

GÉZA DE FRANCOVICH

ARTE CAROLINGIA ED OTTONIANA IN LOMBARDIA

## INDICE DEI CAPITOLI

Stucchi .....	116—147
Avori .....	148—157
Pitture .....	158—181
Oreficerie .....	182—228
Arte paleocristiana ed arte medioevale .....	229—252

## FOTOGRAFIE

Alinari, Firenze: 122, 123, 159, 162, 164, 211	Kunstgeschichtliches Seminar, Mar- burg: 93, 95, 96, 124, 168, 169, 171, 172, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 213, 214, 215, 227, 228, 229, 230, 231, 232
Anderson, Roma: 109, 141, 161	Osvaldo Lissoni, Milano: 82, 83, 84, 85
Bayerisch. Nationalmuseum, Monaco: 111	Museo Civico, Torino: 212
Bayerisch. Staatsbibliothek, Monaco: 97, 99	Umberto Orlandi, Modena: 125
O. Böhm, Venezia: 208, 209, 210	Paoletti, Milano: 131, 217, 218, 219, 220, 221, 222
F. Cracco, Verona: 146, 148	Schweiz. Landesmuseum, Zurigo: 134, 142, 143, 145
Ed. Croci: 129	Zuecca, Milano: 88, 167, 170, 173, 175, 176, 183, 184, 185, 186, 190, 205, 223
Deutsches Archäologisches Inst., Roma: 117, 118	
Gab. fot. del Min. dell'Educazione Naz., Roma: 150	
Ist. Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo: 105, 113, 138, 140	
Ist. Nazionale Luce, Roma: 107, 112	



Fig. 82. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

## ARTE CAROLINGIA ED OTTONIANA IN LOMBARDIA

L'ARTE carolingia nacque e raggiunse il suo massimo sviluppo nei paesi d'oltralpe, in alcune regioni dell'odierna Germania e Francia. Essa sboccò, attraverso un lento e complesso processo di trasformazioni, nell'arte ottoniana che fu espressione schietta ed eccelsa del gusto artistico germanico, improntata, nei confronti dell'ondeggiante e spesso artificioso eclettismo carolingio, ad accenti di vigorosa originalità. La civiltà figurativa carolingia ed ottoniana non ebbe, fuori dei suoi paesi d'origine, ramificazioni vitali, se si eccettua, nel campo della miniatura, la scuola anglosassone di Winchester, espressione congeniale di affini tendenze elaborate da miniatori carolingi della Francia settentrionale. Altrove si affermarono tradizioni locali quasi non tocche dal linguaggio carolingio-ottoniano, volte ad altri ideali, come ad esempio in Spagna l'arte del califfato di Cordova e la scuola mozarabica, entrambe imbevute di elementi musulmani, oppure, in Italia, la pittura di Roma e delle regioni meridionali, che, pur non insensibili qua e là a suggerimenti provenienti d'oltralpe, ebbe uno svolgimento sostanzialmente indipendente dai modi nordici. V'è, tuttavia, in Lombardia tutta una serie di opere spesso di qualità notevolissima — stucchi, avori, pitture, oreficerie — eseguite da artisti che, pur non rinunciando alle proprie tendenze lombardo-italiche, denotano una sottile e profonda comprensione degli ideali artistici

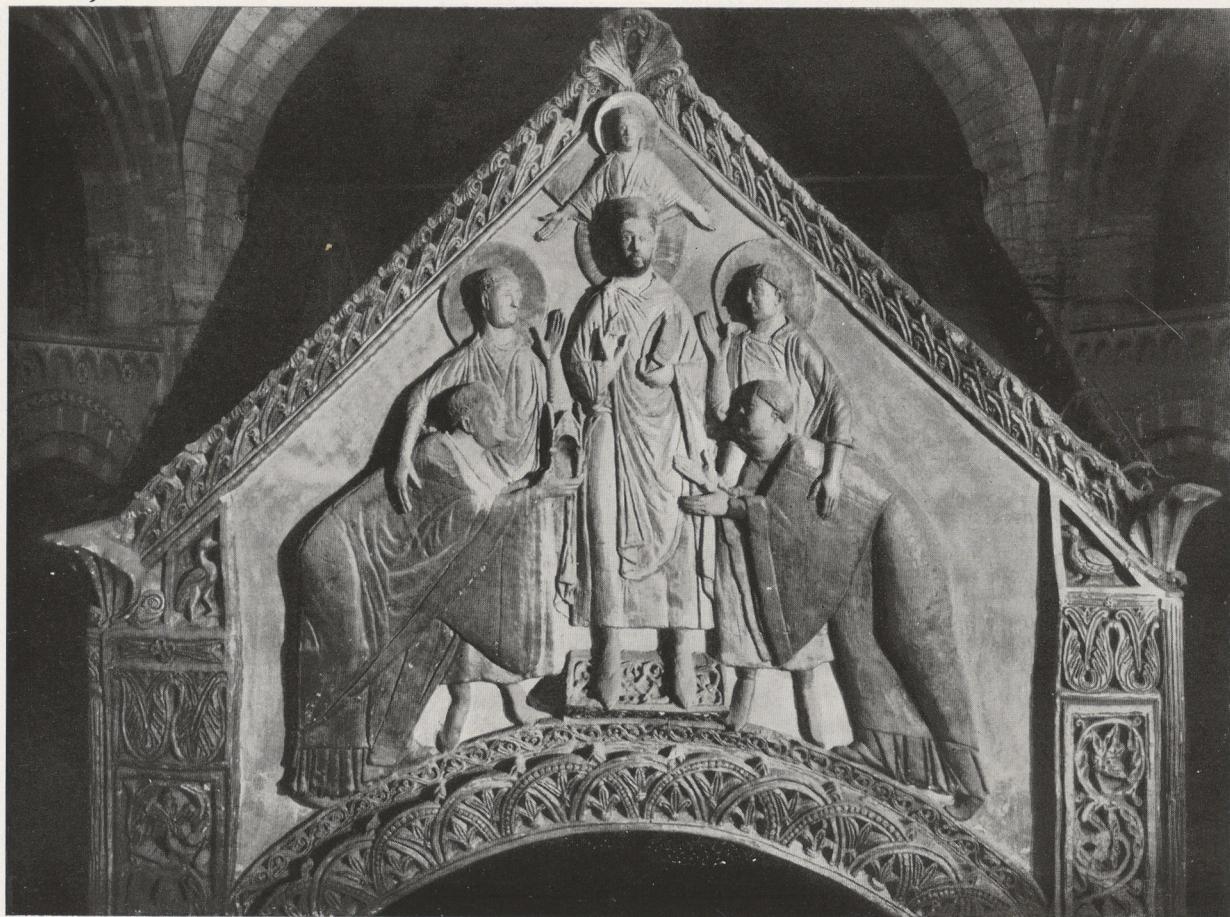


Fig. 83. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

carolingi ed ottoniani. Delineare e precisare meglio che non sia stato fatto finora il carattere lombardo attraverso la fitta trama dei suoi rapporti con l'arte carolingio-ottonica da una parte e con quella bizantina dell'altra, è scopo delle pagine seguenti.

## STUCCHI

Intorno ai grandi rilievi in stucco che adornano i quattro frontoni del ciborio nella basilica di S. Ambrogio a Milano (figg. 82—85) regna tuttora il più acuto disaccordo tra i critici d'arte; disaccordo che a volte assunse asprezze stridenti di polemica violenta (tra Luca Beltrami e Adolfo Venturi) da rammentare le memorabili se pure meno acri discussioni relative alla data dello stesso edificio racchiudente il ciborio. Mentre però il problema cronologico della chiesa di S. Ambrogio, che ha fatto scorrere fiumi d'inchiostro, si può oggi considerare nei suoi aspetti essenziali risolto<sup>1</sup>, aperta rimane tuttora la questione della data e dello stile del ciborio milanese, variamente assegnato ai secoli IX—XIII<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il più recente contributo a questo argomento è di E. Kluckhohn, *Gestalt und Geschichte der Ambrosiuskirche in Mailand*, in *Mitt. d. kunsthist. Inst. in Florenz*, VI (1940), pp. 73—97.

<sup>2</sup> Gli stucchi del ciborio di S. Ambrogio furono assegnati: al secolo IX, oltreché dagli antichi storiografi milanesi, Giulini, Puricelli, ecc., da: F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde*, ecc., Parigi 1865—1882, pp. 103—108; G. Landriani, *La basilica ambrosiana fino alla sua trasformazione in chiesa lombarda a volte*, Milano 1889, p. 3; L. Beltrami, *La basilica ambrosiana primitiva*, ecc.,



Fig. 84. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

Un rapido sguardo alla copiosa bibliografia che si è andata accumulando sul ciborio di S. Ambrogio dimostra che il maggior numero dei suffragi raccolgono le datazioni più opposte, quelle cioè al secolo IX e ai secoli XII—XIII. Due date segnano il punto d'attrazione delle due correnti

in *Ambrosiana*, Milano 1897, p. 47; id., *Ancora il ciborio e l'altare d'oro nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, in *Rass.*, d'arte, 1902, p. 147—151; W. M. Schmid, *Zur Geschichte der karolingischen Plastik*, in *Rep. f. Kunstw.*, XXIII (1900), p. 200; C. Albizzati, *Il ciborio carolingio nella basilica ambrosiana di Milano*, in *Atti della Pontificia accademia romana d'archeol.*, Rendiconti, II (1923—24), p. 197—265; E. Bertaux, in A. Michel, *Histoire de l'art*, I, 1, Parigi 1905, p. 394; G. Vitzthum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* (Handb. d. Kunstw.), Wildpark-Potsdam 1924, p. 68—70; S. Vigezzi, *Catalogo descrittivo ragionato e critico delle sculture esistenti nella basilica di S. Ambrogio in Milano*, in *Arch. stor. lomb.* LIX (1932), p. 339—345; F. Cabrol e M. Leclercq, *Dict. d'archéol. chrét.*, I, 2, Parigi, 1924, col. 3171;

al secolo X da: A. Haseloff, *La scultura preromanica in Italia*, Bologna 1930, pp. 79—82 (c. 980); J. Baum, *Bemerkungen zu Galliano*, Basel, Civate, in *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge 1939, I, p. 178, nota 39.

al secolo XI da: R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, Venezia 1888, pp. 206—208 (seconda metà del sec. XI) e da A. Santangelo, *Catalogo delle cose d'arte. Cividale*, Roma 1936, p. 72 (principio del sec. XI);

al secolo XII—XIII da: Ch. Rohault de Fleury, *La messe*, Parigi 1883, II, p. 32—33 (sec. XII; della stessa opinione, secondo una comunicazione verbale fatta a Rohault de Fleury, è Barbier de Montault); D. Sant'Ambrogio, *Intorno alla basilica di S. Ambrogio in Milano*, in *Il Politecnico*, 41 (1893), pp. 692—702 (fine sec. XII o principio XIII); M. G. Zimmermann, *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*, Lipsia 1897, pp. 172—178 (sec. XIII); A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, II, Milano 1902, p. 544—547; III, 1904, p. 112—113 (fine sec. XII); G. Biscaro, *Note e documenti Santambrosiani*, in *Arch. stor. lomb.*, s. 4a, XXXII (1905), p. 80; A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, New Haven 1917, I p. 302—303; II, p. 588—89 (dopo il 1196); P. Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane* in *Bull. mon.*, LXXIV (1925), p. 30; G. Nicodemi, *La basilica di S. Ambrogio*, in *Per l'Arte Sacra*, III (1926), p. 206; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I (*Il Medioevo*), Torino 1927, p. 767, 889 nota 19 (fine sec. XII o principio XIII); G. T. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, Milano 1908, p. 175 (sec. XIII); I. C. Gavini, *Restauri del Medioevo. Il ciborio di S. Ambrogio di Milano*, in *Boll. d'arte*, XXVII (1933—34), pp. 236—240 (fine sec. XII).



Fig. 85. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

critiche contrastanti: l' 835, data del diploma del vescovo Angilberto da cui risulta l'esistenza in quell'anno dell'altare d'oro che si custodisce sotto il ciborio<sup>3</sup>; il 1196, data approssimativa del parziale crollo del tiburio della chiesa<sup>4</sup> che — suppongono alcuni — avrebbe travolto il ciborio,

Che il ciborio risalga al sec. IX ma sia stato restaurato alla fine del sec. XII o nel sec. XIII, viene sostenuto da: R. v. Eitelberger, *Die Kirche des hl. Ambrosius zu Mailand*, in G. Heider e R. v. Eitelberger, *Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates*, II, Stoccarda 1860, pp. 28—29; Sir M. Conway, „*Lombard Architecture*“, by Arthur Kingsley Porter, *A review*, in *The Burl. Mag.*, XXXIV (1919), p. 176; C. Enlart, *Man. d'archéol. franç.*, 3<sup>a</sup> ed., Parigi 1927, I, p. 202; H. Beenken, *Neuere Literatur zur außerdeutschen Plastik romanischer Zeit*, in *Rep. f. Kunstw.*, XLIX (1928), p. 188.

<sup>3</sup> L'autenticità del diploma, pubblicato dal Puricelli (*Ambrosianae Mediolani basilicae ac monasterii monumenta*, Milano 1645, No 44), fu impugnata sin dal 1144 dai monaci di S. Ambrogio come pure da molti studiosi moderni (vedi soprattutto G. Biscaro, *Note e documenti santambrosiani*, in *Arch. stor. lomb.*, s. IV, vol. XXXI (1904), p. 389—400; A. Kingsley Porter, *op. cit.*, II, p. 548). Se appare non improbabile che il passo in cui Angilberto affida ai monaci benedettini la cura e la custodia dell'altare e della chiesa sia un'interpolazione dei monaci, che erano in eterna lite coi canonici (il documento non è l'originale, ma una copia del secolo XIII), nulla autorizza di ritenere falsificato l'intero diploma (cfr. F. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia*, ecc., *La Lombardia*, I, Milano, Firenze 1913, p. 319). Anche il Giulini del resto (*Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano ne'scoli bassi*, I, Milano 1760, pp. 177—178), pur ritenendo autentico il diploma, non esclude che „vi possa essere stata fatta qualche alterazione“. Intorno alla questione della falsificazione dei documenti santambrosiani, vedi anche P. Bognetti, *Introduzione alla storia medievale della basilica ambrosiana*, in *Ambrosiana*, Milano 1942, pp. 257—259.

<sup>4</sup> A. Kingsley Porter, *op. e vol. citt.*, p. 570. Lo studioso americano cita il seguente passo di uno storico milanese del sec. XVII (Aresi): „Sotto l'abbate Ambrogio V (1185—1199), la chiesa di S. Ambrogio rovinò in parte. I restauri furono incominciati dall'arcivescovo Oberto (1195—1196) e terminati dal suo successore Filippo.“ Sono inesatti quindi gli studiosi che trasformarono arbitrariamente l'„about the year 1196“ del Kingsley Porter in una data precisa (Il 1196 viene indicato, ad esempio, da P. Frankl, *Die Baukunst des Mittelalters*, Berlino-Neubabelsberg 1926, p. 208; da R. Krautheimer, *Lombardische Hallenkirchen im XII. Jahrhundert*, in

poi rifatto. Quest'ultima supposizione non trova però alcun supporto nei documenti riferentisi a quel crollo, come il Beltrami aveva fin dal 1902 chiaramente messo in rilievo di fronte alle arbitrarie affermazioni del Venturi<sup>5</sup>; documenti dai quali si ricava che nella seconda metà del secolo XII rovinò la volta corrispondente alla terza campata danneggiando il pulpito sottostante „e rendendo necessario — sia per la rovina, sia per le opere di riadattamento del tiburio — di spostare i sedili dei monaci, i quali furono in parte provvisoriamente addossati all'altare maggiore. Sarebbe stato possibile ciò, quando fosse rovinato anche il ciborio ergentesi su quell'altare?”<sup>6</sup>. Ma a ben poco valse la „messa a punto” del Beltrami, poichè si continuò a sostenere, come ad esempio dal Tarchiani, che „nei documenti abbiamo notizia della rovina del ciborio”<sup>7</sup>. Il silenzio delle testimonianze documentarie circa le sorti del ciborio non sarebbe, bene inteso, un elemento sufficiente per togliere peso all'attribuzione degli stucchi del ciborio all'epoca romanica, se tale attribuzione potesse appoggiarsi ad elementi stilistici convincenti. La qualità e le dimensioni dei rilievi di stucco da un lato e la nostra conoscenza, oggi assai precisa ed estesa, delle varie correnti della scultura romanica dentro e fuori d'Italia, dall'altro, richiedono da parte dei sostenitori della tesi „romanica” una documentazione circostanziata. Per contro si constata che essi, sorvolando rapidamente sulla questione stilistica, non riescono a produrre prove atte a infondere fiducia nella loro tesi. Non solo ma qualcuno di loro, come il Venturi e il Kingsley Porter, è costretto addirittura a riconoscere che il ciborio di Sant'Ambrogio è „senza riscontro con l'arte romanico-lombarda contemporanea”<sup>8</sup> e che il suo autore „ha scarse relazioni con l'arte contemporanea della Lombardia”<sup>9</sup>. E allora? Allora il lettore, scettico e dubioso, si rivolge all'altra numerosa schiera di studiosi che sostengono l'appartenenza degli stucchi del ciborio al IX secolo, nella speranza di trovarvi un ragionare meno vago ed argomenti più calzanti. E qui egli s'imbatte nell'ampio studio relativo al ciborio dell'Albizzati, accalorato

*Jahrb. f. Kunsth.*, 1928 p. 189; da E. Kluckhohn, *art. cit.*, p. 91; „tra il 1194 e 1195” dal Tarchiani, *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio a Milano*, in *Dedalo*, II (1921-22), p. 15; il 1198 e il 1190 da F. Reggiori, *La basilica ambrosiana. Ricerche e restauri*, 1929-1940, Milano 1941, pp. 61 e 66; e via dicendo).

<sup>6</sup> L. Beltrami, *art. cit.*, p. 150.

<sup>8</sup> A. Venturi, *op. cit.*, II, p. 544.



Fig. 86. Oxford, Bodleiana. Copertina eburnea

<sup>5</sup> A. Venturi, *op. cit.*, II, pp. 544-547.

<sup>7</sup> N. Tarchiani, *art. cit.*, p. 15.

<sup>9</sup> A. Kingsley Porter, *op. cit.*, I, p. 302.



Fig. 87. Milano, Chiesa di S. Ambrogio.  
Angilberto offre l'altare a S. Ambrogio. Particolare dell'altare d'oro

difensore della tesi carolingia, il quale espone e sviluppa a lungo tutte le ragioni che possono eventualmente militare in favore dell'origine carolingia del ciborio. Ma il guaio è che l'Albizzati che s'impansa a giudice severo degli studiosi di storia dell'arte<sup>10</sup> si vale di un metodo tra i più pedestri e vietati dell'archeologia classica, limitandosi prevalentemente a minuziose analisi e raffronti degli aspetti più superficiali degli stucchi. Le supposte concordanze, notate dall'Albizzati, coll'arte carolingia, sono quasi tutte di carattere puramente esterno che non impegnano affatto l'essenza stilistica, l'elemento cioè più importante d'un'opera d'arte (forma delle chiavi che Cristo porge a S. Pietro e delle lettere del libro aperto che il Redentore dà, nello stesso rilievo, a S. Paolo; forma delle corone che S. Ambrogio e la Vergine tengono contro il petto; il motivo della mano che scende dall'alto a posar la corona sulla figura del santo vescovo venerato da due uomini;

<sup>10</sup> C. Albizzati *art. cit.*, p. 200: „Abituati (gli studiosi di storia dell'arte) in massima a partire da gruppi numerosi di materiale copiosamente documentato, si spiega il loro atteggiamento negativo di fronte a problemi che, nella loro struttura, sono tanto simili a quelli dell'ultimo periodo classico da richiedere gli stessi strumenti di ricerca. Perciò, mettendomi al lavoro col metodo dell'archeologia, credo di giungere a qualche buon risultato, in un campo che dista dal mio assai meno di quanto a tutta prima può credersi.”



Fig. 88. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. L'arcangelo Michele. Particolare dell'altare d'oro

la struttura degli sgabelli; il nimbo gemmato di Cristo; la collocazione delle gemme sulla legatura del codice; la spalliera triangolare del trono di Cristo; la foggia delle vesti e il modo d'in-dossarle; e via dicendo). L'Albizzati, nell'usare con evidente predilezione siffatto procedimento che si potrebbe definire „iconografico”, non ha tenuto conto di una delle leggi fondamentali dell'arte medioevale, quella cioè della persistenza tenace, spesso attraverso secoli, di elementi quali la foggia dei costumi, la forma delle suppellettili, il carattere paleografico delle lettere, i temi iconografici, i motivi decorativi. Sono fattori questi che senza dubbio è prudente non trascurare ma che vanno sempre valutati alla luce della sostanza più intima, cioè stilistica, dell'opera d'arte. Possono contribuire, questi fattori, in modo prezioso a convalidare od a infirmare un'ipotesi ma non sono atti a sostenere il peso di una costruzione critica. Facendo a pezzi un'opera d'arte a furia di paragoni minuti di singoli elementi esteriori, è facile cadere, specie nel campo dell'arte medioevale, nell'arbitrio più assoluto. Il Marignan ad esempio, seguendo l'identico metodo „iconografico” dell'Albizzati, è riuscito a dimostrare che l'altare d'oro di Sant'Ambrogio, opera indubbia del secolo IX, appartiene al secolo XII—XIII<sup>11</sup>. Il Conway,

<sup>11</sup> A. Marignan, *Études sur l'histoire de l'art italien du XIe—XIIIe siècle*, Strasburgo 1911, pp. 3—18.



Fig. 89. Milano, Castello Sforzesco. Rilievo in avorio

in un articolo dal titolo significativo „Un pericoloso metodo archeologico”, ha messo con mordente ironia bene in evidenza i pericoli insiti in un tale sistema critico del quale l’Albizzati va tanto fiero<sup>12</sup>. Ed è, per ricordare un altro più recente esempio, clamorosa la „gaffe” commessa dal Weigand nel volere in base ad assunti esclusivamente iconografici, rivelatisi poi fallaci, assegnare ai secoli XIII–XIV alcuni affreschi della Cappadocia che erano stati giustamente collocati nei secoli X–XI dallo Jerphanion<sup>13</sup>. Torna perciò a concio di citare in relazione all’uso

<sup>12</sup> Sir M. Conway, *A dangerous archaeological method*, in *The Bur. Mag.*, XXIII (1913), p. 339 segg. — Riferendosi al Marignan e ad Albert S. Cook che attribuì le croci di Ruthwell e di Bewcastle al secolo XII, il Conway scrive (p. 339): „The learned gentlemen whom I am thus setting forth respectfully to oppose, in both cases shut their eyes to the general effect and style of the works with which they are dealing and proceed by putting them to pieces and comparing them detail by detail with selected details from all manner of works of art of the period down to which they intend to bring their victims. It is *prima facie* a dangerous method because, once a student is keen on the hunt, it is easy to find detail analogies here and there for any small feature.“

<sup>13</sup> G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l’art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Parigi 1925, voll. 3; E. Weigand, *Zur Datierung der kappadokischen Höhlenmalereien*, in *Byz. Zeitschr.*, XXXVI (1936), pp. 337–397; G. de Jerphanion, *Sur une question de méthode: à propos de la datation des peintures cappadociennes*, in *Orientalia*, III (1937), p. 141–160, ristampato in *La*



Fig. 90. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

del cosiddetto metodo iconografico l'opinione di uno dei più scaltri e profondi conoscitori dell'arte medioevale, di Wilhelm Köhler: „Bisogna essere consci che constatazioni puramente iconografiche, qualora non vengano confortate da argomenti d'altro genere che la completino, possono ad ogni istante essere capovolte da nuovo materiale, e in tal modo supposizioni circa rapporti più stretti, poggianti su siffatte basi, possono essere facilmente svalorizzate”<sup>14</sup>.

Ritornando agli stucchi del ciborio milanese, qualcuno potrebbe essere tentato di sostenere che questi si sottraggono ad una esatta valutazione stilistica essendo gli unici esemplari superstiti di una scultura monumentale carolingia in stucco oggi pressochè scomparsa; e che di conseguenza verrebbero a mancare i termini di paragone appropriati<sup>15</sup>. L'obbiezione non regge perchè è

*voix des monuments*, n. s., Roma-Parigi 1938, p. 237-254; M. Hadzidakis, *À propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce*, in *Byzantion*, n. s., XIV (1939), pp. 95-113; Ph. Schweinfurth, negli Atti del VI<sup>o</sup> Congresso Internazionale di archeologia, Berlino 1940, pp. 604-606; id.; in *Zeitschr. f. Kunstgesch.*, X (1941-42), p. 58, nota 8.

<sup>14</sup> W. Köhler, Recensione al libro del Neuss, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends*, Bonn 1922, in *Jahrb. f. Kunstw.*, 1924-25, p. 155. Contro il prevalere del metodo iconografico negli studi intorno all'arte bizantina e medioevale ha scritto recentemente, in modo peraltro alquanto confuso, A. Protisch, *Ikonographie und byzantinische Kunst. Ein Beitrag zum Untersuchungsverfahren der Kunsthissenschaft*, Sofia 1942.

