

Riflessioni sulla decorazione del San Salvatore di Brescia alla luce delle nuove indagini archeologiche

La ricerca più che trentennale sul complesso di S. Salvatore e S. Giulia di Brescia ha visto una notevole concentrazione di contributi scientifici, a iniziare già dall'avvio, alla metà degli anni Cinquanta, delle campagne di scavo e di recupero delle testimonianze altomedievali, e soprattutto negli anni Sessanta e Settanta¹. Un simile poderoso apparato di studi può essere paragonato, per l'Alto Medioevo italiano, solo a quello relativo a Castelseprio, anche se bisogna ammettere che la discussione critica sul monumento bresciano ha certamente avuto uno svolgimento un poco meno articolato e agitato.

Nello scorso decennio gli studi su S. Salvatore, e in misura speciale quelli sul complesso di stucchi e pitture murali, hanno raggiunto una specie di «stato di equilibrio», a seguito dell'importante «Seminario internazionale» promosso dall'Università di Pavia e tenutosi a Brescia nel 1981,² un incontro che voleva riassumere l'insieme delle ricerche e delle riflessioni accumulate dopo la fondamentale monografia di Gaetano Panazza e di Adriano Peroni uscita nel 1962³ e, al tempo, indicare alcune direttrici di ricerca.

Il merito maggiore del Seminario del 1981 fu certamente quello di vagliare i risultati già acquisiti con il supporto di nuove indagini, anche sulle tecniche, che nel frattempo si erano pro-

dotte, ma anche quello di valutare il complesso bresciano alla luce del progresso degli studi sull'arte dell'altomedioevo italiano, in modo particolare con riferimento a Castelseprio e Cividale.

Nonostante talune affinità indicate tra i dipinti bresciani e quelli di Santa Maria foris Portas, dove si stavano conducendo campagne di scavo (oggi non ancora concluse),⁴ proprio il Tempietto di Cividale, che poteva ormai giovare dal 1977 dell'approfondita monografia di Hans Peter l'Orange e Hjalmar Torp,⁵ forniva infatti, come è noto, i maggiori elementi di somiglianza con il S. Salvatore, e (ciò che più conta sopra ogni altro tipo di valutazione critico-stilistica), in particolar modo per quanto concerne non solo il corredo pittorico (che ha, a mio modo di vedere, in questo caso un peso relativo), ma anche quello plastico, e persino le tecniche murarie.⁶

In sostanza, si trattava cioè di rivolgere gli sforzi all'analisi d'insieme, alla valutazione complessiva di architettura e decorazione. Certamente una simile impostazione metodologica non era mai mancata già dal primo momento; possiamo anzi dire che già nei primi anni Sessanta essa venne portata a fondo, fra l'altro raccogliendo una mole cospicua di dati materiali che oggi sarebbero altrimenti irrecuperabili, soprattutto dopo che le lacune degli intonaci, che avrebbero forse permesso ancora qualche osservazione sulle murature e sulle modalità di sovrapposizione delle malte antiche, sono state colmate con intonaco nuovo.⁷

È sulla scia di un rinnovato interesse (rinnovato cioè nelle prospettive) che sono da qualche anno riprese le indagini sul complesso. Queste indagini sono indirizzate ai pochi elementi non scandagliati dalle indagini precedenti, ma in qualche caso riconsiderano anche talune sequenze architettoniche e decorative, proponendo nuove cronologie. Parallelamente, sono riprese le ricerche sulla notevole quantità di materiali frammentari rinvenuti negli scavi, cioè brandelli di intonaco dipinto e di rilievi in stucco.⁸

Le ricerche archeologiche di Gian Piero Brogiolo hanno permesso in questi ultimi anni di pervenire ad un'idea alquanto diversa sulla struttura della chiesa abbaziale: anzi, delle chiese abbaziali denominate S. Salvatore I e S. Salvatore II, persino introducendo ora l'eventualità che talune trasformazioni possano consentire di parlare di un S. Salvatore III, che poi altro non sarebbe che una sorta di variante del S. Salvatore II (Abb. 43, 46a).⁹

Per ogni più approfondita analisi rinvio alla bibliografia e al contributo di Brogiolo in questi stessi Atti. Mi proverò tuttavia brevemente, per ragioni di chiarezza, a riassumere lo stato della questione e i punti di novità, per passare poi ad alcune brevi osservazioni particolari e a qualche riflessione.

È noto che gli scavi degli anni 1956-62 hanno messo in luce evidenze murarie riferibili ad una chiesa (chiamata ormai convenzionalmente S. Salvatore I) precedente l'attuale (S. Salvatore II), localizzata approssimativamente sul suo stesso perimetro e avente identico orientamento.¹⁰ Un primo dato offerto dagli



Abb. 46a. Brescia, San Salvatore, Südwand, Arkadenstellung mit stuckierten Bogenlaibungen / parete sud.

scavi di Brogiolo permette in primo luogo di correggere la planimetria di questo primo edificio e la sua relazione con il S. Salvatore II. Ne risulta una planimetria «a T» che è nota attraverso altri esempi, ai quali peraltro già Torp aveva accennato.¹¹

In secondo luogo, diversamente inteso è risultato anche il supposto rapporto cronologico tra i due edifici. Le precedenti ipotesi datavano la più antica chiesa intorno all'VIII secolo, all'epoca della fondazione, più volte attestata, da parte del duca Desiderio e di Ansa sua moglie, e cioè agli anni intorno al 753; il S. Salvatore II sarebbe quindi da riferire ad epoca successiva, e cioè necessariamente ad una data che scavalca quella fatale del 774 che segna la fine della dominazione longobarda in Italia settentrionale. La cronologia del S. Salvatore II si è poi venuta nel corso degli studi precisando agli inizi del IX secolo – con la possibilità di collocarla sotto il principato di Ludovico il Pio – in base a considerazioni affinate sullo studio del ricco corredo plastico in pietra e in stucco, quest'ultimo conservatosi soprattutto in forma frammentaria,¹² ma anche sulla base della nota iscrizione che cita il nome di Desiderio ([...] *regnantem Desiderium*) e l'inizio di una parola che sarebbe da ricondurre al nome di un Ludovico (*Hlu[douicus]*). Cercherò più tardi di fare una piccola osservazione al proposito.

La chiave di volta nella nuova interpretazione ha origine da ulteriori osservazioni non tanto sulla struttura della basilica oggi esistente o sulla sua decorazione, bensì sulle modalità di collegamento tra le murature delle absidi (che sono conservate solo a livello delle fondamenta), e la testata orientale dell'edificio. Le tre absidi infatti si presentano chiaramente addossate al corpo della struttura basilicale. Ciò lascia naturalmente il campo aperto ad alcuni interrogativi, in particolare riguardo alla possibilità che in un primo tempo la basilica fosse dotata di una sola abside, e inoltre riguardo alle dimensioni di questa eventuale unica abside originaria, che avrebbe necessariamente dovuto essere più piccola. Infatti, le estremità dell'abside attuale, così come si osservano nella cripta, appaiono chiaramente addossate alla muratura rettilinea con andamento nord-sud, che costituiva parte della terminazione orientale della basilica (Abb. 44).

