa di Prata di Pordenone, che don Giovanni Pujatti — studioso di questa località — chiamava « dei Vanni » (antichi mercanti fiorentini trasferitisi a Prata), ma che il cav. Forniz crede « dei Battuti », dato che nella parete di fondo c'era un affresco, ora trasportato nella parrocchiale, con le figure dei fedeli sotto il manto aperto della Madonna. Con il consenso della Soprintendenza, la piccola chiesa, sempre soggetta alle piene del Meduna, fu demolita e le pietre portate in canonica. Fu qui che il cav. Forniz si accorse della decorazione floreale della parte posteriore del frammento opistoforo (le cui misure sono: cm. 45 (h), cm. 42 (l), cm. 8,5 (sp). L'altra faccia del reperto — forse scolpita in età paleocristiana —, che mostra un uccello sostenuto da una mano, è stata già pubblicata da L. BERTACCHI, *La sezione archeologica del Museo di Pordenone*, cit., p. 21, fig. 9. La decorazione floreale dell'altra faccia — finora inedita — del reperto di Prata è di gusto bizantino. L'esecuzione è molto accurata, la composizione risulta sobria e ariosa, il fondo si qualifica figurativamente come « pausa », come rapporto di distanza tra le immagini, per cui la decorazione di questo frammento può essere raffrontata, a mio avviso, con quella di un pluteo-riferibile al X-XI secolo — molto probabilmente di provenienza bizantina, sul muro esterno della basilica di S. Marco a Venezia, che mostra una notevole regolarità ed accuratezza nell'esecuzione (si tratta di un'opera visibilmente uscita da un cantiere di alta capacità tecnica), v. F. ZULIANI, *I marmi di S. Marco*, cit., pp. 95-97, p. 97, fig. 71. Sempre nell'ambito di questa produzione bizantina del X-XI secolo, si confronti anche la decorazione floreale del pezzo di Prata e quella di un frammento di pluteo nel chiostro di S. Apollonia a Venezia, v. F. ZULIANI, op. cit., p. 111, fig. 84; e si confronti ancora il motivo a due elementi curvi bifilari, che convergono in un elemento gliato, del nostro pezzo e quello analogo di un pluteo del Museo Archeologico di Istanbul, v. F. ZULIANI, op. cit., p. 171, fig. XXXIX. Anche la fettuccia larga e piatta del frammento di Prata è assai diffusa nella scultura dell'area bizantina.