<sup>15</sup> Gli stucchi della cappella di S. Ulrico nella chiesa di Münster (diocesi di Coira), ritenuuti giustamente, assieme alle volte cui aderiscono, del secolo XII dallo Zemp (I. Zemp e R. Durrer, *Das Kloster St. Johann in Graubünden*, in *Mitt. d. schweiz. Gesellschaft zur Erhaltung hist. Kunstdenkmäler*, Ginevra 1906-1910, p. 53; cfr. anche C. de Mandach, in *Journal des Savants*, n. s., VII, 1909, p. 186; J. Gantner, *Kunstgeschichte der Schweiz*, I, Frauenfeld e Lipsia, 1936, p. 242 e E. Poeschel, *Die Kunsts*

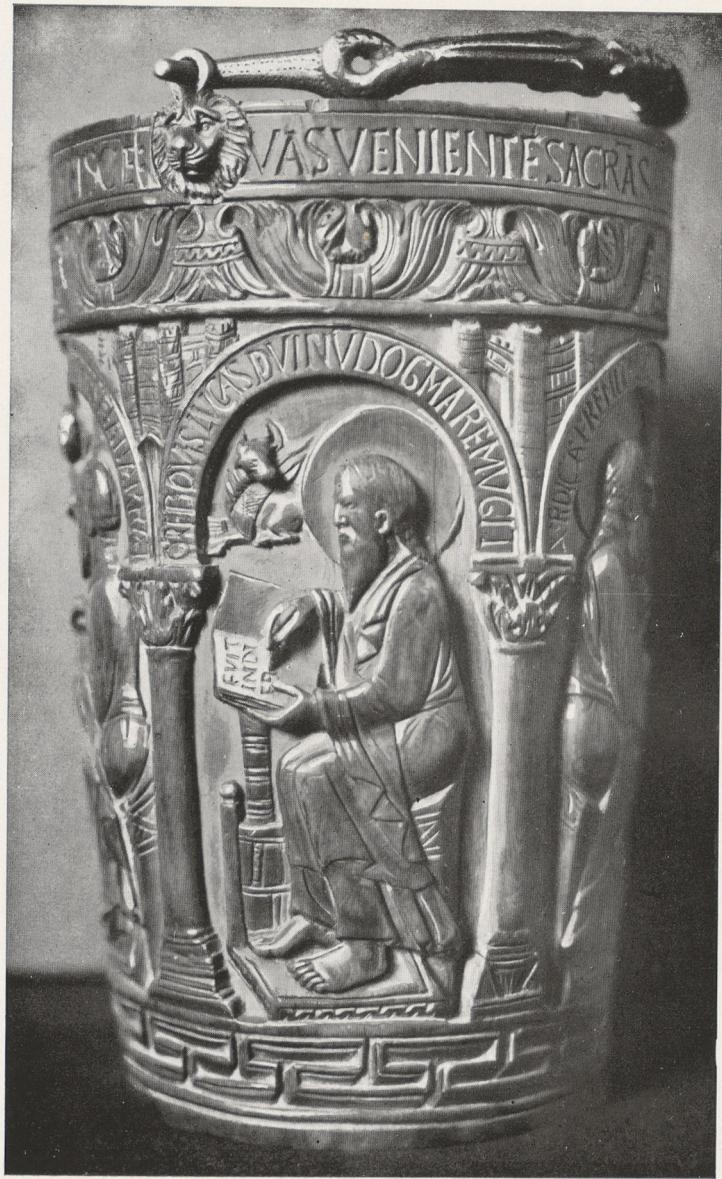


Fig. 91. Milano, Duomo. Secchiello eburneo

l'arte carolingia e il ciborio di Sant'Ambrogio — il Cristo della copertina eburnea della Bodleiana di Oxford (sec. VIII—IX) attribuito al gruppo di Ada (fig. 86)<sup>16</sup> con le figure in stucco di Cristo e dei santi apostoli Pietro e Paolo (fig. 82), apparentemente le più vicine all'avorio; e subito risalta con chiara evidenza come il movimento delle pieghe delle vesti sia tanto più irrequieto e mosso nell'avorio carolingio. Tale differenza è ancor più accentuata, se si osservano gli altri avori carolingi rammentati dall'Albizzati<sup>17</sup>. Ed è sintomatico che tra gli avori carolingi proprio quei due celebri con soggetti liturgici nel Fitzwilliam Museum di Cambridge e nella Biblioteca

*denkmäler des Kantons Graubünden*, Basilea 1937, I, p. 44), vengono dall'Albizzati (*art. cit.*, p. 229—232) assegnati all'epoca carolingia. L'Albizzati tenta di suffragare tale datazione rilevando le affinità — esteriori anche queste — tra gli stucchi svizzeri e quelli milanesi, come se questi ultimi fossero sicuramente carolingi! L'unico elemento di paragone che non è tratto dal ciborio, è la forma delle ali degli angeli „usata costantemente da Volvinio nelle sue numerose figure di angeli“(!). — Il Kingsley Porter (*Romanische Plastik in Spanien*, Firenze—Monaco 1928, I, p. 15) data gli stucchi di Münster alla fine del sec. XI.

<sup>16</sup> A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, ecc. I, Berlino 1914, n. 5.

<sup>17</sup> A. Goldschmidt, *op. cit.*, nn. 78, 84, 88—90, 92.

palese che ogni opera d'arte, qualunque ne siano le dimensioni e il materiale, partecipa, in misura più o meno diretta, allo spirito ed agli ideali estetici dell'epoca cui appartiene. Ora noi osserviamo che gli avori, le miniature, gli oggetti della toreutica carolingia sono nella loro stragrande maggioranza improntati ad un carattere omogeneo ben definito, esprimentesi generalmente in una violenta ed esacerbata commozione che percorre i corpi irrequieti e i panneggi svolazzanti, in una esaltazione insistente della linea vibrante e guizzante. Di questo spirito agitato specificamente carolingio, che di preferenza attinge all'arte siriaca, nulla o ben poco si scorge nei rilievi del ciborio di Sant'Ambrogio. Vi sono, è vero, anche nell'arte carolingia correnti che di fronte al parossismo formale del salterio di Utrecht e del gruppo di avori detto di Liutardo appaiono informate a gusti più pacati, ad atteggiamenti più rattenuti, come le miniature della scuola palatina e gli avori del gruppo di Ada. Ma anche in queste opere permane un linguaggio che, paragonato a quello diffuso nella susseguente epoca ottoniana, se ne distingue per una maggiore concitazione di atti e di panneggi. Si confronti, ad esempio — per ricorrere ad un'opera d'arte citata dall'Albizzati come probante le affinità tra

comunale di Francoforte<sup>18</sup> s'accostano di più agli stucchi milanesi, nonostante la diversità stilistica tutt'altro che trascurabile — palese soprattutto nel trattamento più rigido dei panneggi — dei due avori: essi si distaccano assai dalle altre scuole di avori carolingie, stanno a sé dal punto di vista formale e sono state dal Goldschmidt collocate nel periodo di transizione dell'epoca carolingia a quella ottoniana (sec. XI—X).

I difensori della tesi carolingia accennano di preferenza alla presunta stretta concordanza tra gli stucchi milanesi e i rilievi dell'altare in oro di Vuolvinio (c. 835) sopra il quale s'innalza il ciborio. Ma a questo proposito lo Haseloff giustamente osserva: „Anche se vogliamo considerare, per questo raffronto, solo le forme più tranquille e solenni della parte posteriore dell'altare, esse non raggiungono la severità addirittura ieratica delle figurio del ciborio”<sup>19</sup>. Infatti, se poniamo accanto ai rilievi in stucco del ciborio quelli metallici del sottostante altare che per il loro soggetto si raccomandano in particolar modo ad essere confrontati con gli stucchi [vedi, ad esempio, il medaglione con Angilberto che offre l'altare a S. Ambrogio (fig. 87) oppure l'altro coll'arcangelo Michele (fig. 88)], appare evidente come le figure dell'altare, ancorchè siano rappresentate in pose tranquille, vibrino per una interiore tensione latente che manca negli stucchi del ciborio; tensione che pure percorre, incanalata, le rade pieghe fortemente rilevate — veri conduttori di energie — laddove nelle figure del ciborio il panneggio, sia esso disteso in lisce superfici o discolto in un fitto piegheggiare, strettamente aderisce e si subordina ai compatti e vigorosi aggetti delle membra del corpo. E lo Haseloff prosegue: „Invece ci sembra che si abbiano punti di riferimento, partendo dai quali è possibile porlo (il ciborio) in relazione con un gruppo di piccoli lavori plastici di Milano, un po' più recenti.” Si tratta di alcuni avori eseguiti intorno al 980 con quasi assoluta certezza a Milano, tra i quali le situle nel tesoro del duomo di Milano e nel Victoria and Albert Museum di Londra, un rilievo nel Castello Sforzesco e frammenti di un antepedium sparsi in vari musei d'Europa<sup>20</sup>. Ma già prima dello Haseloff il Venturi aveva acutamente notato la corrispondenza stilistica fra gli stucchi del ciborio e l'avorio del Castello Sforzesco<sup>21</sup> il quale (fig. 89), messo soprattutto a raffronto col rilievo del ciborio rappresentante Cristo e i santi Pietro e Paolo (fig. 82), rivela con questo analogie veramente sorprendenti sia nei tipi fisionomici (fig. 90) che nel raffinato trattamento delle vesti leggere, dalle multiple pieghe, che si adeguano e seguono senza sforzo i movimenti del corpo. Nella figura di S. Matteo seduto della situla del duomo (fig. 91) la sostanza



Fig. 92. Berlino, Staatsbibliothek. Avorio con Cristo e i Ss. Pietro e Paolo

<sup>18</sup> A. Goldschmidt, *op. cit.*, nn. 120—121.

<sup>21</sup> A. Venturi, *op. cit.*, III, pp. 112—113.

<sup>19</sup> A. Haseloff, *op. cit.*, p. 80.

<sup>20</sup> Per questi avori vedi p. 148 segg. di questo studio.



Fig. 93. Hildesheim, Duomo. Particolare della porta in bronzo



Fig. 94. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

plastica della gamba e del braccio sinistro emerge con accentuata vigoria attraverso la stoffa delle vesti con effetti formali similissimi a quelli che si osservano nelle figure disposte ai lati in altri due rilievi del ciborio (figg. 83 e 84). E l'ampio ed arioso ritmo compositivo della salda struttura piramidale del rilievo in stucco con Cristo e i Santi Pietro e Paolo (fig. 82), riappare oltremodo affine nell'avorio dello stesso soggetto nella Staatsbibliothek di Berlino appartenente al paliotto di Magdeburgo (fig. 92); e si noti pure nelle due opere (vedi anche fig. 101) la viva reciproca simiglianza del volto barbuto del Redentore. È fuori dubbio che gli addentellati con questo gruppo di avori ottoniani eseguiti a Milano sono incomparabilmente più stringenti e persuasivi che non con avori o altre opere d'arte carolingie. E l'appartenenza degli stucchi del ciborio all'epoca ottoniana riceve un valido sostegno da paragoni con altre manifestazioni artistiche di questo periodo, anche fuori d'Italia. Molteplici sono, ad esempio, i punti di contatto con i rilievi della porta in bronzo di Hildesheim (1007-1015)<sup>22</sup>. Nella figura di Cristo che conduce Eva verso Adamo a Hildesheim (fig. 93) e in quella di S. Paolo a Milano (fig. 94) appaiono strettamente affini il rapporto tra la struttura del corpo e la funzione accompagnatrice delle vesti, e il modo con cui queste s'infittiscono in numerose pieghe, mosse a zig-zag nei bordi, o si stendono lisce sui densi aggettati delle

<sup>22</sup> A. Goldschmidt, *Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters*, Marburgo s. L. 1926, pp. 14-25.

gambe, delle braccia e delle spalle. Le stesse osservazioni si potrebbero ripetere paragonando la Maria della Presentazione al tempio di Hildesheim (fig. 95) con la figura femminile di destra in atto di venerare la Vergine a Milano (fig. 85). E nella mirabile scena della Creazione di Adamo a Hildesheim, il creatore (fig. 96) si delinea e campeggia contro il vasto piano del fondo con una tagliente precisione di contorni delimitanti il deciso emergere dei volumi sì da rammentare da vicino i due rilievi milanesi con al Vergine e un santo venerati da rappresentanti del popolo (figg. 84 e 85). Anche nella miniatura ottoniana d'oltralpe è agevole trovare riscontri stilistici con gli stucchi del ciborio di Santo Ambrogio. Le quattro figure femminili simboleggianti la Sclavonia, la Germania, la Gallia e Roma del cosiddetto evangelario di Ottone III, databile intorno al 1000, nella biblioteca di stato di Monaco (fig. 97)<sup>23</sup> si avvolgono

in ampi paludamenti attraverso i quali le gambe si modellano con torniti risalti come nelle figure milanesi dei santi Pietro (fig. 94) e Paolo (fig. 98). E alla scena della Trasfigurazione di Cristo dello stesso codice (fig. 99) le composizioni in stucco dei quattro frontoni del ciborio di Sant'Ambrogio si accumunano per il grave e solenne adergersi a piramide dei personaggi rapiti nel silenzio infuocato della venerazione estatica. Tra le miniature coeve in Italia vi sono soprattutto quelle del sacramentario d'Ivrea di Warmondo (c. 1000)<sup>24</sup> che offrono persuasivi confronti con gli stucchi del ciborio. Si veda ad esempio come nella *Lapidazione di S. Stefano* (fig. 100) la stoffa della tunica si appiattisce sul corpo in zone ampie e compatte non diversamente da quanto si osserva a Milano nei due personaggi ecclesiastici presentati a S. Ambrogio dai santi Protasio e Gervasio (fig. 83).

I raffronti con bronzi e miniature eseguite in Germania intorno al 1000, se contribuiscono a confermare la datazione del ciborio milanese nell'epoca ottoniana, non devono tuttavia farci dimenticare le divergenze del timbro formale di qua e di là dalle Alpi. V'è nei bronzi di Hildesheim e nelle miniature dell'evangelario di Ottone III una tensione accesa, un intenso vibrare di energie quasi reppresse che palesemente si ricollega alla tradizione carolingia, mentre negli stucchi di S. Am-



Fig. 95. Hildesheim, Duomo. Particolare della porta in bronzo

<sup>23</sup> G. Leidinger, *Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III.*, Monaco s. a.

<sup>24</sup> L. Magnani, *Le miniature del sacramentario d'Ivrea e di altri codici Warmondiani*, Città del Vaticano 1934.



Fig. 96. Hildesheim, Duomo. Particolare della porta in bronzo

brogio al dinamismo direi sotterraneo, a stento frenato, dell'arte ottoniana nordica è subentrato un più contenuto e controllato raccogliersi delle forze plastiche che fa maggiormente trasparire l'intelaiatura bizantino-classicheckante. Basta mettere a raffronto il Cristo del ciborio (fig. 101) con quello eburneo della Bodleiana di Oxford (fig. 102), attribuibile ad un intagliatore bizantino del secolo X<sup>25</sup>, oppure con l'avorio bizantino rappresentante l'Anastasi del sec. XI nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino<sup>26</sup> per accorgersi della similitudine del linguaggio formale specie nei panneggi finemente pieghettati. Meraviglia che il pur così palese bizantinismo degli stucchi di Sant'Ambrogio, giustamente sottolineato dal Venturi e dal Toesca, e del quale è impregnata in varia misura tutta l'arte ottoniana, abbia potuto essere recisamente negata dall'Albizzati<sup>27</sup>.

Se noi, persuasi che gli stucchi del ciborio milanese sono stati modellati nell'epoca ottoniana — alla quale si assegna generalmente il torno di tempo che dalla metà del secolo X giunge al terzo quarto del secolo XI —, cerchiamo di circoscriverne con più precisione la data, la nostra attenzione viene subito attratta dalla figura del vescovo offerente a S. Ambrogio il modello del ciborio (fig. 83). Vi sono elementi che permettono di individuarne con una certa probabilità la persona? Ora, nella serie dei vescovi che esercitarono la loro giurisdizione a Milano dal 950 al 1070 circa, emerge sovragli altri con stacco deciso la potente personalità di Ariberto da Intimiano, tipico rappresentante del

<sup>25</sup> A. Goldschmidt e K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts*, II, Berlino 1934, n. 62.

<sup>26</sup> A. Goldschmidt e K. Weitzmann, *op. cit.*, n. 217.

<sup>27</sup> C. Albizzati, *art. cit.*, p. 243: „Il bizantinismo, già affermato con tanta sicurezza (Venturi, II, 540) per i nostri stucchi e che non trova nei fatti alcun elemento comparativo per la produzione orientale posteriore al mille, è più che mai ipotetico per il periodo precedente.”



Fig. 97. Monaco, Staatsbibliothek. Miniatura dell'evangelario di Ottone III.



Fig. 98. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

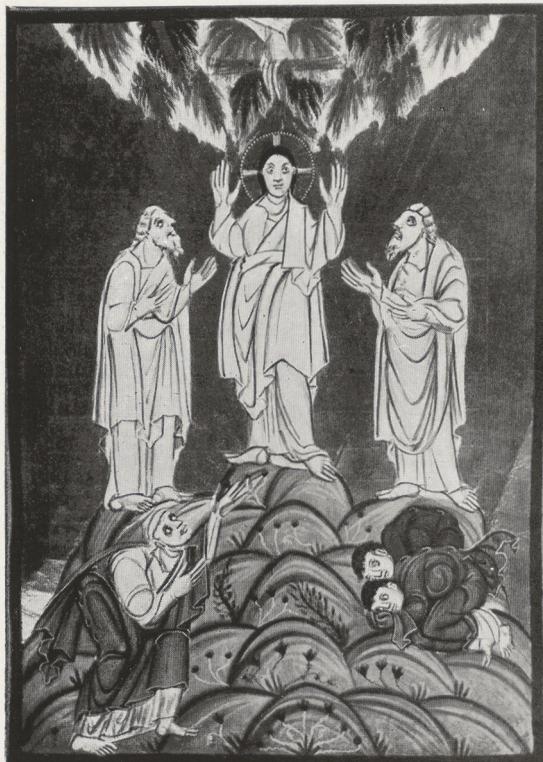


Fig. 99. Monaco, Staatsbibliothek. Evangelario di Ottone III. La Trasfigurazione



Fig. 100. Ivrea, Biblioteca capitolare. Sacramentario di Warmondo. La Lapidazione di S. Stefano

dignitario ecclesiastico dell'alto Medioevo, sempre intento, con fermezza ed abilità non comuni, ad estendere e consolidare attraverso lotte continue la sua signoria di fronte all'imperatore ed ai nobili milanesi, malcontenti dei suoi disegni ambiziosi. Ma Ariberto non fu solo l'uomo politico di primo piano, fiero ed ambizioso ad oltranza, sì da essere ricordato in un diploma di Enrico III dell'anno 1046 come una persona che „omne regnum italicum ad suum disponevat nutum”<sup>28</sup>; ma anche un fervente mecenate delle arte figurative da lui favorite in tutti i modi e in tutti i campi, che richiama alla mente la profonda azione che il vescovo Bernardo<sup>29</sup> esercitò all'incirca nello stesso tempo sull'attività artistica di Hildesheim. Ariberto era ancora suddiacono nella metropolitana di Milano nel 1007, quando consacrò la chiesa pievana di S. Vittore di Galliano, della quale era custode. Nel frammento dell'affresco all'Ambrosiana, proveniente dalla decorazione pittorica della chiesa di Galliano, Ariberto è rappresentato in età giovanile, vestito della dalmatica propria dell'ordine suddiaconale, in atto di offrire il modello della chiesa (fig. 104). Nel 1013 passò all'ordine diaconale; e nel 1018 fu eletto arcivescovo di Milano. Nel 1023 fondò il monastero, e l'unito ospedale dei poveri, accanto all'antica basilica di S. Dionigi che egli fece restaurare e adornare in ringraziamento per la sua liberazione dalla prigione, in cui lo aveva tenuto Corrado II. Non è privo d'interesse un passo delle *Memorie* del Giulini in cui lo storico milanese afferma „che nella Sagrestia della stessa Basilica di San Dionisio conservasi un antichissimo Ciborio, forse dono dello stesso Ariberto, dove a basso rilievo vedonsi scolpiti alcuni fatti della Sagra Storia; e che presso la porta del Monistero v'è una piccola imagine del Salvatore di pari antichità, scolpita in marmo”<sup>30</sup>. Quando nel 1783 la chiesa di S. Dionigi fu distrutta, il ciborio dalla sacrestia fu portato nella chiesa di S. Maria in Paradiso<sup>31</sup>; ma poi se ne perdettero le tracce. Si conserva invece ancora nel duomo di Milano la croce di rame sbalzata, già in S. Dionigi, dove Ariberto è rappresentato in basso offerente al Redentore crocifisso il modello della basilica di S. Dionigi (fig. 220); e sotto i suoi piedi si vedevano delle catene spezzate, oggi scomparse (allusione alla liberazione dalla prigione di Corrado II). Altre testimonianze della munificenza di Ariberto sono i preziosi evangelari da lui donati al duomo di Monza (1044) (fig. 225) e a quello di Milano (fig. 223)<sup>32</sup>. Si noti che in tutte queste opere (affreschi di Galliano; crocifisso nel duomo di Milano; evangelari di Monza e di Milano) Ariberto non ha mai tralasciato di farsi rappresentare in qualità di donatore, sottolineata anche da iscrizioni che lo ricordano come tale. E sebbene questo uso fosse comunemente diffuso nel Medioevo, l'insistenza con cui la figura di Ariberto, con relative didascalie, riappare nelle opere d'arte da lui donate, può essere interpretato come indizio della sua natura ambiziosa ed orgogliosa.

Ammesso che il ciborio di Sant'Ambrogio appartenga per ragioni stilistiche al periodo ottoniano, appare molto probabile che dobbiamo ravvisare nel donatore del ciborio il potente arcivescovo di Milano, Ariberto da Intimiano, che constantemente si era valso dell'opera degli artisti per perpetuare il suo nome. Se supponiamo che nel rilievo in stucco del ciborio milanese la figura del vescovo, donatore del ciborio, rappresenti Ariberto (fig. 83) — la sua dignità vescovile è chiaramente indicata dal pallio — è ovvio identificare l'altro personaggio ecclesiastico a lui contrapposto coll'abate di Sant'Ambrogio. Sappiamo infatti che Ariberto era in buone relazioni con l'abate del monastero di Sant'Ambrogio di nome Gotifredo, detto dal Giulini „molto diligente nel promuovere i vantaggi del suo Monistero”<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Muratori, *Antiq.*, VI, p. 217; cfr. C. Mannaressi, in *Enc. Ital.*, IV, Milano 1929, p. 303; con bibl.

<sup>29</sup> St. Beissel, *Der heilige Bernward von Hildesheim: der Künstler und Förderer der deutschen Kunst*, Hildesheim 1895. — *Die bernwardinische Kunst*. Hildesheim 1937.

<sup>30</sup> G. Giulini, *op. cit.*, III, p. 340.

<sup>31</sup> Y. Hackenbrock, *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Basilea e Lipsia 1938, p. 26.

<sup>32</sup> Per gli evangelari di Ariberto a Monza e a Milano vedi pagg. 224—227 di questo studio.

<sup>33</sup> G. Giulini, *op. e vol. citt.*, p. 143.

EBBI GIÀ, anni addietro, occasione di esprimere, sia pur di passata, il mio convincimento che i rilievi in stucco che adornano il tabernacolo di S. Ambrogio a Milano siano stati fatti „eseguire nella prima metà del secolo XI dall'arcivescovo Ariberto”<sup>34</sup>. E il Santangelo, contemporaneamente ed indipendentemente da me, sostenne che il „ciborio della basilica ambrosiana è sicuramente ottoniano. Il confronto con gli affreschi di S. Vincenzo a Galliano, che traducono in pittura quello stesso stile, rende verisimile una sua datazione ai primi dell'XI secolo, forse ai tempi dell'Arcivescovo Ariberto.” E precisa di più: „le figure dei committenti del ciborio Ambrosiano trovano un netto equivalente pittorico nell'Ariberto da Intimiano della Biblioteca ambrosiana”<sup>35</sup>. Le rispondenze tra gli stucchi milanesi e gli affreschi di S. Vincenzo a Galliano sono innegabili [cfr., con riferimento al paragone istituito dal Santangelo, la definizione sintetica dei volti allungati dal collo massiccio, la robusta struttura plastica delle spalle e del braccio (figg. 103 e 104); e, allargando il campo dei raffronti, il simile rapporto tra l'intelaiatura del corpo, rilevato nelle sue articolazioni essenziali, e la funzione delle vesti nelle figure milanesi dei santi Pietro e Paolo (figg. 94 e 98) e in quella di Geremia a Galliano (fig. 105)]; rispondenze che forse non sarebbero però da sole sufficienti a far pendere la bilancia in favore della tesi circa l'origine ottoniana degli stucchi del ciborio<sup>36</sup>.

All'autore di questi è sicuramente dovuto il clipeo in stucco con la figura a mezzo busto di S. Ambrogio (fig. 106), murato all'inizio della navata destra della basilica di S. Ambrogio. È agevole rilevare le rispondenze, precise ed indiscutibili, con gli stucchi del ciborio: le fattezze del volto del S. Ambrogio del ciborio (fig. 103), il trattamento minuto, a scaglie, dei capelli, le mani dalle dita lunghe e sottili, il modo rapido e sicuro d'incavare nella stoffa gli stretti solchi delle pieghe<sup>37</sup>.

Altre opere in stucco sono state collegate da molti studiosi al ciborio di S. Ambrogio. Innanzitutto le celebri figure femminili, fortemente bizantineggianti, nel tempietto di S. Maria in Valle a Cividale (figg. 107 e 112), variamente datate, come gli stucchi del ciborio milanese, dall'epoca carolingia all'epoca romanica. La datazione degli stucchi di Cividale al sec. XII—XIII è stata ormai abbandonata si può dire da quasi tutti gli studiosi<sup>38</sup>; e la discussione s'aggira intorno al problema se considerarli opera del secolo XI come opinano soprattutto il Toesca<sup>39</sup> e il Kingsley Porter<sup>40</sup> — la datazione proposta dal Santangelo<sup>41</sup> oscilla „fra i primi anni del sec. VIII e la metà circa del X” — oppure prodotti dell'arte carolingia, ciò che raccoglie il consenso della maggioranza degli studiosi ed è stato sostenuto con particolare accanimento dal Cecchelli<sup>42</sup>, seguito, sebbene con esitazione, dallo Haseloff<sup>43</sup>, come pure dallo Hinks<sup>44</sup> e, recentemente, dal Verzone<sup>45</sup>.