Ne conseguono alcune osservazioni preliminari, che riassumo:

- 1) La cripta e le absidi laterali furono aggiunte alla basilica già costruita.
- 2) La basilica in origine doveva avere una sola abside (S. Salvatore II).
- 3) L'abside originaria fu distrutta e ricostruita, per consentire la costruzione della cripta, e ad essa vennero affiancate le due absidi laterali.
- 4) Poiché ci sono dati documentari circa l'esistenza della cripta nel 763 (vedi nota 15), si deve concludere che la cripta costituisce la fase più tarda dell'attuale basilica, in una forma che potremmo denominare S. Salvatore III.
- 5) La chiesa attuale di conseguenza sarebbe da identificare con l'edificio fondato da Desiderio e Ansa.
- 6) La struttura del S. Salvatore I risulterebbe dunque più antica, e probabilmente databile al VII secolo, in base a confronti planimetrici.

Va ricordato che questa sequenza era già da tempo stata proposta da Bona e da Torp, soprattutto sulla base delle risultanze degli scavi.¹³

Abb. 46b. Brescia, San Salvatore, Krypta, Westjoch, Bogenlaibung mit Glaspastendekor in den Resten der Stuckierung / resti di stucco con paste vitree su uno degli archi della zona occidentale.

Come Brogiolo afferma nel suo contributo in questo volume, il lavoro di analisi della cripta, che è ancora in corso, fornisce l'occasione per alcuni approfondimenti in questo senso.

Bisogna intanto osservare che alle fasi decorative e alla struttura stessa della cripta è sempre stato riconosciuto un ruolo cruciale per la storia edilizia dell'intera basilica.¹⁴ Infatti, individuato nel più antico nucleo della cripta (quello corrispondente all'abside centrale) un intervento edilizio successivo alla costruzione dell'edificio basilicale a colonne, ne consegue che la datazione della cripta agli anni Sessanta dell'VIII secolo, in base alla nota tradizione dell'esistenza di una *confessio* nel 763,¹⁵ ma anche in relazione all'acquisizione delle reliquie di Santa Giulia e di altri martiri sotto il regno di Desiderio, finirebbe per costituire un saldo termine *ante quem* per l'edificazione della basilica.

Se poi ci interroghiamo, più o meno legittimamente, sul tipo planimetrico al quale riferire la cripta stessa, dobbiamo osservare che la difficoltà a collocare la struttura in un preciso ambito tipologico gioca a favore proprio dell'antichità della struttura. Va infatti ammesso che la definizione di «cripta ad oratorio» ben poco si addice a questa struttura particolare, che definirei piuttosto una variante del tipo a deambulatorio. Infatti, i due cunicoli di accesso e di uscita, che in modo per ora imprecisato salivano originariamente nelle navate laterali (probabilmente a ridosso del colonato), si uniscono nel centro della cripta a formare un percorso unitario, solo un poco dilatato nella *confessio* vera e propria. Qui i sostegni sono così a ridosso della parete absidale che difficilmente si potrebbe crederli immaginati per la sosta dei fedeli.

Credo che sotto questo aspetto vada valutato anche il sistema di copertura piana (per il quale penserei a lastre di pietra, piuttosto che a un assito ligneo) che permetteva un diverso rapporto tra ingombro dei sostegni e volumi verticali.





Abb. 47a. Brescia, San Salvatore, Krypta, Apsis, Reste gemalter Sockelinkrustationen / particolare delle *crustae* dipinte nel giro absidale.

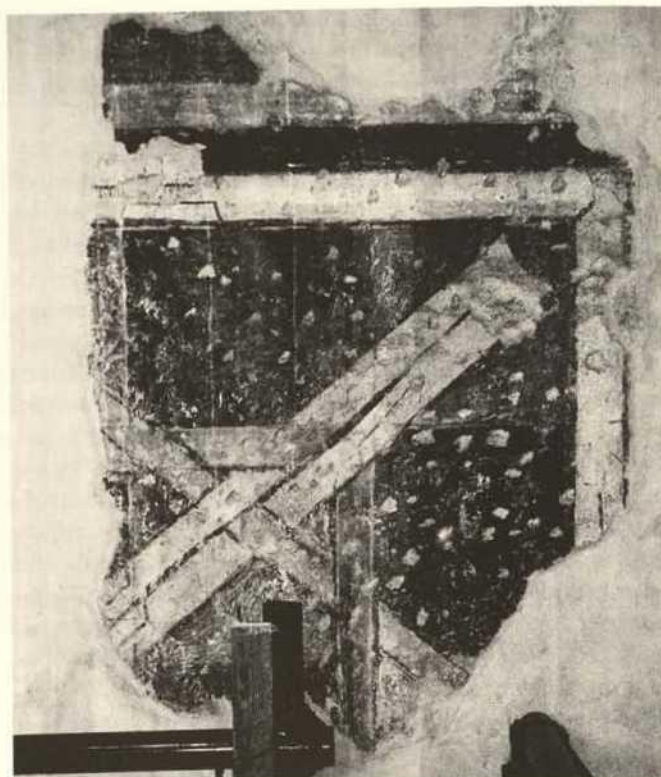


Abb. 47b. Brescia, San Salvatore, nördliches Seitenschiff, gemalte Sockelinkrustation / navata nord, particolare della decorazione della zoccolatura a finte *crustae*.

Abb. 48. Brescia, San Salvatore, Südwand, unteres Register, Detail / parete sud: scena di fuga da una città.



Come possiamo immaginarci la collocazione delle arche contenenti le reliquie, e soprattutto di quelle più importanti, che erano in numero di tre, come ricorda ancora il Rituale, del 1438, della basilica?¹⁶

Forse un aiuto ci può venire, suggestivamente, dal caso del S. Felice di Pavia (una chiesa del tipo del *Dreiausidensaal*, che a Pavia ha altre testimonianze), dove la sistemazione delle arche-reliquiario nella cripta è per il vero più tarda (probabilmente del X secolo), ma che cito poiché parte del cosiddetto «monasterium regine» dedicato al Salvatore anch'esso fondato, secondo un'antica tradizione, dalla regina Ansa e dipendente dall'omonimo cenobio bresciano (Abb. 57a).