<sup>34</sup> G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, in *Riv. del R. Istituto d'archeol. e storia dell'arte*, V (1935—36), p. 289.

<sup>35</sup> A. Santangelo, *op. cit.*, pp. 72—73.

<sup>36</sup> I quattro capitelli del ciborio di S. Ambrogio risalgono, come viene concordemente ammesso dagli studiosi, all'epoca carolingia; così pure, con ogni probabilità, le colonne di porfido che, secondo altri, apparterrebbero addirittura all'età paleocristiana. La volta a crociera costolonata del ciborio è presumibilmente dovuta ad un restauro compiuto alla fine del secolo XII o al principio del XIII (I. C. Gavini, *art. cit.*, p. 236; P. Verzone, *Note sui rilievi in stucco dell'Alto Medio Evo nell'Italia Settentrionale*, in *Le Arti*, IV, 1941—42, p. 127).

<sup>37</sup> Le discordanze dei critici relative all'epoca da assegnarsi a questo medaglione sono notevoli. Generalmente esso viene attribuito alla stessa epoca e, spesso, agli stessi artefici del ciborio (R. Catta 100, *op. cit.*, p. 209; P. Toesca, *op. cit.*, p. 889, nota 19; C. Alibizzi, *art. cit.*, p. 228; P. Verzone, *art. cit.*, p. 127; Zimmermann, *op. cit.*, p. 165). Solo il Santangelo, in contrasto con la più scoperta evidenza stilistica, ritiene che il clipeo risalga ad età più antica di quella del ciborio (*op. cit.*, p. 72). V. anche A. Ratti, in *Ambrosiana*, Milano 1897, p. 61 segg. La buona fotografia qui riprodotta debbo alla cortesia dell'arch. Ferdinando Reggiori.

<sup>38</sup> Recentemente E. Schaffran (*Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941, p. 111 seg.) ha assegnato gli stucchi cividalesi al sec. XIII senza addurre un solo fattore stilistico a sostegno della sua tesi.

<sup>39</sup> P. Toesca, *op. cit.*, pp. 767, 791—92, 896, nota 34 (principio del sec. XI).

<sup>40</sup> A. Kingsley Porter, *Romanische Plastik in Spanien*, Firenze-Monaco 1928, I, p. 15.

<sup>41</sup> A. Santangelo, *op. cit.*, pp. 68—76.

<sup>42</sup> C. Cecchelli, in *Mem. stor. forgiul.* XVII (1921), p. 185 segg.; XIX (1923), p. 180; XXIII (1927), p. 67—82; in *Dedalo* III (1922—23), p. 735 segg.; in *L'Illustrazione Vaticana*, VII (1936), p. 121.

<sup>43</sup> A. Haseloff, *op. cit.*, pp. 59—61.

<sup>44</sup> R. Hinks, *Carolingian Art*, Londra 1935, p. 104.

<sup>45</sup> P. Verzone, *art. cit.*, pp. 126—127. — Vedi anche M. Salmi, *L'arte italiana*, I, Firenze 1941, p. 200.



Fig. 101. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

Non v'è alcun rapporto tra le figure cividalesi e i goffi, puerili tentativi di rappresentare la figura umana proprii dei lapicidi operosi nei secoli VIII—XI, dalle cui mani uscì quasi l'intera produzione di sculture in marmo o pietra di quell'epoca (gli studiosi francesi quando parlano di scultura „carolingia” si riferiscono, e non a torto, alle opere dello stile cosiddetto longobardo). È necessario quindi ammettere che l'autore delle sante cividalesi provenisse, se era di origine occidentale, da uno di quei centri artistici che con più raffinato senso d'arte seguirono nel rappresentare la figura umana, le norme classicheggianti tramandate dall'arte bizantina. Che, d'altra parte, le sculture cividalesi non appartengano ad artista bizantino, è dimostrato ad evidenza da un raffronto con marmi ed avorii bizantini di questo periodo animati da una scioltezza ed eleganza fluida di mosse e panneggi,

ben diverse dalla sommaria riduzione di volumi e superfici caratteristica degli stucchi di Cividale. Nè occorre spendere molte parole per dimostrare la mancanza assoluta di fondamento della tesi tendente a postulare una discendenza orientale delle sculture cividalesi, poichè del tutto diverso è il linguaggio formale degli stucchi della chiesa siriaca di Deir es Surjani citati quali termini di raffronto dallo Strzygowski<sup>46</sup>; oppure quello di alcune statue copte (fig. 108), arbitrariamente avvicinate alle figure cividalesi dal Flinders Petrie<sup>47</sup> e da P. Graindor<sup>48</sup>.

Va dunque escluso, per via di un progressivo processo di eliminazione, che gli stucchi cividalesi possano essere stati scolpiti da artisti o provenienti dalle maestranze di lapicidi comacini (detti da alcuni erroneamente „longobardi”), o bizantini, od orientali. Stringendo più dappresso il problema, si tratta ora di vedere se il bizantinismo provinciale-occidentale delle sculture cividalesi si conformi meglio ai principî estetici carolingi dei secoli VIII—IX o a quelli ottoniani dei secoli X—XI. I difensori della tesi carolingia non sono stati finora in grado di addurre un solo fattore stilistico persuasivo per l’attribuzione ai secoli VIII—IX delle figure cividalesi. Il Cecchelli, al quale gli studiosi che ne condividono l’opinione di preferenza si riferiscono, si dilunga in minuziose disamine dell’architettura del tempietto, della cronologia degli affreschi nell’interno, della foggia dell’abbigliamento delle sante in stucco, degli elementi ornamentali; disamine che non provano niente di sicuro circa la data degli stucchi<sup>49</sup>. Quanto alle ragioni stilistiche — le sole veramente valide e decisive — per cui gli stucchi cividalesi sembrano al Cecchelli appartenere alla prima metà del secolo IX, esse si riducono a ben poca cosa: „Il volto è inscritto nello stesso tipo turgido ovale che ricorda la testa della statuina di Carlomagno a Metz, ora al Museo Carnavalet”<sup>50</sup>. E più oltre a pag. 746 dello stesso articolo: „E sembra che tutta la forza espressiva sia concentrata negli occhi innaturalmente dilatati e con la pupilla forata. Corre il pensiero a molti avorî del VII—IX secolo che sono

<sup>46</sup> G. Strzygowski, *Das orientalische Italien*, in *Monatsh. f. Kunstw.*, I (1908), pp. 16—34.

<sup>47</sup> Flinders Petrie, *Found of the Courtiers and Oxyrhynchos*, Londra 1925, p. 17 e tav. 16, 2.

<sup>48</sup> P. Graindor, *Statue copte du Musée d’Alexandrie*, in *Actes du IV<sup>e</sup> congrès international des études byzantins* (Sofia 1934), pubblicati dal *Bull. de l’Institut archéol. bulgare*, X (1936), pp. 169—172. — Quanto alla statua femminile di arte copta del sec. VII nel Museo d’Alexandria (fig. 108), il Graindor, anzichè divagare intorno ad inesistenti relazioni con le sculture cividalesi, meglio avrebbe fatto se avesse messo in luce l’impronta schiaramente indiana palese nel volto della statua alessandrina. Il problema dei sia pur sporadici influssi che l’India ha esercitato sull’arte del bacino mediterraneo dei primi secoli dell’era cristiana, e specialmente sulla scultura copta dei secoli V—VII, attende ancora di essere trattato a fondo. Intendo pubblicare quanto prima il materiale che ho raccolto circa questo argomento.

<sup>49</sup> Quanto siano fallaci simili argomentazioni è dimostrato, ad esempio, dall’asserto del Cecchelli relativo alla foggia delle vesti delle sante cividalesi che sarebbero caratteristiche per il secolo IX, mentre, per contro, le rivediamo identiche anche nelle miniature del già citato sacramentario Warmoniano di Ivrea del 1000 circa (figg. 127, 157; V. anche L. Magnani, *op. cit.*, tav. VIII in basso).

<sup>50</sup> C. Cecchelli, *art. cit.* in *Dedalo*, p. 743.



Fig. 102. Oxford, Bodleiana. Avoirio



Fig. 103. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del ciborio

informati dallo stesso spirito artistico". A ciò si aggiunge un'altra osservazione del Cecchelli: „Un confronto non inutile con le Sante in stucco del tempietto, è nel bassorilievo del Municipio di Spoleto che il Cattaneo attribuisce all'VIII secolo”<sup>51</sup>. Ma raffronti di siffatto genere si rivelano di debole consistenza se si riflette che un analogo ovale delle teste ed identica espressione degli occhi sbarrati ricorrono pure in quasi tutte le opere d'arte ottoniane; e che il bassorilievo nel museo spoletino (fig. 109), la cui affinità con gli stucchi di Cividale mi sembra assai problematica, è privo di qualunque appoggio cronologico e viene da altri assegnato all'XII secolo<sup>52</sup>. Nè si troverà maggior lume nel libro citato dello Haseloff sulla scultura preromanica in Italia, il quale si mantiene, riguardo questa ed altre questioni ancora „aperte”, prudentemente sulle generali.

Le figure femminili in stucco di Cividale, lungi dall'inserirsi nello stile commosso ed inquieto carolingio, rispondono in tutto e per tutto al gusto plastico ottoniano nelle sue manifestazioni più genuine, spoglie di riminiscenze carolingie. Come nelle miniature e sculture ottoniane [cfr. la santa a destra della nicchia centrale a Cividale (fig. 107) con l'ancella presso Simeone nella Presentazione al tempio (fig. 110) dell'evangelistario di Enrico II nella biblioteca di Monaco, c. 1002—1014]<sup>53</sup>

<sup>51</sup> C. Cecchelli, in *Mem. stor. forgiul.*, XIX (1923), p. 180. — Sugli stucchi di Cividale vedi anche l'opera recentissima dello stesso autore: *I monumenti del Friuli dal secolo IV all' XI. I. Cividale*, Milano-Roma 1943, pp. 133—147, in cui il Cecchelli ripete sostanzialmente le argomentazioni già esposte nelle *Mem. stor. forgiul.*

<sup>52</sup> P. Toesca, *op. cit.*, p. 824.

<sup>53</sup> G. Leidinger, *Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II*, Monaco s. a.



Fig. 104. Milano, Biblioteca Ambrosiana. Ariberto da Intimiano

le figure cividalesi, forse sotto l'azione preponderante degli avori bizantini del cosiddetto secondo periodo aureo, assumono proporzioni slanciate, si ergono immobili davanti il fondo neutro, isolandosi, plasticamente e spiritualmente, una dall'altra in un atteggiamento di assorta contemplazione. Tipicamente ottoniano-occidentale è il modo con cui i suggerimenti bizantini, antiplastici per eccellenza, vengono superati da un deciso affermarsi di valori plastici, schietti nel forte sporgere delle figure dal fondo, ma non meglio definiti nella loro struttura interna e perciò di sostanza molle, disossata, imprecisa, cedevole.

Tali considerazioni che si riferiscono al carattere generale della concezione plastica e compositiva degli stucchi cividalesi vengono rafforzate da raffronti anche più puntuali. A Solnhofen in Baviera si conserva un medaglione con la figura simbolica in rilievo del Sole (fig. 111) proveniente dalle rovine della chiesa del convento fondato dall'anglossassone Sola e concordemente datato, per le affinità con le sculture nell'atrio della chiesa di S. Emmerano a Ratisbona, verso la metà del secolo XI<sup>54</sup>. Orbene tra questo rilievo e le figure in stucco di Cividale (fig. 112) esiste un tale complesso di analogie stilistiche da dover necessariamente ammettere una stretta vicinanza cronologica delle due opere. Identica, nell'rilievo di Solnhofen e nelle figure di Cividale, la modellazione un po' vacua del volto ovale, dall'espressione fissa, imbambolata, incorniciato da capelli sottilmente

<sup>54</sup> H. Karlinger, *Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg*, Augusta 1924, p. 5.



Fig. 105. S. Vincenzo a Galliano. Geremia

anteriore che potrebbe essere la fine del secolo X. Per il loro carattere fortemente bizantineggianti il Toesca giustamente pensò ad un artista veneto, così come le formule bizantino-orientaleggianti delle sculture del puteale in S. Bartolomeo all'Isola in Roma, eseguito intorno al 1000, fanno pensare ad un artefice ravennate<sup>55</sup>. Sia dunque il pozzo romano che le figure in stucco di S. Maria

<sup>55</sup> G. de Francovich, *Contributi alla scultura ottoniana in Italia: Il puteale di S. Bartolomeo all'Isola in Roma*, in *Boll. d'arte*, n. s., XXX (1936-37), pp. 207-224; O. Homburger, *Ein Denkmal ottonischer Plastik in Rom mit dem Bildnis Ottos III.*, in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, LVII (1936), p. 130-140.

La tradizionale attribuzione al secolo XII del pozzo di S. Bartolomeo all'Isola viene mantenuta da E. Mâle (*Études sur les églises romaines, L'empereur Otton III à Rome et les églises du Xe siècle*, in *Revue des deux Mondes*, CVII (1937), vol. 41, pp. 65-67) senza che egli sia in grado di apportare nuovi elementi in favore di tale datazione.

Ben diverso dall'articolo del Mâle, suggestivo per la mirabile potenza evocativa del suo stile, è quello di J. Braun (*Die Brunneneinfassung in San Bartolomeo all'Isola zu Rom*, in *Röm. Quartalschr.*, XLV, 1937, pp. 25-41), il quale, nell'opporsi alla tesi sostenuta dallo Homburger e da me, ne storpia e falsa slealmente il contenuto. Afferma dunque il Braun (p. 28): „Die Angabe, es sei der Leib des hl. Bartholomäus durch Otto III. nach Rom gebracht worden, weist er (cioè io) als unzutreffend zurück. Statt durch diesen lässt er seine Übertragung unter Berufung auf eine diesbezügliche, längst als unzutreffend erkannte Notiz bei Otto von Freising und die die Reliquien des Apostels betreffende Konstitution Friedrichs I. vom 6. August 1167, in der Ottos Erzählung kanonisiert wird, bereits durch Otto II. geschehen, ohne indessen deren Vertrauenswürdigkeit und Beweiskraft einer Prüfung zu unterwerfen, und ohne zu beachten, daß die Einwände, die er gegen die Überbringung der Reliquien des hl. Bartholomäus durch Otto III. erhebt, ebenso bezüglich ihrer Übertragung durch Otto II. gelten.“

Il Braun, evidentemente, non ha letto con attenzione il mio articolo, nella prima parte del quale io esamino a lungo le notizie storiche riferentisi alle origini della chiesa e al puteale, rilevando, e cercando di spiegare, le varie contraddizioni che vi si notano. Di ciò chiunque, compreso il Braun, può rendersi conto; ed è quindi perfettamente inutile che io qui ripeta le argomentazioni —

striati, coll'arco sopracigliare e le palpebre segnate a contorni incisivi, con quel caratteristico incastro tra il naso e il labbro superiore, evidentemente copiato da avorii. Ritorna identica nelle sculture di Solnhofen e di Cividale anche la forma anatomica delle mani (cfr. la mano sinistra del Sole con quella, pure sinistra, della santa cividalese presso la nicchia del gruppo a sinistra, e la mano destra del Sole con quella destra delle altre due sante cividalesi del medesimo gruppo). E il pieghettare confuso, sbozzato grossamente nella materia, si rassomiglia molto da vicino nelle due opere. Nonostante i non pochi addentellati reciproci, il medaglione bavarese si distingue però dalle figure in stucco di Cividale per il suo fare più piatto e calligrafico, dovuto ad un più stretto attenersi dell'artefice nordico a moduli bizantini.

Date le molteplici risonanze ottoniane, ritengo gli stucchi di Cividale eseguiti con ogni probabilità nella prima metà del secolo XI, senza naturalmente escludere una data leggermente

in Valle a Cividale costituiscono rare testimonianze di una scultura „otto-

che il Braun evita di discutere — per cui appare molto più probabile che il corpo di S. Bartolomeo sia stato portato a Roma da Ottone II anziché da Ottone III, e che la notizia di Ottone da Frisinga relativa alla traslazione delle reliquie di S. Bartolomeo, e confermata anche da altre circostanze, e che nessuno è riuscito a dimostrare come „unzutreffend“, è invece perfettamente attendibile [Su Ottone da Frisinga vedi anche lo studio recente di P. Brezzi (in *Bull. dell'Istituto stor. ital. e Archiv. Muratoriano*, n. 54, Roma 1939) in cui egli, insistendo su cose del resto ben note, riafferma che le notizie contenute sia nella *Chronica*, sia nei *Gesta Friderici imperatoris* sono attendibilissime, „Ottone ha narrato per lo più quello che ha visto o che gli è stato riferito da testimoni sicuri; inoltre spesso ha unito la lettera o i documenti relativi agli episodi di cui discorre avvalorando così con le fonti la sua narrazione“ (p. 258)]. Che il Braun non si sia dato neppure la pena di scorrere con un po' d'attenzione il mio articolo è dimostrato ad evidenza dal seguente periodo (p. 28): „Wenn er aber bestreitet, daß angesichts des Hasses, von dem die Römer in nach-ottonischer Zeit gegen die deutschen Kaiser erfüllt gewesen seien, die Brunneneinfassung mit ihrer Otto III. verherrlichenden Figur desselben unmöglich nach dem Tode des letzten der drei Ottonen habe entstehen können, so entgeht ihm, daß das auf keinen Fall von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gilt, der Zeit, in der Friedrich I. die vorhin genannte Konstitution erließ.“

Eppure io avevo (pag. 213) scritto: „L'odio dei Romani per la signoria tedesca, che deve aver validamente contribuito a cancellare con rapidità inaspettata il ricordo del martire boemo e dell'imperatore amico, anziché diminuire si riaccese semmai nel corso del sec. XII, quando la città, ricostituitasi in repubblica, era percorsa da masse di popolo acclamanti alla parola ardente di Arnolfo da Brescia. Nè la sanguinosa conquista della città leonina da parte di Federico I nel 1167 avrà creato improvvise correnti di simpatia per gli imperatori tedeschi.“ Il Braun procede poi a modo suo di interpretare le notizie storiche relative al puteale, non curandosi, naturalmente, di ribattere le mie argomentazioni opposte alle sue, le quali mantengono quindi in pieno la loro validità. Rilevo inoltre che, accettando la tesi del Braun, il quale nega, contro la più palese evidenza dei fatti storici, che le reliquie di S. Bartolomeo siano mai state trasportate a Roma, non si spiega affatto perchè la chiesa si trovava già nel secolo XII dedicata a S. Bartolomeo e perchè i Romani erano convinti che ivi si conservassero le reliquie dell'apostolo. Tanto è vero che i Bollandisti (verso il 1740) espressero l'opinione che sia la cattedrale di Benevento che la chiesa dell'isola Tiberina fossero in possesso di una parte delle reliquie di S. Bartolomeo (*Acta Sanctorum*, agosto, vol. V, pp. 49—100; cfr. E. Mâle, *art. cit.*, p. 60).

Quanto alle prove stilistiche che il Braun adduce per puntellare la datazione al secolo XII del puteale di S. Bartolomeo, egli si limita ad affermare (p. 31): „Venturi, Vitzthum-Volbach und Toesca bieten reichliches Vergleichsmaterial.“ Punto e basta. Un ragionamento veramente convincente! Del resto non era da aspettarsi altro da uno studioso della mentalità di un Braun, diligente raccoglitore di materiale liturgico ordinato secondo criteri puramente iconografici, ma ignaro non dico dello sviluppo della scultura medioevale dentro e fuori d'Italia, ma in genere di problemi stilistici. Tuttavia mi sarei ben guardato dal rilevare questa mancavolezza del metodo critico del Braun — della quale egli per primo dovrebbe essere consci — se il Braun non avesse, con insopportabile arroganza, cercato di mettere in ridicolo il ragionare mio e dello Homburger, falsando per giunta il mio pensiero. Egli scrive (p. 29): „Was aber de Francovich als Vergleichsmaterial nennt, Elfenbeinplastiken der Kathedra Maximians im Dom und ein Mosaik in S. Apollinare nuovo zu Ravenna, Arbeiten des 6. Jahrhunderts, ist als solches völlig wertlos und unbrauchbar, und nicht anders verhält es sich mit einigen Elfenbeinplastiken und Miniaturen aus der Zeit Ottos III., auf die Homburger hinweist, zumal diese, weil deutschen Ursprungs, einem ganz anderen Kunstkreis angehören als die Brunneneinfassung in S. Bartolomeo, bei Datierung von Monumenten auf Grund ihrer stilistischen Eigenheiten das Vergleichsmaterial jedoch demselben Kunstkreis entstammen und angehören muß wie der zu datierende Gegenstand.“ Parrebbe, da questo passo, che io, per dimostrare l'appartenenza del puteale di S. Bartolomeo all'epoca ottoniana, mi fossi valso di opere ravennati del secolo VI quali termini di paragone!! Viceversa ho rilevato in primo luogo le strette e numerose affinità dei rilievi romani con l'arte ottoniana (anch'io, al pari dello Homburger, ho a questo proposito citato il gruppo di avori milanesi del secolo X) ed ho accennato alle reminiscenze ravennati solo per poter eventualmente stabilire il probabile luogo d'origine dell'artefice. Quanto poi all'affermazione del Braun che, nel datare le opere d'arte in base alle loro peculiarità stilistiche, il materiale comparativo debba appartenere alla stessa cerchia artistica dell'oggetto da datare, mi posso anche esimere dal confutarla, talmente ne è palese l'assurdità, se non altro per il fatto che in moltis-



Fig. 106. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. S. Ambrogio



Fig. 107. Cividale, S. Maria in Valle. Particolare degli stucchi

niana" ravennate-veneta dei secoli X—XI che, in antitesi coll'informe potere plastico dei lapicidi contemporanei, tenta una rappresentazione più complessa della figura umana sotto il precipuo

simi casi, specie nel campo dell'arte medioevale e paleocristiana, non si conoscono la provenienza e il luogo d'origine dell'opera d'arte e dell'artefice. Secondo l'illuminato giudizio del Braun quindi la critica dovrebbe astenersi dal cercare di datare siffatti monumenti. Tali affermazioni confermano in pieno quanto ebbi a dire sopra, che cioè il Braun non si è mai occupato da vicino di questioni stilistiche; e lascio perciò al lettore di giudicare quale peso sia da attribuire all'intervento del Braun in favore di una datazione al secolo XII del pozzo di S. Bartolomeo.

Ma il „clou“ dell'articolo del Braun, l'argomento principe che dovrebbe tagliare la testa al toro, come si suol dire, ed assicurare il puteale di S. Bartolomeo in modo incontrovertibile al secolo XII, è, naturalmente, un argomento iconografico. Una delle quattro figure scolpite torno torno il puteale romano è S. Bartolomeo, rappresentato con un libro nella destra e il coltello, l'attributo del suo martirio, nella sinistra. Sostiene dunque il Braun (p. 39): „Attribute allgemeinen Charakters, wie Rolle, Buch, Stab, Kreuz, hat es schon seit altchristlicher Zeit gegeben. An individuellen lassen sich jedoch im Westen bis hinein in das 12. Jahrhundert nur zwei nachweisen, die Petrus vor den übrigen Aposteln als den Schlüsselmann kennzeichnenden Schlüssel, und das den Täuf er als den Vorläufer des Herrn charakterisierende Lamm. Im übrigen treten individuelle Attribute bei Heiligen in der Kunst des Abendlandes zuerst im Verlauf des 12. Jahrhunderts auf. Vorher kommen solche noch nicht vor, und zwar namentlich, Petrus ausgenommen, auch nicht bei den Aposteln, die bis dahin nie durch eine individuelle Beigabe charakterisiert werden.“ Par di sognare, leggendo simili fantastiche affermazioni, poichè un rapido sguardo ad un qualunque manuale di iconografia dei santi, ad esempio a quello del Künstle,

impulso dell'arte bizantino-orientaleggiante, predominante a Ravenna e a Venezia. Con questa corrente bizantineggiante della scultura „ottoniana” del 1000 circa nelle regioni veneto-ravennati, procede parallela in Lombardia un'attività scultorea più fortemente legata all'arte d'oltralpe di cui l'espressione più significativa sono appunto gli stucchi del ciborio di S. Ambrogio a Milano.

Quanto ai rilievi in stucco che adornano il ciborio e la cripta della chiesa di S. Pietro a Civate, spesso messi in rapporto con quelli di Milano e di Cividale, occorre ribadire che il loro stile, alquanto secco e calligrafico e profondamente imbevuto di elementi bizantineggianti, si allontana sia dagli stucchi di Milano che da quelli di Cividale<sup>56</sup>. Distacco che va spiegato innanzitutto con la posizione cronologica assai più tarda degli stucchi di Civate, eseguiti a mio avviso verso la fine del secolo XI. Le somiglianze con gli stucchi milanesi dimostra come esse non abbiano alcun fondamento. Innanzitutto il Braun dimentica gli attributi dei quattro Evangelisti che appaiono nell'arte occidentale molti secoli prima del sec. XII. Tra i numerosi altri esempi di apostoli e santi rappresentati con i loro attributi prima del secolo XII, cito: S. Andrea nella porta in bronzo di S. Paolo a Roma del sec. XI, con una piccola croce nella sinistra; S. Luca in un affresco del sec. VII nella catacomba di Commodilla a Roma, recante un rotolo e una borsa con strumenti chirurgici; S. Agnese nel mosaico della basilica omonima a Roma del sec. VII con ai piedi la spada del boia e le flamme e, nei mosaici di S. Apollinare Nuovo, coll'agnello bianco; S. Gallon nell'avorio di Tuutilo (c. 900) nella biblioteca di San Gallo, con l'orso che gli apporta una trave; S. Giorgio in numerose opere dei secc. X-XII con vari attributi; S. Gregorio Magno con la colomba dello Spirito Santo nel sacramentario d'Ivrea (principio del sec. XI), nel Registro di Gregorio a Treviri (sec. XI) e in un avorio della stessa epoca nella Biblioteca di Berlino (theol. lat. g. 2); S. Lorenzo nel mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (sec. V) con la graticola; S. Mena in un avorio (sec. VII?) nel Museo archeologico di Milano con due cammelli ai piedi; S. Tecla in un vetro del sec. V del British Museum con la figura d'un toro (Queste due ultime opere sono però forse opere di artefici orientali).