Se immaginiamo una soluzione simile per la cripta di Brescia, non potremo che individuare il luogo di collocazione delle arche-reliquiario nella serie di tre piccole campate opposte alla curva dell'abside (Abb. 57b).¹⁷ I quattro sostegni (due di laterizio, moderni, e due pilastri di marmo con capitello) avrebbero così costituito, con l'eventuale ausilio di transenne, i setti divisori tra il vano delle reliquie e il percorso compreso tra i due cunicoli. Il fatto poi che nella risistemazione romanica della cripta si siano praticate tre aperture in modo che dalla chiesa fosse possibile intravedere i reliquiari fa pensare che anche in origine potessero qui trovarsi altrettante *fenestellae confessionis*. La demolizione del muro di fondo avvenuta nel pieno XII secolo per creare un collegamento con la nuova parte ad oratorio della cripta, non avrebbe però mutato la tradizionale collocazione delle arche.

Quanto abbiamo visto è a mio avviso importante ai fini di una valutazione degli apparati decorativi. Si constata infatti che in questa zona la decorazione a finte *crustae* che ricopre, pur gravemente lacunosa, le pareti dell'intera cripta, si stacca dal resto per l'uso di cromie diverse, che privilegiano i toni grigio-blau-
stri (Abb. 47a). Inoltre, gli archetti di sostegno della copertura

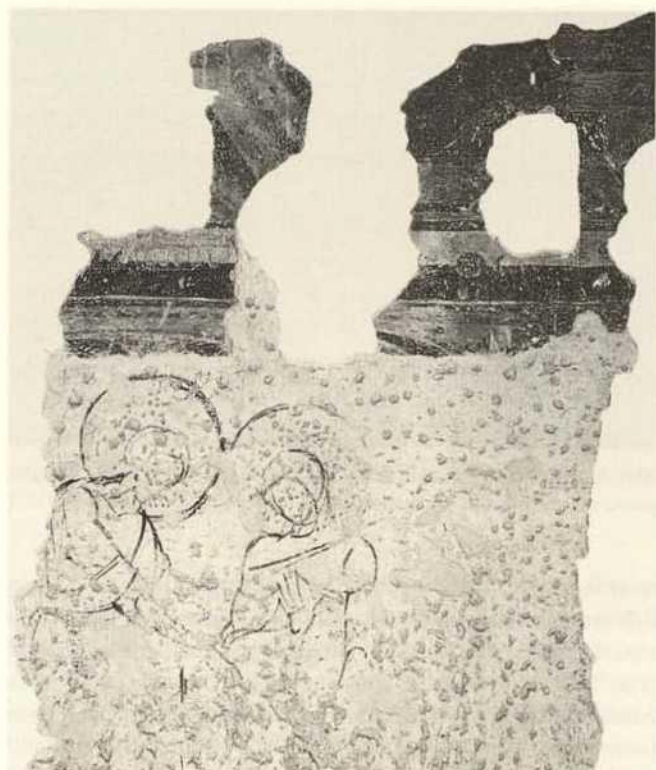


Abb. 49a. Brescia, San Salvatore, Nordwand, oberes Register: Kongsolfries und Sinopie einer Darstellung der Hochzeit zu Cana / parete nord: Sinopia delle *Nozze di Cana* e fregio terminale.

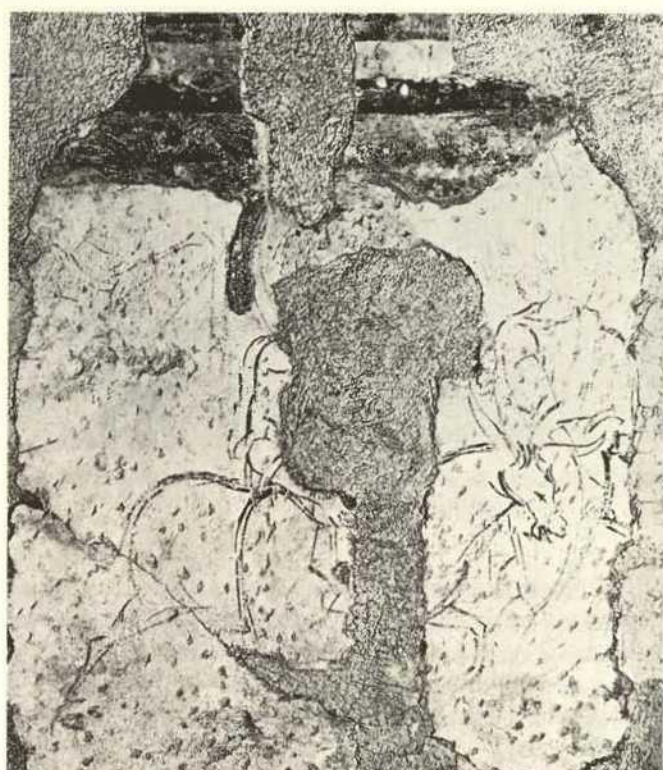


Abb. 49b. Brescia, San Salvatore, Nordwand, oberes Register: Sinopie einer Darstellung der Flucht nach Ägypten / parete nord: Sinopia della *Fuga in Egitto*.

presentano qui, come si è visto, almeno tre interventi decorativi stratificati, l'ultimo dei quali comprende le ghiere in stucco (Abb. 45, 46b).

Resta dunque da determinare quale sia la più antica veste decorativa della cripta. Riflettendo un poco sui dati già noti e sulle osservazioni di Brogiolo, e in attesa che venga avviata una campagna di analisi dei materiali, potremmo pensare che la semplice intonacatura delle pareti, almeno in parte con malta di cocciopesto, abbia costituito una prima finitura del vano, poi probabilmente sostituita, almeno in parte, da un intonaco grigio-chiaro preparatorio alla decorazione pittorica. Resta incerto se a quest'epoca la zona dove erano collocati dei reliquiari abbia ricevuto una decorazione; se così fu, non ne restano tracce chiare. Invece ciò accadde certamente un poco più tardi, al momento dell'aggiunta dell'intonaco dipinto a finte *crustae*, il quale, pur nella generale omogeneità, mostra l'impiego di una diversa gamma cromatica, come abbiamo visto, proprio nella zona ovest. Inoltre, nella stessa zona è testimoniato un ulteriore intervento decorativo sugli archi che reggono il soffitto. Solo in una terza fase si aggiunsero le ghiere in stucco a fregi fogliacei, accompagnate da nuove decorazioni dipinte nei sottarchi.

La questione degli stucchi della cripta si presenta piuttosto complessa. Alla datazione tarda (XII sec.) attribuita a questi stucchi da Peroni¹⁸ si contrappone ora quella di Brogiolo, che tende a considerarli parte dell'arredo altomedievale. In effetti, va evidenziato che gli stucchi degli archetti più a ovest si interrompono proprio in corrispondenza dell'innesto dei nuovi archi della cripta romanica. Gli archetti originari furono infatti in parte demoliti e ricostruiti con una maggiore ampiezza. I residui fregi in stucco aderiscono alla parte non demolita degli archetti e ne conservano la curvatura originaria.

Personalmente non sono però dell'idea che negli stucchi rimasti nella cripta debbano individuarsi due distinte fasi deco-

Abb. 50. Castelseprio, S. Maria foris portas, Apsis, oberes Register: Reise nach Bethlehem, Detail / abside: il *Viaggio a Betlemme*, particolare.





Abb. 51. Brescia, San Salvatore, Südwand, unteres Register, Detail (vgl. Abb. 48) / parete sud, particolare.



Abb. 52. Müstair, Klosterkirche St. Johann, Westwand, Apostel, Detail / parete ovest, apostolo, particolare.

rative: infatti, la presenza di elementi in paste vitree colorate incastonate nelle ghiere corrispondenti alla collocazione dei reliquiari va intesa ancora una volta come segno di deferenza per questa zona privilegiata della cripta (Abb. 46b). Per il resto, il repertorio ornamentale nei diversi fregi mostra elementi di assoluta omogeneità.

D'altra parte, è anche vero che, a differenza degli archetti verso ovest, sotto lo stucco dei restanti archetti non restano tracce apparenti di precedenti intonacature; in ogni caso, le modalità di applicazione dello stucco sono qui diverse. È questo certamente uno degli aspetti che attendono più accurate verifiche.

Ora, ci si potrebbe chiedere quale sia il punto di collegamento tra le fasi decorative della cripta, o meglio, tra una delle sue fasi decorative e la decorazione dell'intera basilica. È già stato a suo tempo chiarito da Adriano Peroni che dal complesso decorativo del S. Salvatore non può essere espunta la cripta, che rientra in un piano decorativo omogeneo.¹⁹ Diversi elementi testimoniano in favore di tale affermazione, come ad esempio l'uso delle marmorizzazioni o dei girari vegetali che compaiono anche nello sguancio delle finestre delle navate. Mi permetto solo di aggiungere un elemento più preciso, costituito da un particolare ornamentale significativo, che si incontra nelle finte *crustae* della cripta e nella meglio conservata zoccolatura sulla parete perimetrale nord della basilica (Abb. 47 a-b). Non è molto, ma mi sembra che sia sufficiente a confermare l'ipotesi, già da tempo sostenuta da Panazza e Peroni, che una delle fasi decorative della cripta abbia corrisposto alla esecuzione dei dipinti murali e degli stucchi della chiesa.²⁰

Ormai non può più essere messo in dubbio che le sinopie e i dipinti conservati sui diversi strati di intonaco stesi sulle pareti della basilica appartengano ad un solo ciclo figurativo, e non a due differenti cicli, come pure è stato proposto.²¹

È però ancora lecito interrogarsi sul rapporto tra primo strato di intonaco grossolano (arriccio) e intonaco superiore dipinto (intonachino).²² Certamente l'intonaco imbiancato costituì la prima finitura dell'interno dell'edificio, come constatiamo in altri esempi: a Castelseprio, a Mals, a Torba, a S. Felice di Pavia, ed è testimoniabile anche in epoche più recenti.²³ Negli esempi citati di Torba e di Pavia questa intonacatura prevede la presenza di una zoccolatura in colore diverso, per lo più rossa, ad indicare che l'intervento, per quanto provvisorio, costituiva un reale momento di conclusione della costruzione.²⁴

Un caso analogo, anche se potrebbe essere di senso opposto, è quello del «Tempietto» di Cividale, dove l'intonacatura inizia-

le si estendeva solo a parte del presbiterio, mentre il resto dell'interno rimaneva in mattone a vista. Tuttavia, la particolare cura nell'apparecchiatura del laterizio, già minutamente descritta da Torp, fa pensare che anche qui la finitura delle pareti fosse considerata provvisoria a tempo indeterminato, fintanto che non fossero stati disponibili i mezzi per una decorazione «ordinaria», più o meno sontuosa.²⁵

Appare certo dunque che a Brescia l'intonaco imbiancato sia stato eseguito per ricevere una decorazione pittorica (Abb. 46a). Ma possiamo dire che fosse stato predisposto per la decorazione che ci è rimasta? È difficile dirlo. Tuttavia, va osservato che venne rimosso l'intonaco dell'intradosso degli archi della navata centrale per consentire la presa degli strati di stucco, che erano rinforzati agli angoli per mezzo di una struttura in cannuce fissata con chiodi in ferro. Adriano Peroni ha dimostrato che stucchi e pitture furono eseguiti contemporaneamente, e la modellazione delle ghiere in stucco avvenne solo dopo la sovrapposizione alla parete dell'intonaco affrescato.²⁶ Posso solo aggiungere che probabilmente la modellazione degli intradossi degli archi poté iniziare già nella fase di preparazione delle superfici, dal momento che alcune colature di colore interessano in qualche caso parti delle sezioni degli stucchi degli intradossi (Abb. 58).

Va ricordato a questo proposito che con l'applicazione dello stucco negli intradossi degli archi venne regolarizzata a semicerchio la forma di questi ultimi, che avevano in origine un

Abb. 53. Brescia, San Salvatore, Südwand, Arkadenzwickel: Imago clipeata / parete sud, frammento di una imago clipeata.





Abb. 54. Brescia, San Salvatore, Südwand: Rest der gemalten Inschrift / parete sud: resti dell'iscrizione.



Abb. 56. Castelseprio, S. Maria foris portas, Apsis-Stirnwand: Imago clipeata (Brustbild Christi) / imago clipeata del Pantocratore.

profilo ad arco oltrepassato, introducendo dunque, almeno ai nostri occhi, una variante ottica e spaziale di non poco conto. Inoltre, mentre la decorazione modellata si adattò alla presenza di catene di legno che legavano gli archi, al tempo stesso ricoprì i corti pulvini sopra i capitelli, che sebbene assai semplificati e non rifiniti, presentano tuttavia spesso un bordo modanato.

L'assenza, che è stata osservata, di polvere tra il primo intonaco imbiancato e quello sovrapposto con i dipinti non sembra poi un argomento risolutivo, poiché tanto a maggior ragione la superficie dell'intonaco preparatorio dovette essere, oltre che martellata, anche spazzolata, per migliorare l'adesione dello strato successivo, qualora fosse stata esposta per lungo tempo; senza considerare il fatto che in ogni caso, al momento della sovrapposizione di un altro strato di malta, anche a breve distanza di tempo, l'intonaco di fondo dovette, come di norma, venire bagnato.

Sembra dunque che gli interventi decorativi, e soprattutto la plastica in stucco, siano intervenuti a modificare, o a riconfigurare, un assetto che probabilmente era stato pensato in modo diverso. Ma ammetto che l'insieme di elementi che ho elencato sarebbe un argomento ancora troppo debole per postulare uno stacco cronologico molto dilatato tra la stesura dell'intonaco e la sovrapposizione dell'affresco.