Ho spesso insistito, nel corso di questo mio studio, sulla scarsa utilità di argomentazioni iconografiche per risolvere problemi cronologici ancora sospesi nel campo dell'arte medioevale. E qui ne abbiamo una altra prova. Ma se io dessi, al pari del Braun, tanto peso ad argomenti di questo genere, potrei facilmente vantaggiarmene sostenendo che, dato che i ritratti raffiguranti imperatori tedeschi rimasti in Italia (vedi il mio *art. cit.*, p. 114-15) furono tutti eseguiti mentre l'imperatore era ancora in vita, anche quello di Ortone III nel puteale di S. Bartolomeo deve di conseguenza risalire all'epoca di quell'imperatore; tanto più che il suo ritratto del puteale romano deriva in parte dal sigillo usato dalla cancelleria di Ottone III nel 996-97.<sup>56</sup> Sugli stucchi di Civate, vedi: A. Feigel, *San Pietro in Civate*, in *Monatsh. f. Kunstu.*, II (1909), pp. 206-207 (con la bibl. precedente), il quale li data, secondo me giustamente, allo scorso del secolo XI, mettendo bene in rilievo il loro netto distacco stilistico nei confronti degli stucchi del ciborio di Milano. La datazione proposta dal Feigel viene condivisa anche dal Conway [in *The Burl. Mag.* XXXIV (1919), p. 181] che erroneamente ritiene però il ciborio di Sant'Ambrogio posteriore a quello di Civate. L'appartenenza degli stucchi di Civate all'XI secolo viene sostenuta anche dal Beenken (in *Rep. f. Kunstu.*, XLIX, 1928, p. 188), dal Ladner (in *Jahrb. d. kunsth. Samml. in Wien*, n. s., V, 1931, pp. 156-159), dallo Haseloff (*op. cit.*, p. 82) e dal Verzone (*art. cit.*, p. 125). Gli stucchi di Civate vengono attribuiti al sec. XII dal Dartein (*op. cit.*, pp. 39-43), da A. Venturi (*op. cit.*, III, p. 116), da P. Toesca (*La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano 1912, pp. 117-120); *Storia dell'arte ital.* I, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 768; *Gli stucchi di S. Pietro al monte di Civate*, in *Le Arti*, V (1942-43), p. 55-58; *Monumenti dell'antica abbazia d. S. Pietro al Monte di Civate*, Firenze 1943, pp. 11-16), al quale essi sembrano „convenire soltanto alla seconda metà, e forse assai inoltrata, del XII secolo“ e da J. Baum (*art. cit.* alla nota 2, pp. 173-179) che pone gli stucchi della cripta intorno al 1125 e quelli del ciborio verso il 1150. Il Kingsley Porter, che in un primo tempo (*Lombard Architecture*, III, p. 404) aveva assegnato gli stucchi di Civate allo stesso scultore che verso la fine del sec. XII avrebbe modellato anche quelli di S. Ambrogio e di Cividale(!), cambiò in seguito parere (*Romanische Plastik in Spanien*, Firenze-Monaco 1928, I, p. 15), ponendoli nel sec. XI.



Fig. 108. Alessandria (Egitto), Museo.  
Statua femminile



Fig. 109. Spoleto, Museo. Bassorilievo

sono date più che altro da concordanze puramente esterne, come dalla forma abbastanza affine dei due cibori e dal ritrovare in entrambi una certa superficiale affinità nel comporre spaziato e nel vivace muoversi di alcune figure. Ma la plasticità piena e ferma delle sculture del ciborio milanese, il loro solenne e sicuro disporsi entro lo spazio offerto dai frontoni sono sostituite a Civate da forme più piatte delineate spesso con un fare rapido e manierato (fig. 113), mentre nella scena della Morte della Vergine (fig. 114) nella cripta la composizione si affolla in un denso susseguirsi di figure.

Già il Feigel aveva creduto di scoprire delle affinità tra gli stucchi di Civate e alcune sculture sassoni del secolo XII eseguite nello stesso materiale (a Gröningen, Gernrode), postulando un influsso diretto dall'Italia Superiore in Germania. Ma il Kingsley Porter, dapprima convinto che gli stucchi italiani erano da datarsi alla seconda metà del secolo XII, invertì i supposti rapporti tra l'Italia e la Sassonia, facendo subire agli stucchi di Cividale, Civate e Milano l'azione della scuola sassone<sup>57</sup>, mentre in seguito egli si limitò ad affermare semplicemente l'affinità tra i due gruppi di sculture senza più insistere sulla priorità degli stucchi tedeschi<sup>58</sup>. Il Beenken infine ritornò, da ultimo, sull'argomento, esprimendo l'opinione che alcune sculture sassoni, specialmente quelle di Gernrode, siano state effettivamente influenzate da una scuola di scultura in stucco lombarda del secolo XI della quale gli stucchi di Civate sarebbero le uniche testimonianze superstiti<sup>59</sup>. Se l'azione della scultura lombarda è palese nella decorazione plastica delle riquadrature in pietra di Gernrode, come ha giustamente rilevato il Beenken<sup>60</sup>, le raffigurazioni in stucco sembrano invece derivare dalla tradizione ottoniana di Hildesheim: il paragone istituito dal Panofsky<sup>61</sup> tra il Cristo benedicente di Gernrode e quello della porta in bronzo di Hildesheim rappresentato in atto di condurre Eva ad Adamo appare, sotto questo riguardo, pienamente convincente.

<sup>57</sup> A. Kingsley Porter, *German Romanesque Sculpture*, in *Speculum*, I (1926), p. 233 segg.

<sup>58</sup> A. Kingsley Porter, *op. cit.* sulla scultura romanica spagnola, p. 15.

<sup>59</sup> H. Beenken, *art. cit.*, p. 188.

<sup>60</sup> H. Beenken, oltre l'articolo citato nella nota precedente, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Lipsia 1924, tavv. 30-34.

<sup>61</sup> E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Monaco 1924, p. 89 e tav. 19.

Quanto alle rispondenze stilistiche degli stucchi di Gernrode con Civate, notate dal Feigel e dal Beenken, esse si esplicano principalmente con le opere più arcaiche di Civate, costituite dagli altorilievi della cripta rappresentanti la Morte della Vergine e la Crocifissione (cfr. il Cristo benedicente di Gernrode con quello nella Morte della Vergine a Civate). Tali rispondenze non sono però da ricondurre a rapporti diretti tra Gernrode e Civate, sibbene all'azione, sia a Gernrode che a Civate, della tradizione ottoniana germanica<sup>62</sup>. I personaggi della Morte della Vergine a Civate hanno la spigliatezza e spontaneità di atti, la scioltezza del cadere dei panni, la fresca ed ingenua immediatezza espressiva, e persino tipi fisionomici, che rammentano opere quale ad es. le porte di Hildesheim [cfr. la testa del Cristo di Civate (fig. 115) a quella della Madonna nella Presentazione al Tempio (fig. 116) di Hildesheim, dalla medesima modellazione degli occhi con il bulbo sporgente contornato da grosse palpebre, il naso lungo, di forte risalto, le labbra serrate; e si osservi, in entrambe le sculture come pure nel medaglione di Solnhofen (fig. 111), il simile sovrapporsi, netto e regolare, delle pieghe del manto sulla spalla]. L'altro maestro invece, che continuò l'opera iniziata dal primo e al quale appartengono, secondo la distinzione fatta dal Toesca, la Presentazione al Tempio nella cripta e gli stucchi del ciborio, si distacca dalle suggestioni ottoniane per seguire, con stretta aderenza di gusto, il linguaggio dell'arte bizantina.

Anche negli stucchi di Civate, come in quelli di Milano, si nota dunque la presenza di elementi derivati dal mondo ottoniano e, in più larga misura, da quello bizantino. Laddove però l'artefice del ciborio di Sant'Ambrogio ha saputo amalgamare gli elementi nordici e bizantini in un insieme artistico profondamente originale, i maestri operosi a Civate, d'una personalità più fiacca ed indecisa, si dimostrano maggiormente legati alle loro fonti d'ispirazione. Di conseguenza il carattere decisamente lombardo degli stucchi milanesi perde, in quelli di Civate, parzialmente la sua nitidezza di contorno, quasi soverchiato dal prevalere di forme attinte altrove e non sufficientemente elaborate.

Collocare gli stucchi di Civate nel secolo XII, come vogliono alcuni studiosi, urta nella difficoltà di trovare punti di contatto persuasivi nella scultura di quel secolo a noi ben nota ormai nelle sue varie fasi di sviluppo e ramificazioni regionali. Non v'è in Italia altro complesso di sculture del secolo XII così notevole per numero e qualità che non lasci distintamente scorgere l'influsso di qualcuna delle correnti principali affermatesi in questo periodo dentro e fuori d'Italia. E il largo uso dello stucco a Civate — sono di stucco anche le colonne, i capitelli e le paraste

<sup>62</sup> Anche il Toesca (*art. cit.*, p. 56) rileva che il maestro di Civate „ha qualche vago rapporto con la maniera transalpina, quasi per remoto riflesso della miniatura ottoniana, nella concitazione dei moti, nel drappeggio“.



Fig. 110. Monaco, Staatsbibliothek. Evangelistario di Enrico II. Particolare della Presentazione al Tempio



Fig. 111. Solnhofen. Medaglione con la figura del Sole



Fig. 112. Cividale, S. Maria in Valle. Particolare degli stucchi



Fig. 113. Civate, Chiesa di S. Pietro. Particolare del ciborio

della cripta; i plutei, le cornici — non trova riscontro nella scultura romanica lombarda, sorta e sviluppatasi al contatto dei problemi che poneva la rappresentazione in pietra di vasti temi iconografici.

Gli stucchi di Sant'Ambrogio a Milano, di S. Maria in Valle a Cividale e di S. Pietro a Civate rivelano l'esistenza in Italia d'una scultura monumentale in stucco „ottoniana” che non ha paragone negli altri paesi<sup>63</sup>, sebbene sappiamo da notizie documentarie che lo stucco era qua e là largamente usato anche nell'epoca carolingia<sup>64</sup>. La riluttanza di molti studiosi ad ammettere per quest'epoca un affermarsi di valori scultorei non indifferenti, trova la sua spiegazione nel fatto che la scultura in pietra o marmo dei secoli X e XI in Italia mostra caratteri stilistici del tutto diversi: nelle numerosissime sculture quali transenne, plutei, formelle e riquadri di ogni genere ricoperte da una decorazione prevalentemente ad intreccio, con elementi vegetali e zoomorfici stilizzati — retaggio dello stile comasco detto erroneamente longobardo — la figura umana è

<sup>63</sup> Frammenti di rilievi in stucco inediti del secolo XI nell'Italia Settentrionale (ad Acqui, Aulla, Lomello) sono stati pubblicati recentemente dal Verzone nel suo già citato articolo.

<sup>64</sup> Le notizie relative all'uso dello stucco nell'epoca preromanica sono state diligentemente raccolte da P. Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, in *Bull. mon.*, LXXXIV (1925) pp. 21—32.



Fig. 114. Civate, Chiesa di S. Pietro. La Morte della Vergine

pressochè assente oppure, se rappresentata, ridotta a forme d'una estrema goffaggine, indice dell'incapacità dei lapicidi di assolvere tale compito in un modo che possa aspirare ad una qualunque, anche modesta, dignità d'arte. Persino in quelle zone che per ragioni politiche e commerciali erano in più stretto contatto con l'arte bizantina, quale la Campania, i sapienti e raffinati schemi, tinti di classicismo, che gli artefici bizantini avevano, nel corso dei secoli, elaborato per la figura umana, si deformano in rozze e disarticolate larve come nei rilievi di S. Giovanni in Corte a Capua, attribuibili al secolo XI (fig. 117)<sup>65</sup>. Della stessa epoca circa e qualità sono le figure, grossamente delineate, del già citato rilievo nel Museo di Spoleto (fig. 109), con forti influssi orientaleggianti, in cui tutto è risolto in superfici amorfe, contornate con segno incerto e solcate da arbitrarie striature<sup>66</sup>. Solo eccezionalmente [vedi la figura dell'angelo nel Museo Campano di Capua (fig. 118)]<sup>67</sup>, il lapicida riesce a tradurre in pietra, senza troppi errori di sintassi, se anche dissanguandolo, il linguaggio aulico di Bisanzio. Pure le figure faticosamente scolpite torno torno il puteale romano in S. Bartolomeo all'Isola tradiscono l'operare stentato dello scultore,

<sup>65</sup> Per questi rilievi vedi A. Haseloff, *op. cit.*, pp. 70-71; N. Gray, *Dark age figure sculpture in Italy*, in *The Burl. Mag.*, LXVII (1935), p. 198; F. Volbach, *Sculture medioevali della Campania*, in *Rendiconti della Pontificia Accad. rom. di archeol.* XII (1936), pp. 88-89; E. Schaffran, *Die Kunst der Langobarden in Italien*, Jena 1941, p. 107. — Lo Haseloff, accogliendo un'opinione del Dibelius, ritiene che i rilievi capuensi rappresentino membri della famiglia del conte Lando, il nuovo fondatore di Capua vissuto intorno alla metà del secolo IX. L'ipotesi, accettata anche dalla Gray e da J. Baum (*La sculpture figurale en Europe à l'époque mérovingienne*, Parigi 1937, p. 117), mi sembra del tutto infondata, non sorretta da alcun solido argomento. Lo Schaffran attribuisce anch'egli queste sculture alla metà del sec. IX, supponendo, non so in base a quali elementi, che esse si riferiscano ad una Resurrezione di Cristo. Solo il Volbach ha proposto l'unica datazione accettabile per queste sculture, cioè l'XI secolo. Egli osserva inoltre giustamente che qui si tratta senza alcun dubbio di rappresentazioni religiose ed identifica l'uomo recante una mazza crucifera che „doveva certamente far parte d'una scena del battesimo“, con S. Giovanni Battista; la donna che fila con la Vergine dell'Annunciazione; la donna in veste imperiale con la personificazione della Terra.

<sup>66</sup> Per il rilievo di Spoleto, vedi pag. 134.

<sup>67</sup> Per questo rilievo con l'angelo vedi M. T. Tozzi, *Sculture medioevali campane. Marmi dal IX al XII secolo a Cimitille e a Capua*, in *Boll. d'arte*, n.s., XXV (1931-32), p. 514, la quale giustamente lo data intorno al mille — datazione sostenuta anche dal Volbach (*art. cit.*, p. 89) —, mentre esso fu riportato all'VIII secolo dal Cattaneo (*Architettura in Italia dal secolo VI al Mille*, Venezia 1889, p. 137) e al sec. IX dalla Gray (*art. cit.*, pp. 198 e 201) e dallo Schaffran (*op. cit.*, p. 107).



Fig. 115.

Civate, Chiesa di S. Pietro. Particolare della Morte della Vergine



Fig. 116.

Hildesheim, Duomo. Particolare della porta in bronzo

probabilmente ravennate; e non possono neppur lontanamente competere con quelle in stucco di Milano e di Cividale, qualitativamente tanto superiori.

Ma per comprendere più a fondo le cause di questi inconciliabili dislivelli di qualità che separano i lavori in stucco del secolo XI dalle coeve opere dei lapicidi, giova tener presente il fatto, spesso trascurato dalla critica, che divari qualitativi altrettanto accentuati si osservano nell'epoca preromanica tra la produzione dei lapicidi da una parte e le opere delle cosiddette arti minori dall'altra. Il miniatore, l'intagliatore in avorio, l'orefice carolingio e ottoniano, operosi constantemente nell'atmosfera densa di coltura dei monasteri ove si custodivano gelosamente tesori artistici provenienti da ogni dove e risalenti in buona parte alla tradizione figurativa dell'antichità, si foggiarono uno stile duttile, compiuto in ogni suo elemento, atto ad esprimere, anche e soprattutto attraverso la figura umana, l'ideale artistico dell'epoca. Diverse erano invece le condizioni delle maestranze girovaghe dei lapicidi preromanici, d'un livello culturale senza dubbio più modesto, i quali finirono tosto per ripetere, con instancabile tenacia ed insistenza, in molteplici modulazioni e variazioni il repertorio ornamentale formatosi agli albori del Medioevo nei secoli VII e VIII, poi mantenutosi per forza d'inerzia in larghe zone della scultura europea fino agli inizi del secolo XII ed oltre<sup>68</sup>. Gli anni intorno al 1100 segnano perciò una data memorabile

<sup>68</sup> Tale repertorio venne ripetuto durante l'epoca romanica soprattutto dalle maestranze della corrente da me chiamata comasco-lombarda nella quale si nota, non molto diversamente da quanto si constata nei secoli precedenti, l'incapacità del lapicida di risolvere il problema connesso con la rappresentazione della figura umana. Vedi G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, in *Riv. del R. Istituto d'archeol. e storia dell'arte*, V (1935-36), pp. 267-305; VI (1937), pp. 47-129.



Fig. 117. Capua, Chiesa di S. Giovanni in Corte. Bassorilievo

nello sviluppo della scultura dell'Occidente, poichè fu solo allora che si sostituirono in alcune regioni — nell'Aquitania, nella Borgogna, nell'Emilia, qua e là nella Spagna — centri di attività scultorea, vivificati dall'impulso di personalità geniali che crearono, valendosi di suggerimenti svariatiissimi tolti in prevalenza alle arti minori, un nuovo linguaggio plastico nel quale la figura umana assume significati e dignità artistici non inferiori, per qualità e varietà di timbri, a quelli che riveste negli avori, nelle oreficerie, nelle miniature coeve<sup>69</sup>.

Ora, il trattamento dello stucco che l'artista modella con la pastola e il pollice quando la materia, soggetta ad una lenta essicazione, è ancora una specie di molle poltiglia, nulla ha da fare con la pratica di lavorare la pietra o il marmo. Ne consegue che i modellatori di stucco, adusi ad una tecnica del tutto diversa da quella connessa con il mestiere del lapicida, potevano avere elaborato una tradizione artistica che, per scioltezza e varietà d'ispirazione, si collega più da vicino alle norme figurative seguite dagli intagliatori dell'avorio e dagli artefici del bronzo e dei metalli preziosi anzichè dagli scultori veri e propri. Non va, d'altra parte, dimenticato che proprio del secolo XI ci rimane, specie in Germania, una serie abbastanza notevole di sculture,

<sup>69</sup> Per il problema stilistico di questa prima importantissima fase della scultura romanica, vedi G. de Francovich, *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura romanica in Francia e in Spagna*, in *Riv. del R. Istituto d'archeol. e storia dell'arte*, VII (1940), pp. 225—294.

spesso di rilevanti proporzioni (Madonne, Santi, Crocifissi), eseguite per lo più in bronzo o in legno, ma anche in pietra, che ritraggono la figura umana in aspetti stilistici affini a quelli che troviamo nei prodotti delle arti minori<sup>70</sup>. Ma queste opere ottoniane costituiscono espressioni spodiche di artefici dotati, prive di qualunque rapporto con l'attività dei lapicidi, compagni ed aiuti dei costruttori. Esse, nella resa sapiente delle forme plastiche, adombrano, in fondo, la fine di una civiltà figurativa raffinata, erede di quella carolingia, e non il risorgere di nuovi ideali artistici<sup>71</sup>. Non v'è, infatti, continuità formale ed evolutiva tra quelle opere ottoniane in Germania e in Italia e le sculture che intorno al 1100 si apprestavano a Tolosa, a Moissac, a Cluny, a Modena, a Santiago di Compostella ad ornamento delle mirabili cattedrali che vi si stavano innalzando. In opposizione al gusto ottoniano per le masse plastiche fortemente sporgenti nello spazio ma scarsamente articolate nella loro struttura interna, gli scultori operosi verso il 1100 nei centri più progrediti della Francia, dell'Italia e della Spagna elaborarono uno stile tutto compattezza di volumi saldi ed impenetrabili e incisivo svolgersi, entro rigidi schemi compositivi, di valori lineari fissati con possente rigore di stilizzazione. Da ciò deriva alle sculture romaniche quel carattere di essenzialità, di evidenza e potenza formale quasi inesorabile che manca invece nelle sculture ottoniane modellate con un senso più arioso e meno ligio alle impostazioni di ferree leggi stilistiche.

Ammessa l'appartenenza degli stucchi di S. Ambrogio di Milano al secolo XI, viene spontaneo di chiedersi se questi rappresentino un fenomeno eccezionale d'improvviso manifestarsi di una geniale attività artistica o se, per contro, il loro artefice abbia potuto appoggiarsi ad una tradizione figurativa locale, ad un'atmosfera propizia all'affermarsi di forze creative. Che lo scultore, nonostante i non pochi punti di contatto della sua arte con lo stile ottoniano d'oltralpe, sia stato un lombardo, non mi pare possa essere messo in dubbio dopo quanto abbiamo rilevato sopra (vedi pp. 127—128). V'è, nei quattro rilievi dei frontoni del ciborio, un respiro compositivo ampio e conchiuso, una salda chiarezza strutturale dei corpi, un sobrio e razionale aderire ad essi dei panneggi, che fa apparire questi stucchi informati ad uno spirito più equilibrato, direi, e meno agitato in paragone alle affini miniature ed ai bronzi tedeschi della stessa epoca. V'è, nei pur rapidi movimenti dei due uomini e degli apostoli Pietro e Paolo, nel ricco e variato piegheggiare delle vesti di questi, un senso diffuso di misura e di fermezza formale che non si trova nelle mosse ansiose delle figure similmente atteggiate e nei ghirigori calligrafici delle loro vesti svolazzanti della porta in bronzo di Hildesheim, nel gestire carico di quasi sovrumana energia delle miniature ottoniane.

<sup>70</sup> H. Beenken, *op. cit.*, nn. 11—23; M. Burg, *Ottomische Plastik*, Bonn e Lipsia 1922, *passim*; R. Hamann, *Studien zur ottonischen Plastik*, in *Städel-Jahrb.*, VI (1930), pp. 5—19; W. v. Blankenburg, *Das Holzkreuz der ehemaligen Sammlung Fuld in Berlin. Ein Dokument monumentalier ottonischer Plastik*, in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, LV (1934), pp. 139—153; F. Rademacher, *Der Werdener Bronzekruzifixus*, in *Zeitschr. d. deutschen Vereins f. Kunstmw.*, VIII (1941), pp. 141—158.

<sup>71</sup> Ciò è stato acutamente notato dal Karlinger a proposito delle sculture del secolo XI di Ratisbona (*op. cit.*, pp. 2—6). — Vedi anche A. Stange, *Studien zu einer Geschichte der frühmittelalterlichen und romanischen Kunst Deutschlands*, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, n. s., II—III (1933—34), p. 31.



Fig. 118. Capua, Museo Campano. Angelo

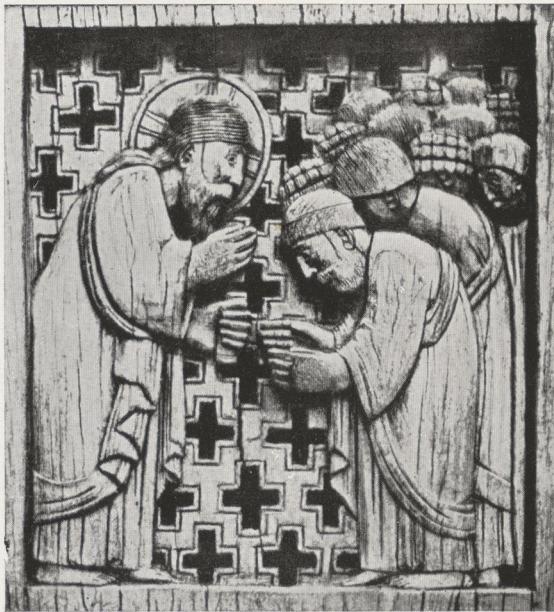


Fig. 119. Liverpool, Free Public Museum:  
Cristo parla agli Apostoli



Fig. 120. Liverpool, Free Public Museum: Pietro toglie  
il denaro dalla bocca del pesce

## AVORI

Questi caratteri stilistici degli stucchi del ciborio di Sant'Ambrogio, che nel loro aspetto essenziale formeranno il substrato di un po' tutta la scultura romanica lombarda senza che per ciò si possano stabilire con questa puntuale riscontri quali risultati di filiazioni formali diretti, questi caratteri stilistici, ripeto, non ci è dato, è vero, di rilevare in altre contemporanee opere monumentali della Lombardia: i lapicidi seguivano in quel torno di tempo, come abbiamo ripetutamente detto, un indirizzo del tutto diverso, volto all'ornamentazione astratta con l'esclusione quasi totale della figura umana, mentre la mancanza di un numero più cospicuo di sculture in stucco facilmente si spiega, visto il rapido deperimento cui questa materia è, in genere, soggetta qualora condizioni particolarmente favorevoli non ne garantiscano la conservazione. Ma l'appartenenza dell'autore degli stucchi milanesi ad una tradizione artistica preromanica locale o meglio lombarda, tenuta finora in poco conto dalla critica, può essere dimostrata o resa comunque estremamente probabile osservando più da vicino quel gruppo di avori della seconda metà del secolo X con alcuni dei quali gli stucchi del ciborio hanno così stretti e palesi addentellati.

Gli avori in questione sono: 1. La situla con le figure sedute sotto arcate della Madonna col Bambino e dei quattro Evangelisti nel tesoro del duomo di Milano. 2. Il piatto di legatura rappresentante Cristo con santi e donatori già nella collezione del principe Trivulzio ed oggi nel Museo del Castello Sforzesco di Milano. 3. La situla con scene della Passione di Cristo e la Resurrezione, già nell'Eremitage di Leningrado ed oggi nel Victoria and Albert Museum di Londra. 4. Una serie di formelle sparse in varie collezioni e musei della Germania, dell'Inghilterra e della Francia rappresentanti episodi della vita di Cristo che, secondo una persuasiva ipotesi del Goldschmidt, facevano parte d'un paliotto d'altare nel duomo di Magdeburgo. 5. Tre piatti di legature<sup>72</sup>. I primi tre avori furono eseguiti intorno al 980, mentre le formelle del paliotto di Magdeburgo sono da considerarsi

<sup>72</sup> Per tutti questi avori vedi A. Goldschmidt, *op. cit.* alla nota 16, II, Berlino 1918, nn. 1-20; III, 1923, nn. 301-303. Per il secchiello Basilevsky, già nell'Eremitage ed oggi nel Victoria and Albert Museum, vedi *Pantheon*, XII (1933), p. 358 e pagg. XLVII-XLVIII delle *Beilagen*.



Fig. 121. Parigi, già Coll. Martin Le Roy:  
Cristo e i fanciulli



Fig. 122. Wiligelmo da Modena: Adamo e Eva zappano la terra.  
Modena, Cattedrale

lievemente anteriori (962—973). Il Goldschmidt, che per primo li ha minuziosamente descritti e studiati, è rimasto incerto se assegnarli ad una scuola di intagliatori operosi a Milano o nella Reichenau la quale fu uno dei centri d'arte più attivi sotto il regno degli Ottoni. Ma le ragioni esterne parlano nettamente in favore di Milano, come il Goldschmidt stesso è costretto ad ammettere. Delle due situle, quella nel tesoro del duomo di Milano fu fatta fare dall'arcivescovo milanese Gotifredo (975—980) in occasione della venuta a Milano di Ottone II, mentre l'autore di quella oggi nel Victoria and Albert Museum — anch'essa eseguita, secondo l'iscrizione, in onore dell'imperatore Ottone II o III — ha fedelmente copiato alcune scene dei bassorilievi che l'adornano da un dittico

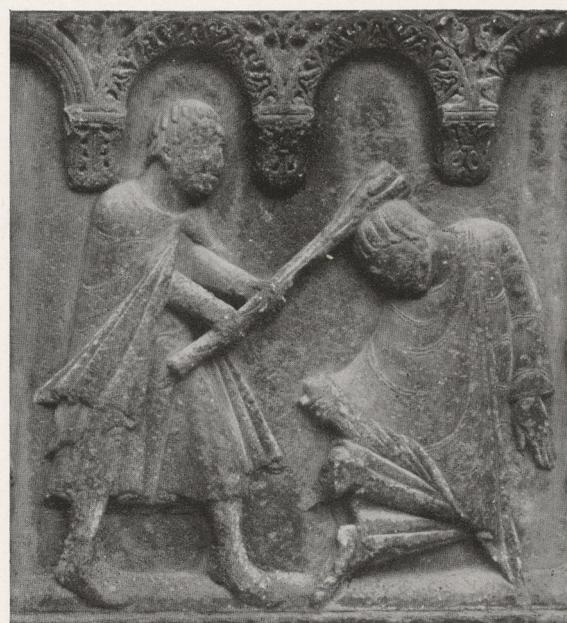


Fig. 123. Wiligelmo da Modena: Uccisione di Abele.  
Modena, Cattedrale



Fig. 124. Scolaro di Wiligelmo da Modena: Morte di S. Geminiano.  
Modena, Cattedrale

variamente attribuito ad epoca paleocristiana o carolingia e che si conserva ancor oggi nel tesoro del duomo di Milano. E pure a Milano è rimasta fino ad oggi la legatura eburnea già nella collezione Trivulzio ed ora nel castello Sforzesco. Quanto al paliotto di Magdeburgo è da rilevare che l'esistenza di altri paliotti eburnei è accertata solo per l'Italia (duomo di Salerno). Di contro a queste ragioni che indicano con insistenza Milano quale luogo d'origine degli avori in questione, il Goldschmidt non può che addurre elementi tenuissimi in favore della Reichenau, e cioè: i fondi variamente decorati, prevalentemente a crocette e a scacchiera, di molte formelle del paliotto di Magdeburgo che si rivedono nel salterio di Egberto miniato nella Reichenau; la tenda tirata attraverso le aperture a forma di finestre del tempio in cui insegna Cristo nel riquadro di Berlino appartenente al medesimo paliotto di Magdeburgo, particolare che riappaia negli affreschi della Reichenau; e, infine, il fatto che sia in questi affreschi che negli avori del suddetto paliotto ritornano con frequenza scene rappresentanti i miracoli di Cristo<sup>73</sup>. Ma tali coincidenze si riferiscono soltanto ad aspetti esteriori, iconografici, non riguardano il fattore stilistico; e possono essere state trasmesse per il tramite di miniature della Reichenau, di vasta diffusione anche in Italia. Vedremo infatti che i rapporti tra Milano e la Reichenau erano più stretti di quanto finora si credesse specie nel campo della pittura. Comunque, le insignificanti e superficiali concordanze tra alcuni degli avori in questione e la Reichenau non riescono ad infirmare la validità delle ragioni che inducono a localizzarli a Milano, tra le quali mi sembra particolarmente importante la derivazione della situla del Victoria and Albert Museum dal dittico carolingio del duomo milanese, inspiegabile se non si ammette l'attività dell'intagliatore a Milano stessa. La tesi tendente a spostare il suddetto gruppo di avori alla Reichenau, annunciata con estrema cautela dal Goldschmidt ed accolta anche da altri<sup>74</sup>, è stata energicamente respinta dal Gröber, il quale ha messo bene in rilievo come non vi sia alcun rapporto tra questi avori e le coeve miniature della Reichenau né nei tipi fisionomici né nel panneggiare, nel comporre e via dicendo<sup>75</sup>. Anche il Berliner deve ammettere che lo stile di questi avori „non riesce ad inserirsi nell'quadro dell'arte della Reichenau” e che „il riferimento a questa non può appoggiarsi che ad alcuni pochi elementi esterni”<sup>76</sup>. Se a ciò si aggiunge che l'opera stilisticamente più vicina agli avori si trova, di nuovo, a Milano, gli stucchi cioè del ciborio di S. Ambrogio che buone ragioni fanno ritenere eseguiti soltanto pochi decenni più tardi (vedi p. 131), non vi possono essere più dubbi, mi sembra, sull'origine lombarda di tutto questo insieme di sculture<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> A. Goldschmidt, *op. cit.*, II, p. 18.

<sup>74</sup> O. Pelka, *Elfenbein*, Berlino 1923, p. 137. Anche il Volbach (*Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*, Berlino s. a., p. 7) ritiene che questa serie di avori sia stata eseguita probabilmente alla Reichenau.

<sup>75</sup> V. Gröber, *Reichenauer Plastik bis zum Ausgang des Mittelalters*, in *Die Kultur der Abtei Reichenau*, Monaco 1925, II, pp. 876—877. — Ch. R. Morey (in *Speculum*, IV, 1929, p. 416 segg.) assegna alla scuola della Reichenau, con la datazione agli ultimi decenni del sec. X, una serie di avori che appartiene invece, secondo il Goldschmidt, al gruppo di Ada del sec. IX. La tesi del Morey è insostenibile, perché manca di un qualunque appoggio stilistico.

<sup>76</sup> R. Berliner, *Aus der mittelalterlichen Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums. I. Drei ottonische Elfenbeinreliefs*, in *Münchener Jahrb. d. bild. Kunst*, XII (1921—22), p. 43. Vedi anche *id.*, *Zum Reliquiar mit den acht Elfenbeintäfelchen aus dem Halleschen Heiligtum*, in *Mainzer Zeitschr.*, XVII—XIX (1921—24), pp. 40—41; *id.*, *Die Bildwerke des bayerischen Nationalmuseums*, IV. Abt., *Die Bildwerke in Elfenbein, Knochen, ecc.*, Augusta 1926, nn. 11, 12, 13. — Ciononostante il Berliner propende a considerare l'artefice di questi rilievi di nazionalità tedesca, per l'alta qualità dello stile e della tecnica; il che, naturalmente, non prova nulla. Egli, inoltre, pur ammettendo dei punti di contatto tra gli avori milanesi le formelle del paliotto di Magdeburgo, ritiene i due gruppi di avori d'uno stile in sostanza così diverso che non sarebbe necessario postulare per essi un'origine comune. Tesi che non mi sembra accettabile, poiché le differenze stilistiche tra le due serie di avori si possono senza difficoltà spiegare sia con il divario cronologico che li divide sia con la diversa personalità degli artefici, ciò che comporta inevitabili fluttuazioni pur entro il medesimo indirizzo.

<sup>77</sup> Anche lo Haseloff (*op. cit.*, pag. 81) si pronuncia, quanto ai tre avori milanesi, decisamente in favore di Milano quale luogo d'origine di essi, mentre nei riguardi dei riquadri del paliotto di Magdeburgo rimane incerto se accettare l'opinione del Berliner che li distacca dalle opere milanesi oppure quella del Goldschmidt che li crede tutti quanti appartenenti ad una medesima scuola.

L'importanza di un simile risultato critico è evidente, poichè si riesce in tal modo ad assicurare alla Lombardia un gruppo omogeneo di opere plastiche „ottoniane” d'un notevolissimo livello qualitativo. Ed ecco quindi delinearsi la possibilità di ricostruire un filone della scultura lombarda che risalga, con caratteri propri, fino alla seconda metà del secolo X. E la riprova che qui si tratta effettivamente di artefici lombardi viene fornita dal fatto di ritrovare alcuni essenziali atteggiamenti stilistici degli avori in questione nel posteriore sviluppo della scultura romanica emiliano-lombarda. Il gesto grave e semplice dei personaggi del paliotto di Magdeburgo, mosso da una forza quasi ineluttabile che sorge dal profondo dell'essere ed irradia correnti di magica tensione latente, si ritrova nei rilievi di Wiligelmo e dei suoi scolari sulla facciata e nei portali laterali del duomo di Modena [cfr. le formelle eburnee rappresentanti Cristo che parla agli Apostoli (fig. 119), Pietro che toglie il denaro dalla bocca del pesce (fig. 120) e Cristo e i fanciulli (fig. 121), con l'Uccisione di Abele (fig. 123) e con Adamo e Eva che zappano la terra (fig. 122); e Cristo che parla agli apostoli (fig. 119) e Cristo e l'Adultera (fig. 126) con la Morte di S. Geminiano nell'architrave delle Porte dei Principi (fig. 124)]<sup>78</sup>. Nell'interno della stessa cattedrale il rilievo del pontile, databile nella seconda metà del secolo XII, rappresentante il Tradimento di Pietro (fig. 125) ha quella sobrietà compositiva, limpida e salda, realizzata per mezzo del netto e potente aggettare dei volumi contro il fondo liscio, che caratterizza, ad esempio, anche la formella eburnea con la scena dell'Adultera (fig. 126) del paliotto di Magdeburgo, tanto affine, nell'impianto strutturale, alla miniatura, schiattamente lombarda, rappresentante Zaccaria che scrive su una tavoletta il nome di Giovanni del sacramentario di Warmondo a Ivrea (c. 1000) (fig. 127). E si veda come si comprima con la medesima densità compatta la figura piegata di Cristo nel suddetto avorio e il S. Pietro di Modena; e come il chiaro disporsi delle pieghe, definite con precisione incisiva intorno al blocco robusto del corpo di S. Pietro, ritorni negli apostoli seduti (fig. 128) del secchiello del duomo di Milano. Quest'esaltazione della ferma chiarezza nel comporre e nel modellare è una delle principali caratteristiche anche dell'Antelami. Se paragoniamo, tra le opere di Misericordia del battistero di Parma, il *Nutrire gli Affamati* (fig. 129) con i quadri eburnei rappresentanti Cristo e il fanciullo (fig. 121) e Cristo che ordina a S. Pietro di togliere il denaro dalla bocca del pesce (fig. 120) vediamo diffuso nei tre rilievi lo stesso „verismo” illustrativo, la stessa toccante immediatezza di sentimenti e atti trasfigurati da un linguaggio plastico di mirabile concisione che, eliminando ogni accessorio superfluo, pone gli accenti con vigile acutezza sui punti salienti del racconto evangelico. Spiccano, rotondeggianti e compatte, le teste dei personaggi; e il gestire raccolto e lento di questi esprime un'energia, controllata e vivissima ad un tempo, che intimamente congiunge gli attori principali della scena (il Redentore con il fanciullo o S. Pietro negli avori; il misericordioso con l'affamato seduto nel rilievo di Parma).

Tali caratteri che riallacciano da vicino gli avori suddetti ad espressioni plastiche della scultura preromanica e romanica lombarda, non si riscontrano invece negli avori d'oltralpe ove l'impeto degli affetti suole rivestirsi di stilizzazioni più astrattamente lineari. Nello stupendo avorio con

Quanto alla situla nel tesoro del duomo di Milano il Salmi (*Il tesoro del duomo di Milano*, in *Dedalo*, V, 1924-25, p. 283) ritiene che essa „può essere stata eseguita a Milano sebbene il Goldschmidt affacci l'ipotesi che provenga da una officina di Reichenau”. Per il Toesca invece (*Storia dell'arte italiana*, p. 428) il secchiello eburneo dell'arcivescovo Gotifredo nel duomo di Milano, „rammenta la maniera dell'arte germanica, che aveva derivato dall'arte carolingia un modellare vigoroso, quale si vede in molti avori e soprattutto in quello rappresentante l'imperatore Ottone postrato dinanzi al Cristo (Milano, Collezione Trivulzio), non senza particolari somiglianze con gli intagli di quel secchiello eburneo. Il quale può piuttosto collegarsi all'arte oltramontana che ritenersi monumento — troppo isolato — di una tradizione plastica nostra”. In un altro passo (p. 754) il Toesca afferma che il secchiello di Milano ed altri avori del principio del secolo XI sono stati „prodotti forse in Lombardia, da officina di origine germanica”.

<sup>78</sup> Già il Toesca (*op. cit.*, p. 759) aveva acutamente notato le affinità tra Wiligelmo da Modena e questo gruppo di avori.



Fig. 125. Modena, Cattedrale. Tradimento di Pietro

l'Incredulità di S. Tommaso della scuola di Echternach, già nella collezione Figdor ed oggi nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (fig. 130), databile al 990 circa e quindi coeve agli avori milanesi<sup>79</sup>, l'artefice nordico insiste con intensità spasmodica a descrivere per mezzo d'un irrequieto convergere ed intrecciarsi di linee l'animo tormentato dal dubbio di S. Tommaso che coi suoi gesti violentemente realistici quasi aggredisce il Redentore, offeso ed accorato per l'incredulità del discepolo. „Realismo espressionistico” si potrebbe definire un siffatto atteggiamento stilistico, che rievoca le veemenze spettacolari di un Grünewald, ben lontano dal fermo e chiaro e pur tanto convincente ed animato idioma usato dagli intagliatori in avorio lombardi operosi a Milano verso la fine del secolo X. Questi dovettero essere saliti in grande fama, se ebbero incarichi non solo dall'arcivescovo di Milano ma pure dagli imperatori ottoniani. Fu infatti Ottone I o II che con ogni probabilità destinò la legatura del Castello Sforzesco al convento di Einsiedeln, come è stato ragionevolmente supposto guardando ai due personaggi sacri (la Vergine e S. Maurizio) ivi rappresentati, patroni di quel convento tanto caro agli Ottoni, mentre il paliotto di Magdeburgo fu fatto eseguire da Ottone I<sup>80</sup>.

I precedenti formali più vicini al suddetto gruppo di avori lombardi dell'età ottoniana si trovano in quel dittico del tesoro del duomo milanese (fig. 131), già ricordato per le strette rispondenze iconografiche delle sue scene rappresentanti episodi della vita di Cristo con quelle del secchiello Basilewsky, oggi a Londra. Questo dittico, considerato da alcuni opera paleocristiana e da altri un prodotto dell'arte carolingia<sup>81</sup>, non può a mio avviso appartenere che al

<sup>79</sup> Goldschmidt, *op. e vol. citt.*, n. 24.

<sup>80</sup> Per l'iconografia dei ritratti degli Ottoni rappresentati in questo gruppo di avori, vedi: P. E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit*, Lipsia-Berlino 1928, pp. 79-80, 84.

<sup>81</sup> Il dittico di Milano è stato attribuito ad opera paleocristiana da: R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana* VI, Prato 1880, tav. 450; F. X. Kraus, *Real-Enzyklopädie d. christl. Altertümer*, I, Friburgo 1882, p. 406; J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchrist-*

secolo IX, non tanto per le, sempre infide, ragioni iconografiche e i motivi ornamentali ricordati dallo Stuhlfaut, quanto soprattutto per lo stile, imprigionato, nella struttura e nelle movenze dei corpi e nel paneggiare, di stilizzazioni che non si riscontrano nell'arte paleocristiana. Le pieghe arrovelate, ad esempio, del manto del sacerdote in atto di respingere il prezzo del tradimento che Giuda vuole restituire, sono nelle loro insistenti trasposizioni lineari inconcepibili in lavori dei primi cinque o sei secoli dell'era cristiana. Tra gli avori carolingi i più affini si rivelano quelli della scuola di Ada, e, in modo particolare, il dittico del tesoro del duomo di Aquisgrana, come fu già notato dal Goldschmidt (fig. 132). D'altra parte le caratteristiche formali del dittico milanese, quali la saldezza sintetica del modellato, i gesti energici, ma privi di agitazione scomposta, dei personaggi, il razionale e sobrio cadere delle pieghe, l'acuta osservazione del vero nel descrivere l'ambiente mediante l'abile uso di elementi architettonici e vegetali, queste caratteristiche, se da un lato legano il dittico milanese agli avori lombardi



Fig. 126. Liverpool, Free Public Museum. Cristo e l'Adultera

del modellato, i gesti energici, ma privi di agitazione scomposta, dei personaggi, il razionale e sobrio cadere delle pieghe, l'acuta osservazione del vero nel descrivere l'ambiente mediante l'abile uso di elementi architettonici e vegetali, queste caratteristiche, se da un lato legano il dittico milanese agli avori lombardi

lichen Kunst, Lipsia 1887, p. 148; G. Rohault de Fleury, *La messe*, VI, p. 120; V. Schultze, *Archäologie der altchristlichen Kunst*, Monaco 1895, p. 271; H. Graeven, in *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1897, pp. 77-79; A. Venturi, *op. cit.*, I, Milano 1901, p. 508; O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, Berlino-Neubabelsberg 1914, p. 187; M. Leclercq, *Dict. d'archéol. chrét.*, VII, Parigi 1920, coll. 1150-1152, n. 69; A. Goldschmidt, *op. cit.*, I, p. 17 e II, p. 16; A. Haseloff, *op. cit.*, p. 81.

Lo ritengono opera carolingia: I. Labarte, *Histoire des arts industriels*, Parigi 1872, I, pp. 72-73; I. O. Westwood, *A descriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum*, Londra 1876, p. 52-53; G. Stuhlfaut, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Friburgo e Lipsia 1896, pp. 156-159; A. Maskell, *La sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrétienne et de l'époque byzantine*, in *Gaz. des beaux arts*, 1909, II, pp. 318, 321; E. Baldwin Smith, *A source of mediaeval style in France*, in *Art Studies*, II (1924), p. 108; nota 19; M. Salmi, *art. cit.*, p. 278; E. Weigand, in *Kritische Berichte*, III (1930-31), p. 49. Solo il Molinier (*Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, ecc., I, Parigi 1896, pp. 65-66) ritiene il dittico in questione un lavoro bizantino del sec. VI-VII.



Fig. 127. Ivrea, Biblioteca capitolare. Sacramentario di Warmondo. Imposizione del nome a S. Giovanni Battista

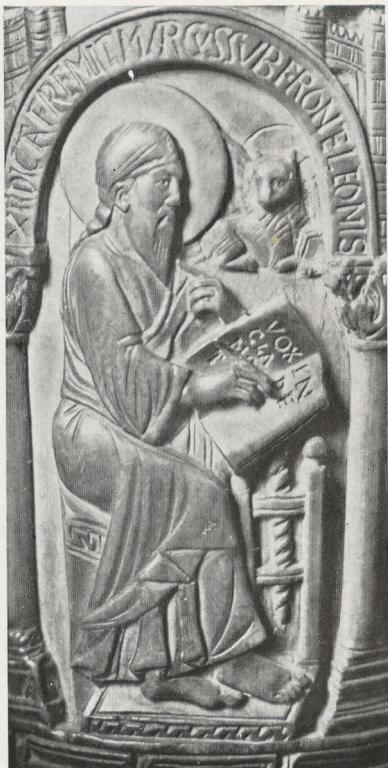


Fig. 128.  
Milano, Duomo. Secchiello eburneo

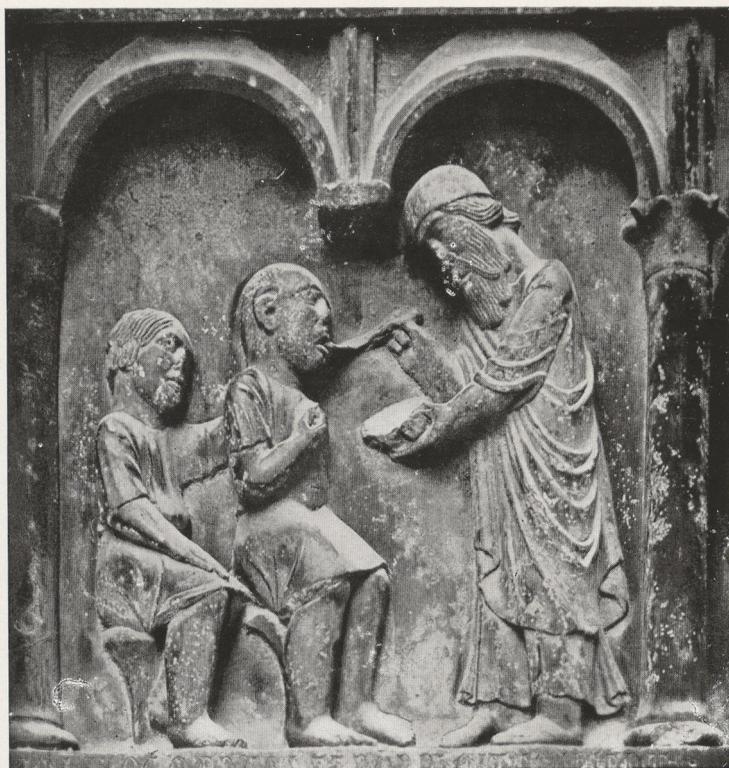


Fig. 129.  
Benedetto Antelami: Nutrire gli affamati. Parma, Battistero

del secolo X, lo differenziano, dall'altro, sensibilmente dagli avori carolingi del gruppo di Ada; tanto che il Goldschmidt ed altri hanno preferito assegnarlo all'epoca paleocristiana. Ma la singolare posizione stilistica del dittico in questione forse si chiarisce maggiormente, se si suppone quale autore di esso un artefice lombardo che, pur operando in stretto collegamento con la vasta corrente carolingia della scuola di Ada, conferì all'intaglio quell'impronta di sobrietà formale e di immediatezza psicologica insolita negli avori eseguiti oltralpe, ma sostanzialmente concordante con le tendenze stilistiche degli avori ottoniani sorti a Milano. Anche l'accento fortemente classicheggiante del dittico milanese, derivato senza dubbio da un'opera paleocristiana, non s'incontra, in un aspetto così puro e schietto, negli altri avori del gruppo di Ada pur largamente pervasi da reminiscenze antichegianti; e fa supporre che l'avorio sia stato eseguito a sud delle Alpi. Se la nostra ipotesi risponde al vero, si avrebbe, col dittico del tesoro del duomo milanese, una preziosa testimonianza per l'esplicarsi dell'attività di intagliatori lombardi in avorio già nell'epoca carolingia, da cui discenderebbe, per via diretta, il gruppo d'avori eseguiti a Milano verso la fine del secolo X.

Al dittico del duomo milanese è affine una serie di altri avori che si possono fondatamente ritenere appartenenti alla stessa scuola ed epoca. In primo luogo va qui ricordato il dittico già nella cattedrale di Palermo, poi passato nelle collezioni inglesi Currie e Andrew ed infine nel Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 133). Quest'avorio, al pari del dittico di Milano, viene ritenuto dalla stragrande maggioranza degli studiosi opera paleocristiana<sup>82</sup>. Solo il Weigand

<sup>82</sup> A. Venturi, *op. cit.*, I, p. 505; A. Goldschmidt, in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, XXVI (1905), p. 64, nn. 23 e 24; Leclercq, *op. e vol. citt.*, col. 1154, n. 71; E. Baldwin Smith, *Early Christian Iconography*, ecc., Princeton 1918, p. 93; E. Maclagan, *Un undescribed early Christian Ivory Diptych*, in *The Antiquaries Journal*, III (1923), pp. 99-117; M. H. Longhurst, *Catalogue of Carvings in Ivory*, I, Londra 1927, pp. 30-31; R. Delbrück, *Die Consulardiptichen u. verwandte Denkmäler*, Berlino-Lipsia 1929, p. 12.

ne ha giustamente riconosciuto il carattere carolingio, collegandolo al dittico milanese<sup>83</sup>. Più che gli elementi puramente esterni menzionati dal Weigand, quale l'iconografia e i motivi ornamentali della incorniciatura che secondo il Weigand ritornerebbero nel ciborio — a suo avviso carolingio — di S. Ambrogio, è il carattere stilistico generale che parla decisamente in favore dell'origine carolingia dell'avorio in questione. Nei corpi di Cristo e dei quattro apostoli della scena rappresentante la Moltiplicazione dei pani e dei pesci, ad esempio, si avverte un irrigidirsi e schematizzarsi della struttura anatomica che non ci è dato di vedere negli avori paleocristiani, memori in modo ben più schietto dei canoni classicheggianti. Così pure l'ampia linea ricurva formata dal manto svolazzante del cieco guarito dal Redentore nel riquadro sottostante e le lunghe pieghe parallele del manto dell'apostolo in atto di sospingere il cieco verso Cristo rivelano una durezza tagliente e stilizzata di forme, indice del processo già progredito di astratta trasformazione „medioevaleggiante” del repertorio classico. Anche il fitto e regolare serpeggiare dei bordi del manto del Cristo che guarisce il lebbroso palesa un gusto spiccatamente ripetersi insistente ed uniforme del medesimo motivo stilistico che è più conforme alla concezione d'un intagliatore carolingio che a quella d'un artefice paleocristiano. D'altra parte, sono ben chiare le somiglianze reciproche tra il dittico di Milano e quello di Londra, nella robusta modellazione dei corpi, nel sobrio panneggiare — più ricco però nell'avorio di Londra che in quello di Milano —, nei tipi fisionomici dalla caratteristica modellazione della bocca piccola, con le labbra schiacciate.