Infatti, il nesso di collaborazione che possiamo intuire, e che bisognerà riconsiderare in maniera più approfondita, tra il corredo di pitture e stucchi (non preceduti, questo sia ormai

Abb. 55. Cividale, S. Maria in Valle (sog. Tempietto), Nordwand: stehender Heiliger, Detail / parete nord: particolare della figura di un santo.



chiaro, da altri contesti decorativi) e gli arredi strettamente funzionali alla liturgia (ad esempio transenne scolpite e *pergulae*) – i quali necessariamente dovettero essere messi in opera, per ovvie ragioni di utilizzo, entro un tempo ragionevolmente – conduce a postulare una contiguità esecutiva non eccessivamente differita.

Da tutto questo, considerato nell'ottica dei primi risultati delle nuove analisi stratigrafiche (peraltro ancora in corso) della struttura, parrebbe naturale ricavare, almeno come suggerimento, qualche indicazione utile sulla cronologia dell'edificio.

Ma al momento possiamo solo dire che lo slittamento cronologico che la struttura architettonica del S. Salvatore subisce, riapre teoricamente la possibilità di una certa retrodatazione del ciclo decorativo di pitture e stucchi. Ma, aggiungo, non ne postula la necessità.

Mi sembra però che la prima conseguenza che se ne dovrebbe ricavare è che appare ormai difficilmente sostenibile la cronologia molto ritardata che ancora recentemente è stata proposta per il ciclo bresciano, alla metà e oltre del IX secolo, vale a dire, al regno di Ludovico II.²⁷

Non vorrei banalizzare la complessa questione, ma mi sembra che l'impegnativo, eppure legittimo, quesito dei rapporti tra il S. Salvatore e altri importanti contesti architettonici e decorativi altomedievali, dai quali soprattutto ci si aspetta l'ausilio ad una qualsivoglia determinazione cronologica, abbia come risultato un inevitabile e mutevole gioco delle parti, dal momento che i termini di confronti restano ancora pochi ed incerti.

Basterebbe da sé considerare quale ruolo singolarissimo, tanto da apparirci persino rivoluzionario, abbia a Brescia il caso delle aureole rilevate in stucco nel congegno figurativo e plastico, persino in rapporto con contesti concettualmente analoghi (come Cividale), per farci riflettere su quanto labili siano le nostre conoscenze su un panorama lacunoso e già di per sé viziato dalla antistorica e malcerta contrapposizione Longobardo – Carolingio. Risulta utile in questo senso riflettere sul rapporto tra le pitture di S. Vincenzo al Volturno e quelle dell'Italia del nord.

Neppure si può trascurare il fatto, persino ovvio, che la comprensibilità stilistica di complessi anche gravemente lacunosi, come quello bresciano, e ben al di là della leggibilità dei contenuti, risulta enormemente ampliata dalla comprensione dell'originario corredo decorativo complementare, come quello configurato dal complesso degli stucchi.

Lo sforzo di inserire almeno idealmente i cicli figurativi in contesti decorativi normalmente assai ricchi e variegati, anche se quasi sempre perduti, dovrebbe avere la prevalenza, sotto l'aspetto metodologico, anche di fronte all'attrazione esclusiva esercitata dalle raffigurazioni dipinte.

D'altra parte l'interazione dei cicli pittorici con elementi di corredo allusivi alla tridimensionalità può essere colto costantemente, anche se conseguito in modo imitativo con mezzi più propriamente pittorici. È il caso, a Brescia, delle cornici sommitali con archetti in prospettiva e fasce a perle (Abb. 49a). Anche contesti per così dire più «poveri» ne conservano elementi chiarissimi: ad esempio a Castelseprio (nella zoccolatura illusionistica) o a Torba, dove su tre pareti sono simulate transenne scolpite.

Sul problema dei rapporti tra Brescia e altri contesti mi limito a una brevissima riflessione conclusiva, che non pretende di individuare soluzioni, né stilistiche né, tanto meno, cronologiche, ma vuole solo indicare taluni punti che ancora, nonostante una bibliografia sterminata, potrebbero essere utilmente riesaminati.

Si impone tra tutti il rapporto con il ciclo di Castelseprio, che può essere emblematicamente rappresentato dall'affinità, che è già stata più volte sottolineata, esibita ad esempio dalla sinopia bresciana (interpretata come la *Fuga in Egitto*) e dalla scena del *Viaggio a Betlemme* di Castelseprio (Abb. 49b, 50).²⁸

Il rapporto è evidente, ma dobbiamo chiederci fino a che punto sia lecito aspettarsi da questo risposte a quesiti di cronologia, dal momento che la sinopia era destinata ad essere ricoperta.

Ciò induce a considerazioni sul concetto, tanto vago quanto insidioso, di «qualità». Una più precisa nozione in tal senso può essere a mio avviso per ora fornita in modo più tranquillizzante dal contesto bresciano, poiché implicita nell'alto rango del monastero. Questo almeno fino a quando non saranno sciolti i dubbi sulla effettiva funzione della chiesa di Castelseprio. Infatti, anche solo la limitatezza della gamma cromatica rilevabile nei dipinti di Santa Maria Foris Portas può farci immaginare quale possa essere stato il livello espresso da quel pittore «straordinario» in opere di maggiore impegno, che purtroppo non ci sono pervenute (Abb. 186).

Non diversa è la nostra ammirazione per talune sinopie bresciane, come quella delle *Nozze di Cana* (Abb. 49a): potremmo persino spingerci ad immaginare, in modo certo provocatorio, che la effettiva realizzazione della scena di Brescia – dove sarebbero state applicate formule stilistiche nelle quali hanno parte determinante complicati procedimenti tecnici di sovrapposizioni cromatiche – si sarebbe sottratta ad un rapporto oggi così evidente con la scena di Castelseprio.

L'adozione invece di affini soluzioni iconografiche e formali, rilevabili a Brescia e in altri contesti, da parte sua non deve indurre a troppi facili deduzioni dal punto di vista stilistico e cronologico. Anche se tali affinità non vanno trascurate, non può essere dimenticato che esse vanno ricondotte il più delle volte ad una lunga continuità di procedure esecutive alle quali la pittura si mostra saldamente ancorata.

In tal senso va a mio avviso interpretata l'affinità tra la cornice ad arcate prospettiche recentemente evidenziata da Caecilia Davis Weyer a Brescia e a S. Martino ai Monti di Roma alla metà del IX secolo.²⁹

Lo stesso può dirsi per certe strutture architettoniche in scorcio e con archi ribassati che si ritrovano a Castelseprio (Abb. 50), a Brescia (Abb. 48), a Müstair (Abb. 62).



Abb. 57a. Pavia, S. Felice, Krypta / veduta della cripta con le arche-reliquiario.