È oltremodo probabile, come giustamente suppone il Weigand, che alla stessa corrente appartenga anche il già citato dittico nel tesoro del duomo di Aquisgrana<sup>84</sup> (fig. 132; vedi la caratteristica conformazione dei volti, le pieghe delle vesti, ecc.), sebbene vi si colgano alcune divergenze stilistiche, peraltro non essenziali: proporzioni più tozze delle figure, un piegheggiate più abbondante dei panneggi, movenze più rapide.

Sono pure propenso di accogliere il suggerimento del Weigand che allo stesso gruppo di avori sia da associare la legatura della Bodleiana di Oxford (fig. 86)<sup>85</sup> ove il Cristo ha un modulo somatico identico a quelli che si osservano nell'dittico milanese, se anche l'irrequieto agitarsi delle pieghe delle sue vesti denoti un sensibile influsso proveniente d'oltralpe.

È quindi, a mio avviso, nel vero il Weigand quando esprime la sua credenza „daß aus der Adagruppe Goldschmidts eine kleinere Untergruppe ausgesondert werden muß, die sich beson-



Fig. 130.  
Berlino, Kaiser Friedrich-Museum.  
Incredulità di S. Tommaso

<sup>83</sup> E. Weigand, *Zur spätantiken Elfenbeinskulptur*, in *Kritische Berichte*, III (1930-31), pp. 48-49.

<sup>84</sup> A. Goldschmidt, *op. cit.*, I, n. 22.

<sup>85</sup> A. Goldschmidt, *op. cit.*, I, n. 5.



Fig. 131. Milano, Duomo. Dittico in avorio

ders eng an frühchristliche Vorbilder anschließt und wahrscheinlich in Oberitalien, vielleicht in Mailand, gleichzeitig und in künstlerischem Zusammenhang mit dem Ciborium des Hauptaltars von S. Ambrogio entstanden sein dürfte”<sup>86</sup>.

<sup>86</sup> E. Weigand, *art. cit.*, p. 19.

Di questi avori, i più schiaramente lombardi sono i dittici di Milano e di Londra, il più vicino al gruppo di Ada la legatura di Oxford, laddove il dittico di Aquisgrana occupa una posizione intermedia tra le due tendenze — una d'un timbro più schiaramente classicheggiante, l'altra più prossima al gusto nordico — degli avori milanesi. L'accenno del Weigand ad affinità di questi col ciborio di Sant'Ambrogio — che però non è carolingio bensì ottoniano come ho cercato di dimostrare — si potrebbe agevolmente estendere anche agli avori milanesi della fine del secolo X. Le concordanze stilistiche tra gli avori carolingi ed ottoniani eseguiti con ogni probabilità a Milano e le figurazioni in stucco del ciborio specie nel saldo e limpido modellato dei corpi cui si conforma il razionale andamento delle vesti, dimostra la vigorosa continuità d'una tradizione locale, che forma appunto l'oggetto principale del nostro studio.

Ad un artefice strettamente dipendente dalla scuola scultorea lombarda dell'epoca ottoniana sarei incline ad assegnare anche il Battesimo di Cristo in stucco nella chiesa di S. Giovanni a Münster (fig. 134) nei Grigioni (alto 1,30 metro, largo m. 1,50) che formava probabilmente il paliotto di un altare, consacrato nel 1087, di quella chiesa<sup>87</sup>. Già il Baum ne aveva rilevato le affinità con avori del paliotto di Magdeburgo e con gli stucchi di Civate<sup>88</sup>. Ed effettivamente il tipo fisionomico del Battista, con i capelli a fitte striature, gli occhi dal bulbo sporgente, l'espressione fissa, rammenta la testa del Cristo nei suddetti avori. E la modellazione sommaria dei piedi grossi, messi bene in vista, del Battista e dell'angelo, si rivede oltremodo simile nelle figure degli evangelisti del secchiello di Gotifredo. Anche il panneggiare, attraverso il quale risaltano fortemente le membra del corpo, si riallaccia a quegli avori e, più ancora, ai contemporanei stucchi della cripta di S. Pietro a Civate. L'aspetto giovanile del Cristo è paleamente copiato da avori o sarcofagi paleocristiani. Sembrano poi, pure in questo rilievo come negli avori, scorgersi vaghi preludi, nella struttura dei corpi e nella stilizzazione delle vesti, all'arte imminente de Wiligelmo.

<sup>87</sup> Zemp-Durrer, *op. cit.*, p. 44.

<sup>88</sup> J. Baum, *art. cit.*, pp. 174—175.

## PITTURE

Col rilievo di Münster ci siamo, geograficamente, avvicinati a quel centro di fervida attività pittorica ottoniana che erano i conventi della Reichenau. L'imponente serie di affreschi, purtroppo quasi obliterati, a Oberzell ed in altri luoghi vicini e, soprattutto, i numerosissimi codici miniati testimoniano dell'altissimo livello raggiunto dai pittori e miniatori colà operosi. Le miniature uscite dagli *scripteria* della Reichenau sono senza dubbio da annoverarsi tra le più geniali creazioni dell'arte medioevale (lo salterio di Egberto nel Museo archeologico di Cividale<sup>89</sup>, il cosiddetto „codex Egberti” nella biblioteca di Treviri<sup>90</sup>, l'Evangelario degli Ottoni nel duomo di Aquisgrana<sup>91</sup>, l'Evangelario di Ottone III<sup>92</sup>, l'Evangelistario di Enrico II<sup>93</sup>, l'Apocalisse di Bamberg<sup>94</sup> ed altri ancora<sup>95</sup>). Molti dei codici miniati nella Reichenau erano destinati ad altri luoghi; e non pochi furono portati in Italia, ove se ne trovano a Cividale, a Firenze, a Brescia, a Bologna, a Roma, ad Aquileia. E il donatore di un codice della Reichenau, oggi nella biblioteca di Maihingen, fu il vescovo Engilmaro di Parenzo<sup>96</sup>. Nessun rapporto formale più intimo esiste, come abbiamo visto, tra il gruppo di avori lavorati verso il 1000 a Milano e le coeve miniature della Reichenau, salvo qualche tenue rispondenza di particolari insignificanti; rispondenza che si potrebbe anche considerare fortuita, se non si fossero altri più importanti elementi che fanno intravedere un fitto intrecciarsi di vicendevoli scambi culturali e figurativi tra la Lombardia da una parte e la Reichenau e la interposta zona alpina dall'altra.

E qui occorrerà riesaminare, sotto questo riguardo, gli affreschi della chiesa di S. Vincenzo a Galliano dovuti alla munificenza di Ariberto da Intimiano<sup>97</sup>. Già il Toesca aveva accennato ad affinità tra questi affreschi e miniature del sacramentario di Enrico II a Monaco, della scuola di Ratisbona<sup>98</sup>. Ma più stringenti ancora mi sembrano i rapporti con le miniature della scuola della Reichenau, specie con quelle del salterio di Egberto a Cividale. Se paragoniamo il S. Geremia di Galliano (fig. 105) con i due ritratti cividalesi dell'arcivescovo Egberto (figg. 135 e 136), ci colpisce, sia nell'affresco che nelle miniature, la maniera molto simile — derivata dall'arte bizantina — di applicare sulle vesti luci crudi, taglienti, suscitando violenti contrasti tra strisce scure e zone chiare. Anche nei moduli somatici si riscontrano simiglianze che non sembrano casuali. La testa dei due ritratti di Egberto e di altri santi del codice cividalese, come ad esempio quella di S. Aurunculo (fig. 137), si palesano quanto mai vicine sia alla testa di Geremia che a quella dei personaggi dell'affresco rappresentante S. Cristoforo dinanzi all'imperatore (fig. 138): fronte bassa, occhi enormi, sbarrati, contornati d'ombre, baffi spioventi, bocca piccola, mento segnato d'un breve semicerchio scuro, barba corta. Converrà tuttavia, nel contempo, notare come il Geremia si distingua dalle miniature per quegli stessi caratteri stilistici che abbiamo messo in

<sup>89</sup> V. Sauerlandt e A. Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier in Cividale*, Treviri 1901.

<sup>90</sup> F. X. Kraus, *Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier*, Friburgo 1884.

<sup>91</sup> St. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen*, Aquisgrana 1886.

<sup>92</sup> G. Leidinger, *op. cit.* alla nota 23.

<sup>93</sup> G. Leidinger, *op. cit.* alla nota 53.

<sup>94</sup> W. Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse*, Monaco 1918.

<sup>95</sup> W. Gernsheim, *Die Buchmalerei der Reichenau*, Monaco 1934. Vedi anche, per una trattazione sommaria e riassuntiva della scuola della Reichenau, A. Boeckler, *Die Reichenauer Buchmalerei*, in *op. e vol. citt.* alla nota 75, pp. 956—998; *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlino e Lipsia 1930, pp. 43—45; A. Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei*, II, *Die ottonische Buchmalerei*, Firenze-Monaco 1928, pp. 3—11.

<sup>96</sup> A. Haseloff, *op. cit.*, p. 158.

<sup>97</sup> Gli affreschi di Galliano sono stati restaurati assieme alla chiesa negli anni 1932—34 (cfr. A. Annoni, *Per la storia della basilica di Galliano*, Milano-Roma 1935); e furono fotografati dal Sansoni per conto della Frick Art Library di New York. Mancano purtroppo particolari fotografici adatti ad uno studio analitico. Le fotografie qui riprodotte sono in parte quelle eseguite dall'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo prima del restauro recente, in parte tratte dall'opera del Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano 1912.

<sup>98</sup> P. Toesca, *op. cit.* nella nota precedente, p. 58.



Fig. 132. Aquisgrana, Duomo. Dittico in avorio

rilievo confrontando gli stucchi di S. Ambrogio con affini opere d'arte ottoniana d'oltralpe: il Geremia di Galliano (fig. 105) ha una larghezza d'impianto e una compatta solidità volumetrica di struttura cui nelle miniature di Cividale si contrappone un fare calligrafico e lineare ancora profondamente imbevuto delle irrequietezze stilizzate proprie della miniatura carolingia.

Anche più evidenti si rivelano le assonanze tra gli affreschi di Galliano e quelli della Reichenau: ponendo accanto all'affresco di Oberzell con la Guarigione dell'idropico (fig. 139) quello di Galliano rappresentante il Martirio di S. Vincenzo (fig. 140), scorgiamo in entrambi i dipinti un'affine ricerca di profondità prospettica che si manifesta soprattutto nel fare agire i personaggi su piani arretrati della composizione. E la striscia di terreno, nettamente delimitata, su cui si

svolge la scena a Oberzell, si rivede tale quale nell'affresco dell'abside di Galliano (fig. 105). V'è poi (cfr. la figura di Cristo a Oberzell con quella del carnefice che stringe con un laccio i piedi del santo a Galliano oppure l'idropico col santo martire) la medesima costruzione quasi stereometrica del corpo la quale ne determina con cristallina durezza e precisione i contorni e i volumi. Non va, infine, del tutto trascurato il particolare del motivo ornamentale del meandro che, sebbene diffuso un po' ovunque nell'arte medioevale, ricorre con particolare frequenza nelle opere lombarde eseguite intorno al 1000 (secchiello eburneo di Gotifredo; affreschi di Galliano) e negli affreschi e nelle miniature della Reichenau<sup>99</sup>. Coincidenza difficilmente dovuta al caso quando si riflette che questo motivo, assente dalla pittura medioevale romana, non si ritrova che raramente nell'arte italiana prima del secolo XII, come ad esempio negli affreschi di S. Angelo in Formis, alcuni dei quali, d'altro canto, posseggono, strano a dirsi, specie nella modellazione dei volti similitudini non trascurabili con gli affreschi di Galliano e le miniature del salterio di Egberto; similitudini forse derivate da comuni fonti bizantine oppure dovute a rapporti diretti, non ancora meglio precisati dalla critica. Così pure coincidenze composite abbastanza precise tra gli affreschi di S. Angelo in Formis e miniature della scuola della Reichenau [cfr. ad esempio gli angeli a sinistra di Cristo Giudice a S. Angelo in Formis (Fig. 141) e la miniatura, riprodotta a pag. 129, dell'evangeliario di Ottone III a Monaco (fig. 97)] indurrebbero a riprendere in esame il problema dei rapporti, asseriti da alcuni, negati da altri, tra quegli affreschi e l'arte ottoniana<sup>100</sup>.

Come spiegare questi vicendevoli rapporti tra Galliano da una parte e le miniature e gli affreschi della Reichenau dall'altra? Sembra da doversi escludere la netta preminenza di una delle due regioni sull'altra. Vediamo affermarsi sia a Galliano che nella Reichenau uno stile ricco di originalità che si esplica, nonostante i reciproci punti di contatto, con caratteri profondamente diversi. Di una ligia dipendenza di uno dei due centri artistici dall'altro non è dunque il caso di parlare. Anche fattori di indole cronologica non ci aiutano a stabilire l'eventuale direzione degli influssi. Gli affreschi di Galliano, del principio del secolo XI, sono, è vero, lievemente posteriori a quelli di Oberzell, della fine del secolo X (e della stessa epoca — fine del secolo X — sono pure alcune tra le più notevoli produzioni della scuola di miniatura della Reichenau). Ma negli affreschi lombardi „tale è la perfezione di tecnica, l'equilibrio sicuro delle composizioni, che si debbono credere non primi tentativi di un'attività artistica senza tradizioni, ma frutto d'una lunga preparazione“<sup>101</sup>. E i coevi frammenti pittorici in S. Fedelino a Novate e della basilica ambrosiana<sup>102</sup> e quelli scoperti recentemente nella chiesa di S. Satiro a Milano<sup>103</sup> fanno intravedere un'attività di frescanti lombardi assai più larga di quanto ci è dato di arguire dal ciclo di Galliano che il caso ha voluto conservare fino ai nostri tempi<sup>104</sup>. La stessa osservazione del Toesca nei riguardi delle pitture di Galliano è stata fatta

<sup>99</sup> Per la diffusione di questo motivo nel periodo preromanico, specie in Germania, vedi P. Weber, *Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb*, Darmstadt 1896, p. 50; P. Clemen, *Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, pp. 201—202.

<sup>100</sup> Un influsso della corrente cui appartengono gli affreschi di S. Angelo in Formis sull'arte ottoniana germanica, specie sugli affreschi della Reichenau, fu affermato da F. X. Kraus (in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, XIV, 1893, p. 96 segg.; *op. cit.* alla nota 106, passim), mentre il Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale*, Parigi 1904, pp. 259—267) crede di avvertire nell'iconografia dell'Ultime Giudizio di S. Angelo in Formis reminiscenze germaniche. Anche il van Marle (*Le scuole della pittura italiana*, I, L'Aja-Milano 1932, pp. 141—142) ammette la presenza di elementi ottoniani in quegli affreschi, come pure, ma molto limitatamente, il Coletti (*I primitivi dall'arte benedettina a Giotto*, Novara 1941, p. VIII). Il Dobbert (in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, XV, 1894, pp. 227—228) e il Toesca (*Storia dell'arte ital.*, ecc., p. 938) escludono ogni azione ottoniana sugli affreschi in questione.

<sup>101</sup> P. Toesca, *Pitt. e min. nella Lombardia*, ecc., pp. 60—61.

<sup>102</sup> P. Toesca, *op. cit.*, p. 62—66.

<sup>103</sup> G. Chierici, *La chiesa di S. Satiro a Milano*, Milano 1942, 39—41.

<sup>104</sup> Non sappiamo a quale epoca risaliva il vasto ciclo di affreschi che ornava l'interno della chiesa di S. Eusebio a Vercelli, parte dei quali fu ritratta, al principio del secolo XIII, in un rotolo di pergamena conservato nell'Archivio capitolare (C. Cipolla, *La pergamena rappresentante le antiche pitture della basilica di S. Eusebio in Vercelli*, in *Miscell. di Storia Italiana*, s. III, vol. VI,



Fig. 133. Londra, Victoria and Albert Museum. Dittico in avorio

a proposito degli affreschi di Oberzell: „La potenza creativa degli artisti, la sicurezza nel comporre con così sorprendente finezza fanno sorgere senz’altro la supposizione che abbiamo da vedere in essi il frutto maturo d’un’evoluzione più lunga, l’ultimo elemento di una serie di cicli affini”<sup>105</sup>.

Che alla Reichenau fosse coltivata intensamente, oltre l’arte del minio, anche quella dell’affresco, è accertato dal fatto che già nel secolo XI l’abate Grimaldo di S. Gallo (841—878) chiamò

1901, pp. 1—12). Lo stile degli affreschi, quale si può vagamente cogliere attraverso le copie a disegno dugentesche, fu giudicato affine alle miniature ottoniane dallo Schlosser (*Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*, in *Jahrb. d. kunsth. Samml. d. alterh. Kaiserh.*, XXIII, 1902, p. 302—303), bizantineggiate dal Toesca (*op. cit.*, p. 77) e forse romanico (sec. XII) dal Verzone (*L’architettura romanica nel Vercellese*, Vercelli 1934, p. 85 e 87, nota 9).

<sup>105</sup> J. Sauer, *Die Monumentalmalerei der Reichenau*, in *Die Kultur der Abtei Reichenau*, Monaco 1925, II, p. 922.



Fig. 134. Münster, Chiesa di S. Giovanni. Battesimo di Cristo

dalla Reichenau dei pittori per decorare il suo „palatium”. E resti di importanti cicli di affreschi, purtroppo quasi completamente svaniti o ritoccati, coevi o di poco posteriori a quelli di Oberzell, si conservano a Goldbach presso Überlingen, a Burgfelden, a Niederzell<sup>106</sup>. D'altra parte la pratica dell'affresco aveva proprio in Italia una tradizione plurisecolare ed ha sempre costituito, fino ai tempi più recenti, una prerogativa degli artisti italiani. Ed è sintomatico che proprio

<sup>106</sup> Per tutte queste pitture vedi J. Sauer, *art. cit.*, p. 923 segg. — Inoltre, per Burgfelden, P. Weber, *op. cit.* alla nota 99; P. W. von Keppler, *Der Gemäldefund von Burgfelden*, in *Zeitschr. f. bild. Kunst*, V (1892), p. 3 segg., ristampato in *Aus Kunst und Leben*, Friburgo i. B. 1905, p. 76 segg. H. Christ, *Romanische Kirchen in Schwaben und Neckar-Franken*, I, Stoccarda 1925, p. 181. Secondo questo autore la navata della chiesa di Burgfelden — e quindi anche gli affreschi — appartengono alla prima metà del sec. XII. — Per Niederzell: K. Künstle e V. Beyerle, *Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau in Niederzell und ihre monumentalen Wandgemälde*, Friburgo i. B. 1901. — Per Goldbach: F. X. Kraus, *Die Wandgemälde in der St.-Sylvester-Kapelle zu Goldbach*, Monaco 1902; K. Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Überlingen*, Friburgo i. B. 1a ed. 1906, 2a ed. 1924. Il singolare tentativo del Künstle di datare gli affreschi di Oberzell e di Goldbach nell'epoca carolingia (sec. IX) non ha trovato credito presso alcuno (cfr. W. Vöge, in *Rep. f. Kunstw.*, XXX, 1907, pp. 186—189; P. Clemen, *op. cit.*, p. 757, nota 60).

L'affresco dell'Ultimo Giudizio nell'abside della chiesa di S. Giorgio a Oberzell sembra non appartenga agli inizi del sec. XI, come generalmente si suppone, ma al secolo XII (cfr. J. Hecht, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes*, I, Basilea, 1928, p. 151). Le deduzioni iconografiche che il Paeseler — al quale è sfuggita l'osservazione dello Hecht — ha voluto dedurne, sarebbero quindi sbagliate (W. Paeseler, *Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan*, in *Kunstgesch. Jahrb. d. Bibl. Hertziana*, II, 1938, p. 323—326, 333—334).



Fig. 135.

Cividale, Museo. Salterio di Egberto. L'arcivescovo Egberto



Fig. 136.

Cividale, Museo. Salterio di Egberto. L'arcivescovo Egberto

dell'XI secolo abbiamo alcune notizie di pittori italiani chiamati a lavorare in Germania e in Francia. Ottone III (983—1002) fece venire dall'Italia un frate pittore, di nome Giovanni, per decorare la cappella palatina (l'attuale duomo) di Aquisgrana; il quale Giovanni si ridusse in seguito a Liegi dove affrescò il tramezzo del coro di S. Giovanni<sup>107</sup>. L'arcivescovo Adalberto di Brema aveva presso di se un pittore italiano. Nell'abbazia di Hirsau lavorava intorno alla metà del secolo XI un esperto artista veneziano con i suoi figli. L'abate Gauzelin († 1030) fece venire

a Fleury un pittore dalla Lombardia ed un mosaicista dalla regione romana<sup>108</sup>. Non è perciò improbabile che i frescanti della Reichenau abbiano appreso il loro mestiere da artefici italiani o che siano stati comunque in Italia. Di questa opinione è infatti il Kraus secondo il quale gli artisti della Reichenau avrebbero avuto in Italia



Fig. 137.

Cividale, Museo. Salterio di Egberto. S. Aurunculo

<sup>107</sup> Questo pittore è stato dallo Hoogewerff (*Gli affreschi nella chiesa di Sant'Elia presso Nepi*, in *Dedalo*, VIII, 1927—28, pp. 340—42) arbitrariamente identificato con lo Johannes che firmò gli affreschi a Castel Sant'Elia presso Nepi. L'ipotesi non ha alcun fondamento specie quando si riflette che le pitture di Nepi sono probabilmente da datare, assieme all'architettura della chiesa, intorno al 1100.

<sup>108</sup> Per queste notizie, vedi G. Humann, *Zur Beurteilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung*, in *Rep. f. Kunstdw.*, XXV (1902), p. 11.

contatti con l'arte paleocristiana<sup>109</sup>. Lo Springer<sup>110</sup> e il Sauer<sup>111</sup> indicano particolarmente Roma e i suoi cicli di affreschi quale fonte d'ispirazione per i frescanti dei celebri conventi d'oltralpe. Ma oltre che degli influssi romani è da tenere conto, ripeto, anche dell'azione che la Lombardia ha esercitato, e forse in misura maggiore, sugli affreschi della Reichenau. Questi, pur rivelandosi strettamente affini alla coeva miniatura della Reichenau, come è stato osservato da tutti gli studiosi che si sono occupati dell'argomento, non sono, d'altro canto, „per nulla differenti dalle miniature eseguite alla Reichenau”, giusta l'opinione dello Haseloff<sup>112</sup>. V'è in essi un'ampiezza compositiva, una grandiosità di gesti, un'abilità di raccontare in modo incisivo e concreto le storie dell'evangelo e di inserire i personaggi con naturalezza nello schema d'insieme, che li differenziano alquanto dalla magica potenza d'astrazione che i miniatori della Reichenau condensano nei loro personaggi, mossi da forze ultraterrene. Questa posizione intermedia degli affreschi di Oberzell tra gli ideali ottoniani d'oltralpe, realizzati con la massima schiettezza nelle miniature della Reichenau, e quelli della coeva arte lombarda, che aveva intimamente rifusi entro nuovi accenti figurativi i suggerimenti penetrati dal nord come lo dimostrano gli affreschi di Galliano, gli stucchi del ciborio di Sant'Ambrogio, gli avori milanesi, questa posizione intermedia degli affreschi di Oberzell, ripeto, è con ogni probabilità dovuta ad un'azione esercitata su di essi dall'arte a sud delle Alpi, da Roma e, forse anche più accentuatamente, dalla Lombardia, la quale, a sua volta, non era rimasta insensibile all'influsso irradiante dagli *scriptoria* della Reichenau<sup>113</sup>.

Il vicendevole compenetrarsi ed intrecciarsi di influenze tra la Reichenau e la Lombardia crea nella zona alpina interposta una situazione stilistica complessa in cui non sempre è agevole scervare ciò che giunge dal Nord da quello che penetra dal Sud. Tale è il caso, ad esempio, degli affreschi della chiesa di S. Giovanni a Münster nei Grigioni oggi trasportati nel Museo di Zurigo. Essi furono attribuiti dai loro scopritori al secolo IX<sup>114</sup>; datazione ripetuta da tutti gli studiosi<sup>115</sup> ad eccezione di A. Kingsley Porter<sup>116</sup> che assegna gli affreschi, insieme alla chiesa, al 1000 circa. Lo Zemp, collegando gli affreschi alla supposta data di costruzione della chiesa (circa 780—840), li paragona ad affreschi della scuola romana (parete di sinistra della chiesa di S. Maria Antiqua; chiesa inferiore di S. Saba) ed a quelli nella cripta di San Vincenzo al Volturno. Il Garber vi scopre affinità con le pitture della chiesa inferiore di S. Clemente. E il Gantner ne trae la logica

<sup>109</sup> F. X. Kraus, *Die Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Friburgo i. B. 1884, p. 14.

<sup>110</sup> A. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 2<sup>a</sup> ed., Bonn 1886, I (*Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert*), p. 132 segg.

<sup>111</sup> J. Sauer, *art. cit.*, p. 918; „Anregung und Vorbild für die Reichenauer Künstler können nur die Denkmäler jenseits der Alpen, vor allem Roms, gewesen sein.“ Pag. 923: „Die Wurzeln ihres Schaffens (della scuola della Reichenau) ... liegen unzweifelhaft ... drüber in Italien, näher in Rom, wohin fast jeder Abt seit Anfang des 9. Jahrhunderts wenigstens einmal gekommen ist.“ — Di nessuna utilità è l'includente articolo di A. Schmarsow, *Die Kompositionsgesetze in den Reichenauer Wandgemälden*, in *Rep. f. Kunstw.*, XXVII (1904), pp. 261—281.

<sup>112</sup> A. Haseloff, in A. Michel, *Histoire de l'Art*, I, 2, Parigi 1905, p. 713.

<sup>113</sup> Anche il Gernsheim (*op. cit.*, p. 7) giustamente afferma che „die Buchmalerei der Reichenau scheint im Wesentlichen durch eine andere Schulung bestimmt zu sein als die Wandmalerei“, lo stile della quale ultima viene da lui collegata all'Italia. Del resto, la posizione reciproca delle pitture ad affresco e delle miniature della Reichenau non è stata ancora precisata dalla critica. — Pure l'Ehl (*Die ottonische Kölner Buchmalerei*, Bonn e Lipsia 1922, p. 132) ritiene che la pittura della Reichenau abbia subito l'influsso non solo dell'arte paleocristiana di Roma, ma anche dell'Italia Superiore. Il suo accenno agli affreschi — da lui erroneamente trasformati in mosaici — di Vercelli, oggi non più esistenti, è però troppo indeterminato per avere un qualunque valore probativo.

<sup>114</sup> I. Zemp e R. Durrer, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden*, in *Mitt. d. schweiz. Gesellschaft zur Erhaltung historischer Kunstdenkmäler*, n. s., V e VI, Ginevra 1906—1910.

<sup>115</sup> A. Dvořák, in *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1907, pp. 22—28; A. Schmarsow, *Über die karolingischen Wandmalereien zu Münster in Graubünden*, in *Monatsh. f. Kunstw.*, I (1908), p. 387 segg.; J. Garber, *Die romanischen Wandgemälde Tirols*, Vienna 1928, p. 20; A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma 1934, pp. 37—38; E. Poeschel, *Die Kunstdenkmäler d. Kantons Graubünden*, I, Basilea 1937, pp. 30—33; J. Gantner, *Kunstgesch. d. Schweiz*, I, Frauenfeld e Lipsia 1936, pp. 74—77; A. Santangelo, *op. cit.*, pp. 72—73.

<sup>116</sup> A. Kingsley Porter, *Romanische Plastik in Spanien*, Firenze-Monaco 1928, I, pp. 98—99, nota 81.



Fig. 138. S. Vincenzo a Galliano. S. Cristoforo davanti all'imperatore

conclusione che si tratta, a Münster, di un'arte di schietta struttura „meridionale-italica”, se anche irrozzita in senso provinciale. Pure il Dvořák accetta le conclusioni stilistiche dello Zemp, accennando inoltre a rapporti con le pitture del duomo di Aquisgrana e con le miniature della cosiddetta scuola di Ada. Il Kingsley Porter, invece, seguendo un suggerimento di Adolph Goldschmidt, mette in rilievo alcune concordanze degli affreschi di Münster sia con gli affreschi della Reichenau (architetture decorate con drappeggi; ombre applicate con intenti prospettici sotto le arcate), sia con miniature ottoniane (evangelario di Ottone II o III di Aquisgrana; salterio di Cividale; il *Registrum Gregorii*; il codice di Gero del 969; l'evangelario di Treviri del secolo XI; il sacramentario di Fulda a Göttingen). Qui occorre ricordare che già il Toesca<sup>117</sup> aveva accennato ad analogie non solo tra Galliano e la Reichenau — suggerimento che, passato inosservato, non è stato sviluppato da alcuno — ma anche tra Galliano e Münster. E laddove il Toesca, che pur ritiene gli affreschi di Münster eseguiti nell'epoca carolingia, ne spiega i rapporti con Galliano per mezzo della „comune relazione con l'arte carolingia”, il Santangelo incautamente si spinge ad affermare che gli affreschi con storie di S. Vincenzo a Galliano mostrano „derivazioni dirette” con Münster<sup>118</sup>. Tesi insostenibile e da respingere nel modo più netto quando si guardi al livello tanto più modesto degli affreschi svizzeri e alla posizione del tutto secondaria del convento alpino di Münster in confronto alla potente organizzazione ecclesiastica accentratata a Milano.

<sup>117</sup> P. Toesca, *op. cit.*, pp. 60—61.

<sup>118</sup> A. Santangelo, *op. cit.*, pp. 72—73.



Fig. 139. Oberzell (Reichenau). Chiesa di S. Giorgio: Guarigione dell'idropico

Le ragioni addotte dagli studiosi per datare gli affreschi di Münster all'epoca carolingia si rivelano ad un attento esame di assai debole consistenza. I rapporti con affreschi romani sono oltremodo vaghi e non si concretano in elementi stilistici precisi che non siano comuni a quasi tutta la produzione pittorica medioevale in Italia. Legami meno indeterminati si potranno magari rilevare con miniature carolingie. Ma, tenuta presente la tenace persistenza di schemi carolingi in alcune zone nell'arte ottoniana, tali vaghe assonanze non bastano ad assicurare agli affreschi di Münster una posizione cronologica sicura. E meno che mai, naturalmente, la presunta origine carolingia dell'edificio che del resto andrebbe studiato più a fondo onde poter stabilire con esattezza se quel gruppo di edifici affini nei Grigioni, di cui fa parte la chiesa di S. Giovanni a Münster, risalga effettivamente e in quale misura ai secolo V-II-IX, o non rifletta piuttosto schemi carolingi conservatisi fino ai secoli X-XI in quelle vallate alpine generalmente ritardatarie nelle loro manifestazioni artistiche<sup>119</sup>. Gli affreschi di Münster, ben diversi dalle ieratiche e piatte immagini di S. Maria Antiqua e di S. Saba, si accostano invece più dappresso alla potenza drammatica latente propria di alcune manifestazioni artistiche dell'epoca ottoniana. E più calzanti che non con gli affreschi della Reichenau mi sembrano i rapporti di essi con le pitture di Galliano. In entrambi i cicli si osserva la medesima maniera di colorire con stacchi violenti di luci e di ombre le figure, rilevate mediante contorni incisivi che le isolano e le immobilizzano anche se mosse da gesti vivaci [cfr. lo sgherro ai piedi di S. Vincenzo a Galliano (fig. 140) con l'apostolo dell'estrema sinistra nella *Maiestas Domini* di Münster (fig. 142)]. Comune alle pitture di Münster e di Galliano — come del resto anche a quelle della Reichenau — è la tendenza di dare una certa profondità spaziale alle scene collocando i personaggi su diversi piani; ed i rapporti tra le figure grandeggianti e le esili architetture si rivelano, qua e là, assai simili [cfr. la scena con S. Vincenzo davanti all'imperatore

<sup>119</sup> Per questa chiesa e i loro rapporti con l'Italia, vedi S. Steinmann-Brodtbeck, *Herkunft und Verbreitung des Dreapsidenchores. Untersuchungen im Hinblick auf die karolingischen Saalkirchen Graubündens*, in *Zeitschr. f. Schweiz. Archäol. u. Kunstgesch.*, I (1939), pp. 65-95. — È interessante rilevare che il Kingsley Porter (vedi nota 116) avverte delle strette affinità tra la struttura di S. Giovanni a Münster e quella di S. Vincenzo a Galliano.



Fig. 140. S. Vincenzo a Galliano. Martirio di S. Vincenzo

a Galliano (fig. 138) con quella rappresentante Davide che riceve la notizia della morte di Assalone (fig. 143)]. Ma sono soprattutto i tipi fisionomici che uniscono gli affreschi di Münster a Galliano. Si veda l'impressionante simiglianza tra il volto del già ricordato apostolo a Münster (fig. 142) e quelli di Geremia (fig. 105) o di S. Vincenzo e dei tre satelliti davanti all'imperatore a Galliano (fig. 138). E come a Galliano (fig. 144), i volti a Münster [vedi David e la figura reggente lo scettro di David dietro questi (fig. 143)] sono modellati a macchie, rischiarati da vivide lumeggiature bianche. Il volto del secondo apostolo da sinistra nella *Maiestas Domini* (fig. 142) e quello di David (figg. 143, 145) è incorniciato da una corta barba arricciata a bioccoli, che, lunghi dal ricorrere negli affreschi romani, si vede tale quale nell'affresco con un santo entro clipea nella grotta dei Ss. Celso e Nazzaro a Verona (fig. 146), del 996<sup>120</sup> nonché nel Cristo che placa la tempesta di un coevo affresco a Goldbach presso la Reichenau (fig. 147). Il fluire e rifluire di influssi vicendevoli tra la Reichenau e la pianura padana intorno al 1000 è pure testimoniato dall'altro santo, imberbe, di Verona (fig. 148), identico, nell'ovale allungato del volto caratterizzato dal mento enorme e la bocca piccolissima, al S. Felice del salterio di Egberto di Cividale (fig. 149), miniato nella Reichenau. Si aggiunga, infine, che anche a Münster riappaiono il motivo ornamentale del meandro che abbiamo frequentemente incontrato nella Reichenau e nella Lombardia intorno al 1000.

Concludendo, ritengo che gli affreschi di Münster siano stati eseguiti alla fine del secolo X

<sup>120</sup> P. Toesca, *op. cit.*, pp. 36-37; *Storia dell'arte italiana*, pp. 412-413.



Fig. 141. S. Angelo in Formis. Particolare del Giudizio universale

o al principio del XI da un artefice, forse lombardo, appartenente a quella corrente pittorica, non priva di rapporti con la Reichenau, di cui l'unica testimonianza importante è costituita dagli affreschi di Galliano<sup>121</sup>.

Agli affreschi di Münster sono strettamente uniti, per ragione di stile, quelli che decorano la parte absidale della chiesetta di S. Benedetto a Malles, sita nella vicina Val Venosta a pochi chilometri di distanza da Münster. Anche la data degli affreschi di Malles va di conseguenza collocata verso il 1000. L'assegnazione di essi all'epoca carolingia, proposta dal Garber<sup>122</sup> ed accettata da altri<sup>123</sup> ad eccezione del Kingsley Porter<sup>124</sup>, non ha basi sicure. Le strette assonanze con gli affreschi di Münster su cui insiste il Garber, perdono il loro valore probativo nei riguardi cronologici con lo spostamento di questi verso il 1000. E il tentativo del Garber di stabilire un collegamento con la miniatura carolingia, in specie con la scuola di Ada, non possiede alcuna forza persuasiva come rileva il Cohn-Wiener che pure accetta le conclusioni cronologiche del Garber<sup>125</sup>. Gli affreschi di Malles offrono, invece, in misura anche maggiore di quelli di Münster, le più vive analogie con le

<sup>121</sup> Anche lo Zemp aveva pensato, a proposito degli affreschi di Münster, ad un artefice dell'Italia Superiore; e l'influsso di quella regione gli apparve evidente anche nell'architettura. Ma siccome non abbiamo dell'epoca carolingia opere pittoriche lombarde — e quelle architettoniche sono discusse —, l'ipotesi dello Zemp è campata in aria, e, come tale, fu respinta dal Dvořák (*art. cit.* alla nota 115).

<sup>122</sup> J. Garber, *Die karolingische St. Benediktkirche in Mals*, Innsbruck 1915; id., *op. cit.* alla nota 115, pp. 46—53.

<sup>123</sup> A. Morassi, *op. cit.*, pp. 27—40; P. Toesca, *Storia dell'arte ital.*, ecc., p. 1028, nota 20.

<sup>124</sup> Vedi nota 116.

<sup>125</sup> E. Cohn-Wiener, in *Rep. f. Kunstw.*, XXXIX (1916), p. 267.



Fig. 142. Zurigo, Museo. Maiestas Domini

pitture di Galliano. L'affresco di Malles rappresentante Saul che perseguita i fedeli (fig. 150) rammenta da vicino il Martirio di S. Vincenzo a Galliano (fig. 140) per il simile ordinamento compositivo, caratterizzato da spiccate ricerche prospettiche, per l'affine sistema delle riquadrature a strisce scure e chiare alternantisi. Ma le somiglianze più sorprendenti si colgono di nuovo nelle fisionomie. La testa sotto il sopradetto affresco di Malles (fig. 152), dagli occhi enormi, sbarrati, cerchiati d'ombra, con i baffi, la bocca, il mento modellati a macchie scure, è quanto mai simile alle teste delle figure di Galliano [cfr. quella nel mezzo dei tre satelliti che portano S. Vincenzo al cospetto dell'imperatore (fig. 138); il S. Michele (fig. 151); l'Ariberto dell'Ambrosiana (fig. 104)]. Altrettanto vale per le teste di un altro affresco, frammentario (fig. 153), di Malles<sup>126</sup>. Va anche richiamata l'attenzione sulla stretta parentela tra l'aspetto fisionomico e la modellazione del volto testè ricordato di Malles e la testa di Ruodprecht (fig. 154) del salterio cividalese, come pure tra le teste dell'affresco frammentario di Malles (fig. 153) e quella di S. Auruncolo (fig. 137) del medesimo codice di Cividale.

All'eventuale origine lombarda degli affreschi di Malles e alla loro datazione intorno al 1000 non contrasta la decorazione in stucco che li inquadra, di cui non rimangono oggi che pochi resti, in parte trasportati presso la R. Soprintendenza di Trento. I motivi ornamentali ad intreccio che avvolgono le colonne sono elementi diffusi nella scultura preromanica e romanica italiana detta erroneamente longobarda e non presentano alcun aspetto tipicamente carolingio,

<sup>126</sup> Anche il Morassi (*op. cit.*, p. 50, nota 15) non può fare a meno di concedere che gli affreschi di Galliano „offrono indubbiamente molte analogie con le nostre (quelle di Malles) — particolarmente la scena del martirio di S. Vincenzo a Galliano, con questa di Saul che perseguita i fedeli.“ Ma non si può consentire con lui quando sostiene che gli affreschi di Galliano „hanno tuttavia un fare più vivo e guizzante, proprio anche alla miniatura nell'epoca ottoniana.“ Questi caratteri s'addicono, semmai, meglio alla miniatura carolingia che a quella ottoniana.



Fig. 143. Zurigo, Museo. Davide riceve la notizia della morte di Assalone

chechhè ne pensi il Müller<sup>127</sup>. Non solo, ma quel singolare tema delle colonne sormontate da animali fantastici per cui il Müller vanamente si tormenta di trovare riscontri altrove, riappare molto simile nell'abside di S. Ambrogio a Milano ove quattro colonne, modellate probabilmente in stucco e addossate, come a Malles, alla parte absidale, sorreggevano i quattro simboli degli Evangelisti<sup>128</sup>. Una funzione analoga si ritroverà poi attribuita alle colonne del portale di Cavagnolo Po, del secolo XII<sup>129</sup>. La data dell'abside di S. Ambrogio è controversa: collocata generalmente nel secolo IX, essa è stata recentemente riportata al secolo XI<sup>130</sup>. Comunque sia, che le reciproche rispondenze tra la decorazione plastica della parte absidale della chiesa di Malles e di esempi lombardi siano da ricondurre ad un influsso esercitato dalla Lombardia sulla chiesetta atesina è, naturalmente, fuori dubbio. L'Arslan, infine, ha insistito, e secondo me giustamente, sulla „somiglianza spinta fino all'identità” tra le teste in stucco di Malles (fig. 155), e quelle delle sante cividalesi (fig. 112)<sup>131</sup>,

<sup>127</sup> C. Th. Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlino 1935, pp. 5-10.

<sup>128</sup> Per la probabile posizione di queste quattro colonne in stucco — di cui ne rimangono ancora due — prima dei restauri compiuti nel secolo scorso in S. Ambrogio, vedi F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde*, Parigi 1865-1882, pp. 95-96, tavv. 29 e 33, nn. IV e VI. Vedi anche F. Reggiori, in *Ambrosiana*, Milano 1942, p. 116 e tav. XIV.

<sup>129</sup> Ripr. da C. Ricci, *L'architettura romana in Italia*, Stoccarda 1925, tav. 37 e da G. de Francovich, in *Riv. del R. Istituto d'archeol. e storia dell'arte*, VI (1937), p. 77. Sulla chiesa di Cavagnolo Po vedi: E. Olivero, *La chiesa romanica di Santa Fede in Cavagnolo (Torino)*, in *Atti della società piemontese di archeol. e belle arti*, XI (1929), pp. 333-361. L'affinità tra la posizione degli animali collocati su colonne a Malles e a Cavagnolo Po è stata notata dal Rothkirch (*Der figürliche Kirchenschmuck des deutschen Sprachgebiets in karolingischer, ottonischer und salischer Zeit*, in *Festschrift Wilhelm Pinder*, Lipsia 1938, p. 129).

<sup>130</sup> P. Verzone, *La scuola milanese del secolo XI*, in *Atti del II convegno nazionale di storia dell'architettura*, Assisi, 1937, Roma 1939, p. 20.

<sup>131</sup> W. Arslan, Recensione al libro di A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, in *Studi trentini di scienze storiche*, XVI (1935), p. 142. — Vedi anche Cohn-Wiener, *art. e pag. citt.* alla nota 125.

accumunate da una morbida ed indecisa modellazione del volto allungato e da particolari quali i piccoli fori praticati agli angoli della bocca. Per contro, il distacco stilistico tra gli stucchi di Malles e quelli della cappella di S. Ulrico a Münster, che secondo il Müller<sup>132</sup> renderebbe impossibile di ritenere eseguiti i primi intorno al 1000, nulla significa, poiché gli stucchi di Münster datano, ad eccezione del paliotto d'altare con il Battesimo di Cristo, non della fine del secolo XI, come crede il Müller, sibbene del secolo XII<sup>133</sup>.

Ritornando agli affreschi di Malles, li ritengo quindi eseguiti, al pari di quelli tanto affini di Münster cui sono però qualitativamente inferiori, da un artefice strettamente associato alla scuola pittorica lombarda. Le reminiscenze della Reichenau, per contro, vi appaiono meno accentuate e in sottordine. La loro presenza tuttavia conferma nuovamente il diffuso scambio di suggerimenti artistici tra la Lombardia e quei conventi germanici.

Dopo quanto abbiamo detto sulle relazioni reciproche tra questi due centri d'arte, le spartite e superficiali risonanze della Reichenau che il Goldschmidt ha creduto di avvertire in alcuni avori milanesi della fine del secolo X, non recano più alcuna meraviglia, e non potranno più essere interpretati quali indizi di un'origine sicuramente oltremontana di quegli avori, visto che persino gli affreschi indubbiamente lombardi di Galliano e quelli imbevuti di modi lombardi a Münster e a Malles appalesano legami con affreschi e miniature eseguite nella Reichenau.

Non va del resto dimenticato che sin dall'epoca carolingia sono accertati rapporti culturali tra la pianura padana e alcuni conventi svizzeri e tedeschi. Egino, originario della casa degli Alaholzinger e alunno della scuola monastica della Reichenau, fu mandato vescovo a Verona nel 772 da Carlo Magno, per appoggiare il dominio dell'imperatore in Lombardia. Amico dell'abate Waldo della Reichenau, egli vi ritornò nel 788 e vi fondò la chiesa dei santi Pietro e Paolo a Niederzell. Richiamandosi ai frammenti del sacramentario di San Gallo (Gelasiano) a Budapest provenienti da Verona, il Mohlberg ritiene non impossibile che Egino abbia lasciato tracce di influssi nel culto liturgico di Verona<sup>134</sup>. L'esistenza di relazioni liturgiche nei secoli VII-IX tra Milano e il celebre convento di San Gallo, sito nei pressi di quel lago di Costanza che bagna la Reichenau, viene accertata da una serie di documenti liturgici ambrosiani che si trovano inseriti nei manoscritti di San Gallo. E l'uso dei libri liturgici ambrosiani a Ratisbona intorno al 1024 risulta dalla corrispondenza, conservata dal Mabillon, di due canonici di Ratisbona (Paolo e Gherardo) col tesoriere milanese Martino. V'è infine da ricordare il fatto singolare che nei formulari del sacramentario di Drogone, scritto e miniato a Metz tra l'825 e l'855 ed oggi conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi, ricorrono formule che si ritrovano nei testi ambrosiani di Milano<sup>135</sup>.

Alla diffusione di testi liturgici ambrosiani a San Gallo e a Metz, siano essi o no da ricondurre all'azione di Paolo Diacono come vuole il Mohlberg, corrispondono, nel campo artistico,



Fig. 144.  
S. Vincenzo a Galliano. Particolare degli affreschi

<sup>132</sup> C. Th. Müller, *op. cit.*, p. 107, nota 7.

<sup>133</sup> Vedi nota 15.

<sup>134</sup> C. Mohlberg, *Note su alcuni sacramentari*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di archeol.*, XVI (1940), p. 146.

<sup>135</sup> Per tutte queste notizie vedi l'articolo citato del Mohlberg.



Fig. 145. Zurigo, Museo. Assalonne viene introdotto alla presenza di David



Fig. 146. Verona, Grotta dei Ss. Celso e Nazzaro. Santo

i vicendevoli influssi tra la Lombardia e la Reichenau intorno al 1000. Ne risulta quanto siano stati intensi e vari gli scambi culturali di qua e di là dalle Alpi nell'epoca carolingia e ottoniana. Mentre però si era soliti considerare quasi nullo il contributo dato dall'arte italiana alla civiltà figurativa carolingia e ottoniana, non si dovrà più, d'ora in poi, trascurare, nel trattare dell'arte di quei secoli, il fattore lombardo. Il ciborio e il tondo col S. Ambrogio nella chiesa omonima di Milano, i secchietti liturgici del duomo di Milano e del Victoria and Albert Museum, l'avorio del Castello Sforzesco, le formelle eburnee del paliotto di Magdeburgo, gli affreschi di Galliano, cui sono strettamente uniti quelli di Münster e di Malles, non hanno da temere il confronto con le coeve opere d'arte eseguite di là dalle Alpi; e dimostrano come gli artefici lombardi — modellatori in stucco, intagliatori in avorio, frescanti —, non insensibili a suggerimenti



Fig. 147. Goldbach, Cappella di S. Silvestro. Cristo placa la tempesta

irradianti dalla complessa civiltà artistica che fioriva al tempo degli Ottoni in Germania, riuscirono ad espressioni originali, rielaborando e trasformando a fondo gli influssi nordici.

Il timbro spiccatamente lombardo-italiano traspare pure da alcune miniature, le quali, se non possono competere con i mirabili prodotti eseguiti nello stesso periodo di tempo nei conventi germanici, hanno pur sempre un loro carattere particolare, inconfondibile. Tra queste sono note soprattutto le illustrazioni a penna, acquarellate a colori piatti, del sacramentario di Warmondo nella biblioteca capitolare di Ivrea (circa 1002), probabilmente dovute ad un artefice lombardo,



Fig. 148.  
Verona, Grotta dei Ss. Celso e Nazzaro. Santo



Fig. 149.  
Cividale, Museo. Salterio di Egberto. S. Felice

anche per via dei rapporti che queste miniature posseggono con altre sicuramente lombarde<sup>136</sup>. Di carattere semplice e popolare, le miniature del sacramentario di Warmondo denotano un senso arguto e acuto d'osservazione, realizzato per mezzo di un disegnare e colorire vivacissimo quasi trasandato, ma sicuro e stringente nel rendere con vivida concretezza il contenuto delle scene che spesso si possono definire addirittura di genere. Specie nelle illustrazioni dell'*Agenda mortuorum* „i vari episodi, derivati dalla realtà quotidiana, sono colti nei loro tratti essenziali, ingenuamente accentuati, efficacemente espressi“<sup>137</sup>. Si veda, nella Lavanda del cadavere (fig. 156), con quanta accortezza sia reso l'abbandono inerte di questo; e come nell'Accompagnamento funebre (fig. 157) e nella Sepoltura (fig. 158) il miniaturista abbia saputo con penetrante efficacia far spiccare il dolore violento, smodato della donna di contro all'impossibile incedere ed agire degli astanti. Lontanissime dallo spirito solenne, trascendente, allucinato che pervade le miniature ottoniane d'oltralpe, esse rivelano nel gustoso favellare, non privo di accenti realistici, un caratteristico atteggiamento dell'arte lombarda quale si manifesterà anche nei suoi ulteriori sviluppi. Che tale tendenza si sia espressa con tanta schiettezza già nei secoli X—XI, è un fatto degno di nota per chi cerca di cogliere le diverse sfumature e venature che fanno sin da quell'epoca intravedere il formarsi di predilezioni e gusti non solo nazionali ma anche regionali. Dico regionali, perché se il narrare con vivacità drammatica arricchita di notazioni realistiche ed espressa con sobria semplicità di mezzi, è comune a tutta l'arte medioevale italiana la quale principalmente per questi caratteri si differenzia dalle stilizzazioni nordiche e bizantine, è pur vero che essi si trovano svolti con particolare efficacia in Lombardia ove permarranno a lungo, come ad esempio nella scultura romanica<sup>183</sup>.

<sup>136</sup> Gli stretti rapporti tra le miniature del sacramentario di Warmondo e quelle contenute in un codice scritto per l'arcivescovo di Milano Arnolfo (998—1018) in possesso di Dyson Perrins sono stati notati da Toesca (*op. cit.*, p. 73), dal Boeckler (*Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlino e Lipsia, 1930, p. 67), dal Magnani (*op. cit.*, pp. 44—45).

<sup>137</sup> L. Magnani, *op. cit.*, p. 48.