In particolare per quanto riguarda il ciclo di Müstair, che Caecilia Davis Weyer tende oggi a collocare verso gli anni Quaranta del IX secolo, certi particolari esecutivi ad esempio della trama delle lumeggiature o della esecuzione delle barbe (Abb. 51, 52) appartiene ad un lessico tecnico comune, che ancora più tardi si potrà riconoscere nel lessico della *Schedula diversarum artium* di Teofilo con i termini *implere, incidere, undare*.³⁰

Ben più stretti rapporti, a quali abbiamo già accennato, legano come è noto il ciclo bresciano alla decorazione del Tempietto di Cividale. Essi sono esibiti in modo eclatante sia dalla integrazione tra corredo plastico e pittorico (entro il quale va intesa anche una sorta di specializzazione decorativa implicita nell'impiego complementare del mosaico, del quale a Brescia non c'è traccia), sia dal comune accento di forte classicismo.³¹

Proprio per questo non si può che concordare pienamente con Adriano Peroni, quando afferma che il problema di Brescia non può essere disgiunto da quello di Cividale.³² Fra l'altro, i problemi di rapporto, anche cronologico, tra la struttura architettonica e la decorazione si presentano a Cividale (per il quale si deve ormai accettare una cronologia alla metà dell'VIII secolo) nello stesso modo con cui si presentano a Brescia. Per quanto riguarda la pittura varrà però la pena di chiedersi quanto le strette affinità tra le figure cividalesi e bresciane – in particolare con le *imagines clipeatae* tra gli archi delle navate del S. Salvatore (Abb. 53, 55) – debbano alla comune aderenza al cosiddetto «stile dell'icona»: allo stesso modo nella fissità delle rigide pose frontali, nella fitta trama di velature e lumeggiature e persino nell'uso di codificate procedure esecutive. La forza trasfigurante di questo «stile dell'icona», può essere peraltro colto persino nel caso-limite di Castelseprio (Abb. 56);³³ e non meno esplicito esso si mostra a Brescia, nel confronto tra le figure nelle scene narrative e le citate *imagines clipeatae*, alle quali, probabilmente per la stessa ragione, non furono applicate aureole in stucco (Abb. 51, 53).

Con tutto ciò non ho voluto certo smantellare la massa considerevole di autorevoli acquisizioni critiche su quello resta della pittura italiana dell'alto medioevo, ma solo saggiare sul campo le insidie di una materia multiforme, e sulla quale conosciamo ancora troppo poco.

Proprio per questo, in conclusione, non posso tralasciare almeno un cenno alla famosa iscrizione sulla parete sud della navata maggiore (Abb. 54), nella quale, come si sa, compare il nome del re Desiderio³⁴ e, si ritiene, di Ludovico il Pio.³⁵

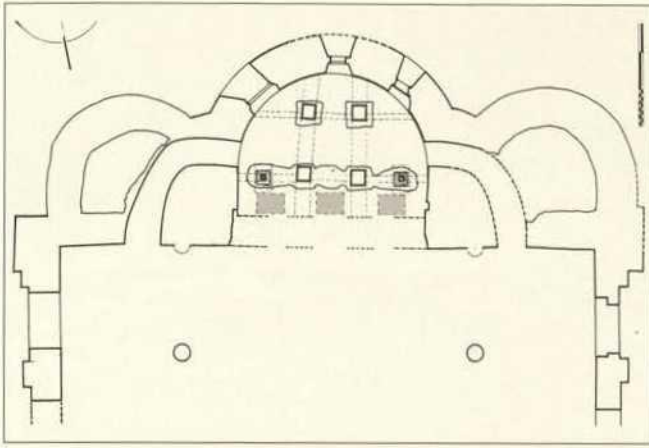


Abb. 57b. Brescia, S. Salvatore, Krypta, Grundriß mit hypothetischer Lokalisierung von Reliquenschreinen / ipotetica collocazione delle arche-reliquario (S. Lomartire).

Tuttavia, bisogna ammettere che non sono mai state proposte alternative alla lettura delle lettere «HLU[...]», a suo tempo concordemente riconosciute da pressoché tutti gli studiosi e inter-

pretate come iniziali di Hludovicus, o anche, come è stato proposto, Hludarius.³⁶

Se può sembrare ormai chiaro che almeno la prima parte di questo frammento di iscrizione appare riferito in termini storici a fatti avvenuti sotto il regno dell'ultimo re longobardo (come l'arrivo di importanti reliquie a Brescia), l'integrazione del nome di uno dei monarchi carolingi (Ludovico o Lotario) solleva gravi incertezze sulla questione della cronologia dell'intero ciclo.

Dal punto di vista paleografico, già da tempo gli studiosi si sono espressi concordemente sulla plausibilità di una collocazione dell'iscrizione bresciana (e di altri frammenti paleograficamente affini) tra VIII e IX secolo.³⁷

Posso concludere osservando quanto le ricerche recenti sul San Salvatore di Brescia siano in costante evoluzione e quanto la ricerca sul campo tenda a mutare continuamente la prospettiva di valutazione del complesso bresciano, che certamente ci riserverà in futuro altre sorprese. Questo incessabile mutamento di prospettiva rappresenta forse l'aspetto più enigmatico, e, mi si permetta di dire, più affascinante del San Salvatore; al tempo stesso costituisce un segnale di vitalità della ricerca attuale e una fonte, forse inesauribile, per le discussioni e gli studi futuri.

Anmerkungen / Note

Dedico queste pagine alla memoria di mia madre e di Gaetano Panazza.

- 1 Gaetano Panazza – Adriano Peroni, La chiesa di S. Salvatore in Brescia (Atti dell'VIII convegno di studi sull'altomedioevo), Milano 1962; S. Salvatore di Brescia. Materiali per un museo, Brescia 1978; Adriano Peroni, Gli stucchi decorativi della Basilica di S. Salvatore in Brescia. Appunti per un aggiornamento critico nell'ambito dei problemi dell'arte altomedievale, in: Colloquium über Frühmittelalterliche Skulptur (Heidelberg, 10.-12. Mai 1968), Mainz 1970, pp. 25-45; Barbara Anderson, The Frescoes of S. Salvatore at Brescia, Ph. D. Dissertation, University of California, Berkeley 1976; Adolf Weis, Die Langobardische Königsbasilika von Brescia. Wandlungen von Kult und Kunst nach der Rombelagerung von 756, Sigmaringen 1977.
- 2 Seminario internazionale sulla decorazione pittorica del San Salvatore di Brescia (Brescia, 10-20 giugno 1981), Pavia, 1983.
- 3 V. nota 1.
- 4 Adriano Peroni, O Svjazi fresko cerkvi Santa Marija c Kastel'seprio i baziliki San Salvatore v Bresii (Osservazioni sul rapporto tra gli affreschi di Santa Maria di Castelseprio e di San Salvatore di Brescia), in: Vizantija, Juznje e slaviane i drevnjaja Rus Zapadnaja Evropa. Studi in onore di Victor Lasareff, Moskva 1973, pp. 375-387.
- 5 Hjalmar Torp – Hans Peter L'Orange, Il «Tempietto» longobardo di Cividale, I,II,III (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, VII, 1-3), Roma 1977-1979.
- 6 Adriano Peroni, Problemi della decorazione pittorica del S. Salvatore di Brescia, in: Seminario internazionale (n. 2), pp. 17-46 (pubblicato con il titolo: San Salvatore di Brescia: un ciclo pittorico altomedievale rivisitato, in: Arte medievale I, 1983, pp. 53-80).
- 7 Il riempimento delle lacune con malta di cemento fu effettuato già nei primi interventi di restauro all'edificio nei primi anni Sessanta.
- 8 Le ricerche sono attualmente condotte da G. P. Brogiolo e da C. Bertelli.
- 9 Gian Piero Brogiolo, Analisi stratigrafica del San Salvatore di Brescia. Nota preliminare, in: Dai Civici Musei di Arte e Storia di Brescia. Studi e Notizie 3, 1987, pp. 25-40; G.P. Brogiolo, Brescia altomedievale. Urbanistica ed edilizia dal IV al IX secolo (Documenti di Archeologia, 2), Mantova 1993, pp. 98-102.
- 10 V. Panazza, 1962 (n. 1); per le nuove proposte ricostruttive si rinvia al testo di G. P. Brogiolo (Abb. 43).
- 11 Torp, L'architettura del Tempietto di Cividale, in: Torp – L'Orange, Il Tempietto (n. 5), pp. 121-126.
- 12 Adriano Peroni, La decorazione a stucco nel S. Salvatore a Brescia, in: Arte Lombarda V, 1960, pp. 137-220; A. Peroni, La ricomposizione degli stucchi preromanici di S. Salvatore a Brescia, in: Panazza – Peroni, La chiesa di S. Salvatore (n. 1), pp. 229-321; Gaetano Panazza – Amelio Tagliaferri, La Diocesi di Brescia (Corpus della scultura altomedievale, III), Spoleto 1966; Peroni, Gli stucchi decorativi (n. 1).
- 13 I Bóna, Bemerkungen zur Baugeschichte der Basilika San Salvatore zu Brescia, in: Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae 18, 1966, pp. 327-333; Torp, L'architettura del Tempietto di Cividale, in: Torp – L'Orange, Il Tempietto (n. 5), p. 126.
- 14 G. Panazza – A. Peroni, La chiesa di S. Salvatore (n. 1), p. 106ss.; G. Panazza, Problemi della cripta, in: Seminario internazionale (n. 2), p. 55ss.; A. Peroni, Problemi della decorazione pittorica (n. 6), p. 39.
- 15 Gaetano Panazza, La documentazione storica del complesso architettonico, in: S. Salvatore di Brescia. Materiali per un Museo (n. 1), pp. 14-40 (16); la notizia, ancorché verosimile, è tarda: A. Baitelli, Annali storici dell'edificazione et dotazione del serenissimo Monastero di S. Salvatore e S. Giulia di Brescia, Brescia 1657, p. 104.
- 16 Panazza, La documentazione storica (n. 15), p. 20.
- 17 Si osservi che un caso simile può essere forse individuato a Pavia, nella chiesa monastica di S. Marica alle Cacce (primi anni dell'VIII secolo). Qui, nella cripta, le tre piccole nicchie nel muro occidentale opposto al giro dell'abside maggiore sono forse da considerare repository per reliquie; su S. Maria alle Cacce: Hugo Blake, S. Maria delle Cacce: lo scavo archeologico del 1979 (con una nota storica di D. Vicini), in: Archeologia urbana a Pavia, Parte Prima, Pavia 1995, pp. 162-192.
- 18 Peroni, La ricomposizione degli stucchi (n. 12), p. 233.
- 19 Anderson, The Frescoes of S. Salvatore (n. 1), pp. 64-65; Peroni, Problemi della decorazione pittorica (n. 6), p. 33; Id., nella Discussione sulla comunicazione di G. Panazza, in: Seminario internazionale (n. 2), pp. 69-70.

- 20 Gaetano Panazza, Gli scavi, l'architettura e gli affreschi della chiesa di S. Salvatore in Brescia, in: Panazza - Peroni, La chiesa di S. Salvatore (n. 1), pp. 106-110; G. Panazza, Problemi della cripta, in: Seminario internazionale (n. 2), pp. 55-64.
- 21 Le ipotesi circa la presenza di due distinti cicli pittorici avanzate da B. Anderson, The Frescoes of S. Salvatore (n. 1) e da A. Weis, Die Langobardische Königsbasilika (n. 1) sono state confutate da A. Peroni, Problemi della decorazione pittorica (n. 6); Barbara Anderson si è poi dichiarata a favore del riconoscimento di un unico ciclo pittorico (discussione in: Seminario Internazionale, n. 2, p. 79).
- 22 Tralascio di menzionare taluni strati intermedi di inonaco sporadicamente rimasti, in quanto essi sono già stati correttamente interpretati come probabile segnale di pentimenti o di adattamenti all'oggetto delle aureole in stucco. Per osservazioni particolareggiate, v. M. Sorteni, Affreschi di S. Salvatore, in: Seminario Internazionale (n. 2), pp. 75-77; Alessandra Perugini, I frammenti di affresco del S. Salvatore. Saggio di catalogazione, *ibid.*, p. 103-118; si vedano inoltre, negli atti dello stesso Seminario, i contributi di O. Ermenegger e A. Arnold, (pp. 91-102).
- 23 Per *Castelseprio*: Marco Franzini - Corrado Gratzu, Relazione finale sullo studio di malte e intonaci dell'abside di S. Maria foris portas (Castelseprio), in: Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto medioevo. Atti della XXXIV settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 3-9 aprile 1986), Spoleto 1988, pp. 907-914; per *Mals*: N. Rasmus, Gli affreschi carolingi di Mals, in: Arte in Europa. Scritti in onore di Edoardo Arslan, Milano 1966, pp. 189-202 (p. 219); per *Torba*: Carlo Bertelli, Gli affreschi della torre di Torba, Milano 1989; Saverio Lomartire, Scheda: Torba, in: Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale, a cura di Mina Gregori, Milano 1992, p. 215.
- 24 A Brescia mancano tracce di una simile zoccolatura, semplicemente per il motivo che mancano resti consistenti dell'intonacatura nelle zone vicine al pavimento. In ogni caso, dobbiamo ammettere che comunque non riusciremo a trarre dalla presenza o meno di una eventuale zoccolatura preesistente una risposta certa (così come non ne abbiamo per Castelseprio e Torba) sull'intervallo di tempo trascorso prima della stesura dell'intonaco che doveva ospitare i dipinti.
- 25 Torp, L'architettura del Tempietto di Cividale, in: Torp - L'Orange, Il Tempietto (n. 5), pp. 95-101.
- 26 A. Peroni, Problemi della decorazione pittorica (n. 6), pp. 32-33.
- 27 Carlo Bertelli, La pittura a S. Salvatore nel contesto carolingio, in: S. Giulia di Brescia. Archeologia, storia e arte di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa (Brescia, 4-5 maggio 1990). Atti, Brescia 1992, pp. 217-230; Caecilia Davis Weyer, Münstair, Milano e l'Italia carolingia, in: Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi, a cura di Carlo Bertelli, Milano 1987, pp. 202-237; vedi anche Jacobsen (n. 36).
- 28 Peroni, O Svjazi fresko (n. 4); Peroni, Problemi della decorazione pittorica (n. 6), pp. 35-36; Bertelli, La pittura a S. Salvatore (n. 27), p. 220.
- 29 Davis Weyer, Münstair (n. 27).
- 30 Theophilus, *Schedula diversarum artium*, ed. C. R. Dodwell, London 1961.
- 31 Peroni, O Svjazi fresko (n. 4).
- 32 *Ibid.*; Peroni, Problemi della decorazione pittorica (n. 6), p. 36.
- 33 Peroni, O Svjazi fresko (n. 4); Hj. Torp, nella Discussione conclusiva al Seminario internazionale (n. 2), pp. 85-86; Carlo Bertelli, Mosaici a Milano, in: Atti del 10° Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto 1986, pp. 333-351 (346); *Id.*, Castelseprio e Milano, in: Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo. XXXIV Settimana di studio del CISAM (Spoleto 1986), Spoleto 1988, pp. 869-906; *Id.*, La pittura a S. Salvatore (n. 27).
- 34 La locuzione [...] *regnantem Desiderium* ha in sé requisiti prosodici tali da far pensare ad un'iscrizione metrica o in prosa ritmica. Quella si trattasse del primo caso, penserei ad un esametro.
- 35 Non va innanzitutto nascosto che l'idea molto seducente di riconoscere il nome di un altro monarca è certamente stata indotta, per una sorta di attrazione semantica, dalla presenza del nome del re Desiderio.
- 36 La lettura Hlu[douicus] era stata convalidata da Bernhard Bischoff, il quale notava che il predicato «*tiro*» che appare precedere il presunto nome dell'imperatore, non ha solo il significato di «*principiante*», ma fu spesso usato, nella letteratura coeva, nell'accezione di «*eroe*»:

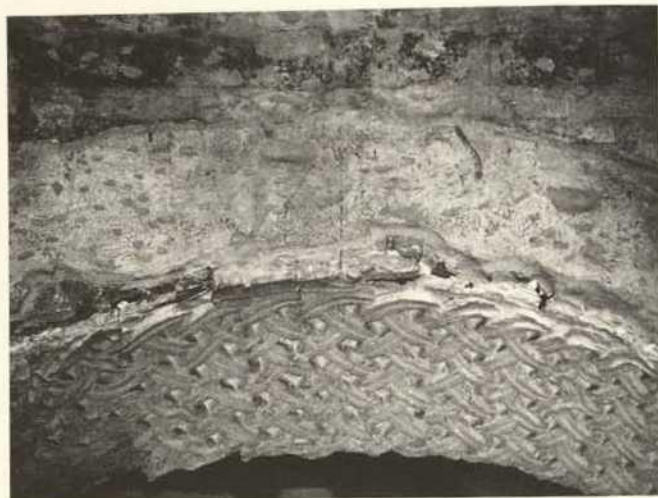


Abb. 58. Brescia, S. Salvatore, Südwall, Detail mit stückierter Bogenlaibung / particolare degli stucchi sugli archi della navata.

v. G. P. Bognetti, Brescia carolingia, in: Storia di Brescia, I, Brescia 1961, pp. 447-483 (458-459). Contro la lettura da Bischoff si è espresso Weis (n. 1), pp. 18-19; la validità della lettura di Bischoff è stata però ribadita da Peroni 1983 (n. 6). - La proposta di lettura alternativa Hlu[darius] è stata avanzata da Florentine Mütterich, nella Discussione conclusiva al Seminario internazionale (n. 2), pp. 80-81 e accolta da Werner Jacobsen, San Salvatore in Brescia, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250. Festschrift für Florentine Mütterich zum 70. Geburtstag, hrsg. von K. Bierbrauer, P. K. Klein, W. Sauerländer, München 1985, pp. 75-80.

- 37 G. Panazza, Problemi della cripta (n. 20), p. 63. Proprio su questo aspetto, ritengo utile segnalare una importante testimonianza venuta alla luce nell'aprile del 1996 a Pavia. Si tratta di due sepolture dipinte rinvenute, con altre, nel pavimento della già citata chiesa del monastero di S. Felice, già intitolato al Salvatore. La loro posizione rispetto al nucleo più antico della chiesa, fa pensare che esse si trovassero in un atrio, inglobato nell'XI secolo con l'ampliamento della chiesa verso ovest. Inoltre, la notevole vicinanza alla chiesa, fondata con il monastero dalla regina Ansa nella seconda metà dell'VIII secolo, suggerisce una datazione piuttosto precoce di queste tombe. Il fatto che esse siano anche tra loro quasi coeve, è indicato - oltre che dall'adozione nelle iscrizioni dipinte, anche se in misura diversa, dello stesso passo del libro di Giobbe (19,25): «*Scio enim quia redemptor meus vivat, et in novissimo die de terra surrecturus sim*» - anche dai caratteri paleografici. Questi ultimi, considerato il fatto che il pittore lavorava in posizione molto scomoda, presentano tuttavia alcune analogie con le iscrizioni bresciane, ad esempio nell'alternanza della «E» capitale e onciale, o nella forma particolare della «G». Posso solo aggiungere che la presenza di certe particolarità linguistiche, come *vigela* al posto di *vigila*, o di *Redimtor* per *Redemptor*, riconduce a fenomeni grafici, e forse fonetici testimoniati nell'VIII secolo, anche se non si può escludere che siano continuati anche dopo. La tomba più importante delle due, quella che presenta figurazioni più sontuose, e uniche, per quanto ne so io (tra l'altro sono raffigurate delle rose, che alludono, come avveniva nelle cripte di Brescia e di Sirmione, al Paradiso), tramanda anche il nome della badessa sepolta: Aripurga. Sino a questo momento non sono riuscito a reperire notizie su questa badessa. Il famoso Necrologio altomedievale di Santa Giulia di Brescia, così prodigo di notizie anche sulla Reichenau, non riporta elenchi di religiose del monastero pavese, che pure dipendeva da quello bresciano. Ma già da ora, visti gli stretti e molteplici legami che uniscono i tre monasteri (Brescia, Sirmione, Pavia) fondati da Ansa, possiamo forse sperare che un giorno Aripurga possa aiutarci anche a fare una qualche luce anche sull'enigma del S. Salvatore di Brescia. Gli studi sul complesso e sui ritrovamenti sepolcrali sono attualmente in corso di studio da parte della Soprintendenza Archeologica della Lombardia, e in particolare della dott. Rosannina Invernizzi, che ha diretto gli scavi, oltre che da parte di un gruppo di studio dell'Università di Pavia.