<sup>138</sup> Tra gli studiosi che hanno in tempi recenti cercato di definire soprattutto i caratteri „italiani“ delle pitture medioevali in Italia, vanno ricordati il Ladner (*Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, in *Jahrb. d. kunsthist. Samml. in Wien*, n. s., V, 1931, p. 33 segg.) e il Coletti (*I primitivi dall'arte benedettina a Giotto*, Novara 1941). In quest'ultimo libro però si notano delle singolari confusione tra l'arte carolingia ed arte ottoniana, ed una non sempre esatta valutazione di tali espressioni artistiche. A proposito delle pitture romaniche catalane il Coletti parla (pag. VIII) di „un parossismo allucinato, di probabile derivazione ottoniana“ e, quanto al Cristo nell'abside di S. Angelo in Formis, egli afferma che „forse qualche residuo di linguaggio ottoniano... possiamo notare; specialmente nel saettare spinoso dei lembi, nell'aggomitarsi delle pieghe in globi vorticosi nel manto, in un lampeggiare di bordure...“. Ma queste sono caratteristiche formali che non si attagliano affatto all'arte ottoniana, specie alle sue espressioni più schiette (vedi ad esempio, la pala d'oro d'Aquisgrana e le miniature della seconda fase della scuola della Reichenau, come l'apocalisse di Bamberga e l'evangelario di Ottone III oppure le miniature della scuola di Echternach), sibbene a quella carolingia. Il „saettare spinoso dei lembi“ del manto, „l'aggomitarsi delle pieghe in globi vorticosi“ sono modi stilistici tipici, ad esempio, per il Cristo benedicente dell'Evangelario di Lotario, del secondo quarto del secolo IX, nella Biblioteca nazionale di Parigi (ripr. in A. Boinet, *La miniature carolingienne*, Parigi 1913, tav. XXXI), ma giammai, ad esempio, per il Cristo, dal contorno raccolto e compatto, dell'evangelario di Enrico III (1050—1056) nella biblioteca dell'università di Upsala (ripr. in A. Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei, II, Die ottonische Buchmalerei*, Firenze-Monaco 1928, tav. 63).

Alla scarsa precisione dei concetti relativi all'arte carolingia e ottoniana del Coletti corrisponde la sua errata valutazione delle qualità intrinseche di quest'arte. È incomprensibile, ad esempio, come il Coletti possa paragonare la „creatività“ della pittura fiorentina attorno alla metà del XIII secolo „ai più improvvisi ed alti impulsi dell'arte ottoniana“ (p. XXXI), dato il palese ed indiscutibile distacco qualitativo tra quelle pitture fiorentine e le più belle miniature ed oreficerie ottoniane; le quali sono da annoverarsi fra le più geniali e compiute manifestazioni di tutta l'arte medioevale, ciò che non si può certo affermare nei riguardi, ad esempio, dell'Arcangelo Michele a Vico l'Abate o delle opere del „Maestro della Maddalena“. Pure non si potrà approvare in alcun modo l'uso dell'appellativo „barbarico“ che il Coletti ama affibbiare all'arte nordica, estremamente raffinata e colta, dell'epoca carolingia ed ottoniana (vedi soprattutto pagg. VIII—IX). Persino le grandi abbazie oltremontane di quell'epoca vengono dal Coletti chiamate „barbariche“ (p. X)!!

L'articolo di Dagobert Frey, dal titolo molto promettente: *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes* (in *Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.*, XVI, 1933, pp. 1—74), delude per la scarsa chiarezza del pensiero oppresso da una farragine di notizie raccolte da ogni dove. Gli accenni all'arte medioevale italiana, quasi tutti discutibilissimi, non rivelano nel loro autore una conoscenza molto approfondita degli argomenti, toccati sia pur di sfuggita. Affermare, ad esempio (p. 31, nota 2), che la chiesa conventuale di Farfa, costruita nell'Alto Medioevo, fosse fornita di due cori „secondo indagini

Non si sono conservate a Milano, o altrove in Lombardia, a differenza di Roma, testimonianze dell'arte pittorica carolingia che ci possano illuminare sui precedenti formali degli affreschi lombardi dell'XI secolo, salvo forse alcune parti del mosaico dell'abside di S. Ambrogio (fig. 159). Dagli antichi scrittori d'arte milanesi il mosaico fu assegnato al secolo IX; e secondo il Puricelli una commissione di periti, riunitisi nel 1637, affermò che i caratteri di alcuni monogrammi inseriti nel riquadro all'estremità destra del bordo inferiore del mosaico andavano interpretati nel seguente modo: *Angilberto Karoli (filio) Ludovico fecit Frater Gaudentius*<sup>139</sup>. Il mosaico sarebbe stato dunque fatto fare da frate Gaudenzio nominato abate di S. Ambrogio nell'835<sup>140</sup>, mentre Angilberto era vescovo di Milano e Ludovico imperatore. Quest'interpretazione fu ritenuta già dal Sormani<sup>141</sup> arbitraria; e tale essa apparve anche ad altri studiosi<sup>142</sup>. L'attribuzione del mosaico absidale di S. Ambrogio all'epoca carolingia, sostenuta dal Puricelli e da altri<sup>143</sup>, fu in seguito messa in dubbio<sup>144</sup>, poi nettamente respinta e sostituita dalla datazione al secolo XII la quale oggi raccoglie il maggior numero di consensi<sup>145</sup>.

Il mosaico, profondamente alterato nel suo genuino aspetto stilistico da restauri e interpolazioni, male si presta ad un esame stilistico. „Già in pessimo stato al principio del secolo XVII, guasto nel mezzo da un'alta finestra e privo di due degli epigrammi che lo fregiavano, il mosaico soffrì i danni più irrimediabili quando si volle restaurarlo: molte parti furono allora rinnovate; altre vennero asportate e rifatte“<sup>146</sup>. Palese ovunque vi è l'impronta fortemente bizantineggiante rilevata da molti studiosi, e con particolare insistenza dal Venturi e dal Toesca, il quale ultimo attribuisce l'opera a diversi artefici provenienti da Venezia che l'avrebbero compiuta nel volgere del secolo XII. D'altra parte, è anche evidente il carattere stranamente ibrido e disarmonico del mosaico, avvertito sia dal Venturi che dal Toesca, il quale nota „come sia poco organica in sé l'iconografia del mosaico: presso la parte di mezzo, ieratica, nella quale domina il Cristo fra gli angeli e i santi, sembrano intrusi i due episodi laterali rappresentanti il miracoloso intervento di S. Ambrogio ai funerali di S. Martino; e lo stesso disporsi delle tessere segna una netta distinzione fra le due parti del mosaico. Ma — conclude il Toesca —, dopo lunga osservazione, crediamo di poter affermare che tutto ciò dimostri come abbiano lavorato nella grandiosa opera parecchi artefici, senza trovare nessun argomento sicuro per credere che le diverse parti siano state eseguite in epoche differenti“<sup>147</sup>.

recentissime compiute da studiosi italiani (Ugo Tarchi, *L'arte cristiano romanica nell'Umbria e nella Sabina*, Milano s. a. (1937)<sup>148</sup>) significa non sapere: 1. che lo studio più importante sulla chiesa di Farfa è dovuto al tedesco Markthaler (cfr. nota 156) 2. che i volumi di illustrazioni del Tarchi sono opere di mera compilazione, pieni di errori, senza alcun valore „scientifico“.

<sup>139</sup> G. P. Puricelli, *op. cit.*, p. 175; G. Giulini, *op. cit.*, I, pp. 192—196.

<sup>140</sup> B. Aresius, *Insignis Basilicae et imperialis coenobii S. Ambrosii maioris mediolani abbatum chronologica series ab initio fundatae Abatiae ad haec usque tempora*, Milano 1674, pp. 3—4; G. Giulini, *op. cit.*, I, p. 179.

<sup>141</sup> N. Sormani, *Allegata ad concordiam in causa praeminentiae*, Milano s. a. (1732).

<sup>142</sup> P. Toesca, *op. cit.*, p. 129, il quale, in nota, osserva che „non abbiamo modo di sciogliere l'enigma di quei monogrammi, i quali nella forma delle loro lettere richiamano alla grafia bizantina“.

<sup>143</sup> G. Ferrario, *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di Sant' Ambrogio in Milano*, Milano 1824, p. 156—159; F. X. Kraus, *Geschichte der christl. Kunst*, I, 1, Friburgo i. B. 1895, p. 603; (secc. IX—XI); M. G. Zimmermann, *op. cit.*, p. 176; G. B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, I, Firenze 1886, pp. 79—80 (Il Cavalcaselle interpreta erroneamente la scena di destra come la Predica di S. Ambrogio).

<sup>144</sup> F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde*, ecc., Parigi 1865—1881, pp. 89—93.

<sup>145</sup> X. Barbier de Montault, *Les mosaïques de Milan*, in *Revue de l'art chrétien*, s. II, vol. XV (1881), p. 153—161; Ch. Rohault de Fleury, *op. cit.*, I, Parigi 1883, p. 75; R. Cattaneo, *op. cit.* alla nota 2, p. 209 (seconda metà del sec. XI); A. Venturi, *op. cit.*, II, Milano 1902, p. 431—433; A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, II, pp. 584—585; D. Sant' Ambrogio, *Intorno alla basilica di Sant' Ambrogio in Milano*, in *Il Politecnio*, XLI (1893), pp. 692—702; J. Braun, *Der christliche Altar*, Monaco 1924, I, p. 245; P. Toesca, *op. cit.*, p. 133.

<sup>146</sup> P. Toesca, *op. cit.*, p. 129.

<sup>147</sup> P. Toesca, *op. cit.*, pp. 130—131. — A. Venturi, *op. e vol. citt.*, p. 432; „Il mosaico fu tuttavia composto in modo strano, come di parti insieme accozzate.“



Fig. 150. Malles, Chiesa di S. Benedetto. Saul perseguita i fedeli

Sorge tuttavia spontanea l'obbiezione che quand'anche si vogliano spiegare le differenze stilistiche del mosaico absidale di S. Ambrogio coll'intervento di diversi artefici, assai singolare appare il fatto che pure lo schema compositivo mostri disuguaglianze e disarmonie così acute. Eppure è con ogni verosimiglianza da supporre che, se non l'esecuzione, almeno l'ideazione del mosaico sia stata affidata ad un solo artista qualora si tratti effettivamente di un'opera che era da fare *ex novo*. S'insinua quindi il dubbio che l'attuale mosaico della conca absidale di S. Ambrogio sia — a parte i restauri del secolo scorso — un rifacimento più o meno radicale, eseguito verso il 1200, di un'altra composizione preesistente ridottasi in condizioni disastrose e bisognosa perciò di essere rimessa a posto e completata nelle parti mancanti. E il dubbio si consolida osservando nelle iscrizioni la curiosa mescolanza di lettere bizantine e latine: sono bizantine le scritte sopra il Redentore, ai lati degli arcangeli Michele e Gabriele e nell'episodio di sinistra; latine quelle del libro aperto sorretto da Cristo, dei santi Gervasio e Protasio, nell'episodio di destra e dei tre medalloni con i santi Marcellina, Satiro e Candida. Tale mescolanza, difficilmente spiegabile se tutto il mosaico fosse composto nel secolo XII da artefici veneti, non ha invece nulla di strano se si ammette che costoro conservassero, nel rifare e restaurare il mosaico rovinato, alcune iscrizioni già esistenti stese in lettere latine, dando però anche a queste, nel ripassarle, forme grafiche bizantine<sup>148</sup>.

Ma queste ragioni non sarebbero da sole sufficienti ad infirmare la datazione al secolo XII dell'intero mosaico, se non vi fossero altri più precisi elementi da fare pensare ad una data più arretrata dell'opera originaria; elementi che sono da cercare, più che nello stile del mosaico ormai gravemente alterato, in alcuni significativi particolari esterni.

<sup>148</sup> L'aspetto bizantineggiante delle iscrizioni latine del mosaico absidale di S. Ambrogio fu osservatore anche dal Toesca (*op. cit.*, p. 133).



Fig. 151.

S. Vincenzo a Galliano. S. Michele



Fig. 152.

Malles, Chiesa di S. Benedetto. Affresco frammentario

Nella scena di destra rappresentante il Rapimento di S. Ambrogio mentre egli celebra la messa nella basilica ambrosiana (fig. 163), ci colpisce la forma di due arredi sacri ancora oggi esistenti: dell'ambone e del ciborio. L'ambone, che è sorretto davanti, come l'attuale, da tre arcate, è privo però delle aggiunte fatte in occasione del suo restauro alla fine del secolo XII; mentre il ciborio è sormontato da una copertura a cupoletta, poggiante su quattro archi, del tutto diversa dall'odierna, a timpani figurati. Non solo, ma sia l'ambone che il ciborio figurano nel mosaico collocati su basamenti a gradini, inesistenti oggi come lo erano alla fine del secolo XII, poichè in quell'epoca l'ambone, già ricostruito, aveva la sua forma attuale, e il basamento del ciborio, risalente all'epoca carolingia o addirittura paleocristiana, era occultato dal pavimento; e tale rimase fino ai restauri del secolo scorso<sup>149</sup>. Infine l'altare sotto il ciborio si presenta di struttura circolare a differenza di quello quadrangolare di Vuolvinio. E non si obbietti che queste differenze passano essere state arbitrariamente introdotte da restauratori poco scrupolosi. La forma circolare dell'altare è estremamente rara<sup>150</sup>; e nessun restauratore, antico o moderno, avrebbe mai pensato di ricorrere per rappresentare l'altare della basilica ambrosiana a tale sagoma inusitata se questo non avesse effettivamente avuto nel mosaico originario una conformazione circolare o ovale. E che il mosaicista osservasse con attenzione quei pochi particolari da lui usati per caratterizzare l'interno della basilica ambrosiana, è dimostrato dalla

<sup>149</sup> Il ciborio fu sollevato al livello del nuovo pavimento nel 1870. Fino a quella data le colonne del ciborio erano ad un livello inferiore a quello dei pilastri della chiesa (A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture*, vol. cit., p. 577).

<sup>150</sup> J. Braun, *Der christliche Altar*, ecc., Monaco 1924, I, pp. 245—248. L'altare è detto impropriamente „ottagono“ dal Lipinsky (in *Ambrosiana*, Milano 1942, p. 203, nota 20), forse in base all'incisione poco precisa riprodotta dal Rohault de Fleury (*op. e vol. citt.* tav. XVII).



Fig. 153. Malles, Chiesa di S. Benedetto. Affresco frammentario

cura da lui posta nel rappresentare un determinato momento della messa celebrata col rito ambrosiano<sup>151</sup>.

Ma v'è di più. A sinistra della basilica di S. Ambrogio l'artefice ha raffigurato una specie di torre a tre ripiani coperta da cupola, ove si scorgono in basso due colonne sormontate da un timpano e decorate da un ampio drappeggio che termina ai lati in due lembi, mentre assume tra le colonne, abbassandosi, una forma semicircolare. Il piano di sopra invece è occupato da tre aperture divise da colonne sorreggenti dei timpani ad angolo acuto. Orbene sia le due colonne ornate da tendaggi sia le aperture sormontate da timpani acuti, sono elementi diffusi nell'epoca

carolingia: entrambi ricorrono frequentemente nelle miniature del secolo IX (figg. 165—166); e timpani triangolari si trovano applicati un po' ovunque nell'architettura carolingia: cito, tra gli edifici carolingi in Germania, il cosiddetto atrio della chiesa conventuale di Lorsch databile nel primo terzo del secolo IX<sup>152</sup>; in Francia, oltre al battistero precarolingio del secolo VII di Poitiers<sup>153</sup>, la chiesa di S. Genéroux di Crevant<sup>154</sup>; in Italia il battistero di Lomello attribuito al se-



Fig. 154. Cividale, Museo. Salterio di Egberto. Ruodprecht

<sup>151</sup> Già il Giulini (*op. cit.*, I, pp. 193—194), dopo aver richiamato l'attenzione sulla figura del „Lettore, che sta attendendo il suo ordine (di S. Ambrogio), per leggere la Pistola di San Paolo, e che ha aperto il libro sopra al leggio, il quale non è in mezzo del pulpito, ma da un lato“, prosegue: „Un'altra cosa notabile osservo, appartenente alla nostra Liturgia, ed è, che essendo la Messa giunta non più oltre che alla lezione, e vedendosi appunto il Messale posto tuttavia dal lato dell'epistola, sopra l'altare il quale è di figura ovale, il calice è affatto scoperto, e la patena è posta avanti di esso.“

<sup>152</sup> F. Behn, *Die karolingische Klosterkirche von Lorsch*, ecc., Berlino e Lipsia 1934, pp. 83—90; W. Meyer-Barkhausen, *Die „Ecclesia Triplex“ des Klosters Lorsch*, in *Zeitschr. d. deutschen Vereins f. Kunstdw.*, II (1935), pp. 351—360.

<sup>153</sup> G. T. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, Milano 1908, fig. 358.

<sup>154</sup> R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Parigi 1912, p. 151, fig. 135.

colo VIII<sup>155</sup>; il campanile dell'abbazia di Farfa<sup>156</sup>, e, nell'Oriente, una delle porte della città di Raqqah sull'Eufraate che fu residenza dall'803 all'809 di Harun al Rashid<sup>157</sup> i cui rapporti amichevoli con Carlo Magno sono ben noti. Questo motivo, la cui origine il Markthaler vorebbe ricercare „nelle edicole romane che si trovano nelle case, nei monumenti funerari e in molti sarcofagi”<sup>158</sup>, s'incontra con particolare frequenza nei primi secoli dell'era cristiana, specie nell'Oriente<sup>159</sup> e a Ravenna<sup>160</sup>; e riappaere sporadicamente anche dopo il secolo VIII<sup>161</sup>. L'incontrarlo tuttavia qua e là anche in costruzioni del secolo XII<sup>162</sup> dimostra ancora una volta con quanta cautela siano da usarsi simili argomentazioni di carattere „iconografico” nei riguardi di problemi cronologici medioevali.

Il riquadro di destra, essendo meglio conservato di altre parti del mosaico absidale di S. Ambrogio come ha giustamente osservato il Toesca<sup>163</sup>, consente di rendersi meglio conto del suo stile. Il quale però non rivelà, a mio avviso, le caratteristiche proprie dei pittori bizantini o bizantineggiati dei secoli XII—XIII che amano avvolgere le figure, plasticamente definite nelle loro movenze, in vesti leggere, trasparenti, disposte secondo uno schema poco variable di piegheggiate fitte e sottili. Nell'episodio dell'Estasi di S. Ambrogio invece i corpi scompaiono dietro le ampie e compatte superfici dei paludamenti, rigate verticalmente da qualche rara striscia scura per indicare le pieghe. Il pensiero corre a Ravenna dove la figura di S. Apollinare (fig. 161) nel catino della basilica di S. Apollinare in Classe (sec. VI), ad esempio, richiama da vicino la posa monumentale del diacono in procinto di toccare la spalla di S. Ambrogio nel mosaico milanese. E riflessi dell'arte ravennate sembrano anche tralucere dai rifaci-

<sup>155</sup> G. Chierici, *Il battistero di Lomello*, in *Atti della Pont. Accad. rom. di archeol., Rendiconti*, XVII (1941), pp. 127—142.

<sup>156</sup> P. Markthaler, *Sulle recenti scoperte dell'abbazia imperiale di Farfa*, in *Riv. di archeol. crist.*, V (1928), pp. 49 e 55.

<sup>157</sup> F. Sarre e E. Herzfeld, *Archäol. Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet*, II, Berlino 1920, p. 359, fig. 332.

<sup>158</sup> P. Markthaler, *op. cit.*, pp. 59—60. È da ricordare che timpani triangolari su pilastri ricorrono anche nella tomba di Samsigeramnos presso Emesa (Homs) della fine del sec. I (ripr. in F. Behn, *op. cit.*, p. 89). — Il motivo delle nicchie sormontate da timpani triangolari appare, sembra, per la prima volta nelle regioni sudorientali del bacino mediterraneo (H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, l'Aja 1938, p. 131—135).

<sup>159</sup> Numerose sculture copte; facciata di Mshatta a Berlino; il pettine liturgico nel tesoro del duomo di Nancy, assegnato dal Goldschmidt (*op. cit.*, I, pp. 54—55) alla scuola di Metz (secc. IX—X) ma appartenente più probabilmente ad arte orientale del sec. VI (M. Laurent, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique*, Bruxelles 1912, pp. 85—88; C. Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg 1938, pp. 266—267).

<sup>160</sup> Decorazione in stucco nell'interno del battistero di Neone (c. 450); numerosi sarcofagi; miniature eseguite con ogni probabilità a Ravenna nel sec. VI come il Codex Brixianus della Biblioteca Queriniana di Brescia e il cod. 847 della Biblioteca nazionale di Vienna (C. Nordenfalk, *op. cit.*, tavv. 44 e 160b; pp. 264—269).

<sup>161</sup> S. Ciriaco a Gernrode (c. 965) in Germania (G. T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*; Milano 1907, fig. 575); abbazia di S. Maria di Deerhurst (sec. X), il campanile di Earls-Barton e S. Pietro di Barton-upon-Humber, sec. XI (G. T. Rivoira, *op. cit.*, figg. 463, 478 e 473); facciate del transetto della chiesa di S. Stefano a Nevers, della fine del sec. XI (M. Aubert, *L'art français à l'époque romane*, II, Parigi 1930, tav. 38).

<sup>162</sup> S. Sofia a Padova; S. Sepolcro a Bologna; S. Ruffillo nel Bolognese; cappella dei Templari a Laon (A. Kingsley Porter, *op. cit.*, I, p. 234); base campanaria di Santa Scolastica a Subiaco (A. Serafini, *Torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medioevo*, Roma 1927, figg. 409 e 410).

<sup>163</sup> P. Toesca, *op. cit.*, p. 132.

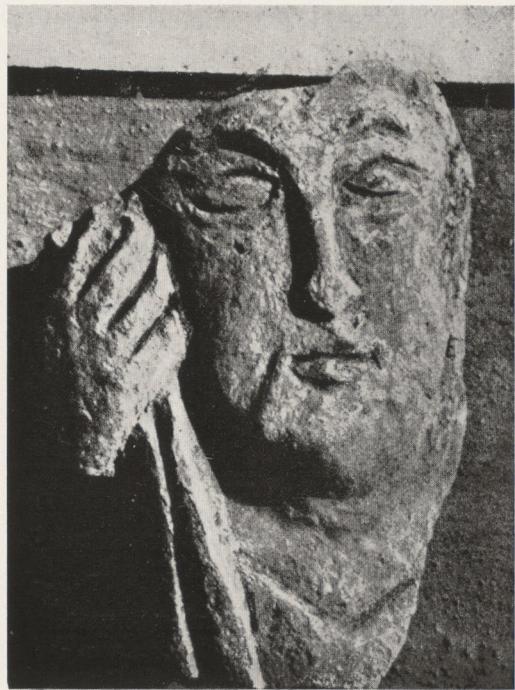


Fig. 155.  
Malles, Chiesa di S. Benedetto. Testa in stucco

menti dei santi Protasio e Gervasio ai lati del trono del Redentore (fig. 164; cfr., ad esempio, la figura dell'arcivescovo Ursicino di S. Apollinare in Classe, fig. 162)<sup>164</sup>. Nell'episodio col Seppellimento di S. Martino (fig. 160) invece l'intervento del mosaicista restauratore fu preponderante; ivi infatti si vedono abbondantemente applicate sulle vesti quelle crude lumeggiature frastagliate, tipiche della pittura bizantina dei secoli XII e XIII. Ma pure in questa scena si sono conservati particolari che meglio si addicono all'epoca carolingia che non a quella romanica come il sarcofago nel quale viene calato S. Martino tutto ricoperto d'una fitta decorazione ornamentale a zone orizzontali sovrapposte: una simile disposizione degli elementi decorativi si scorge nel sarcofago della badessa Teodechilde (fine del secolo VII) della cripta funeraria di Jouarre<sup>165</sup> e nell'urna di S. Anastasia nella cripta della chiesa di Sesto al Reghena, forse risalente al secolo VIII<sup>166</sup>. Persino nella parte centrale del mosaico ambrosiano, quasi completamente rifatto verso il 1200, sembra essersi conservato almeno il disegno di porzioni del mosaico preesistente (fig. 164), come il trono sul quale sta seduto il Redentore, che nella sua struttura rettangolare e nella vivace decorazione ad intarsi rammenta simili seggi raffigurati in miniature carolingie (figg. 165—166)<sup>167</sup>.

Ritengo quindi che il mosaico dell'abside di S. Ambrogio a Milano risalga nei suoi lineamenti compositivi essenziali al secolo IX. Verso il 1200 esso fu sottoposto ad un radicale restauro e rifacimento da parte di mosaicisti chiamati forse da Venezia i quali, pur imprimendo a tutta l'opera il loro stile tinto di manierismi



Fig. 156. Ivrea, Biblioteca capitolare. Sacramentario di Warmondo.  
Lavanda del cadavere



Fig. 157. Ivrea, Biblioteca capitolare. Sacramentario di Warmondo.  
Accompagnamento funebre

<sup>164</sup> Già il Cavalcaselle (*op. e vol. citt.*, p. 79) aveva acutamente notato che „quantunque molto malconci da rimessi, pure in ciò che resta di originale in costi mosaici, scorgansi tipi e costumi che richiamano gli ultimi da noi descritti a Ravenna“.

<sup>165</sup> J. Hubert, *L'art pré-roman*, Parigi 1938, pp. 156—158, tavv. XXXVIa, XXXVIIa.

<sup>166</sup> Ripr. in Rass. d'arte, 1908, p. 65; C. C., *L'urna di Santa Anastasia nella chiesa abbaziale di Sesto al Reghena*, in *Arte cristiana*, I (1913), pp. 113—115; C. Cecchelli, in *Mem. stor. forogiol.*, XVI (1920), p. 107; E. Schaffran, *op. cit.*, pp. 78, 81, 112, tav. 25 e.

<sup>167</sup> Salterio di Carlo il Calvo (864—869) nella Bibl. Nazionale di Parigi (ripr. in A. Boinet, *La miniature carolingienne*, Parigi 1913, tav. CXIV); il Codex aureus nella Biblioteca di stato di Monaco (G. Leidinger, *Der Codex Aureus*, 1<sup>o</sup> fasc., Monaco 1921, tav. 10).

bizantineggianti, ne rispettarono lo schema generale della composizione e conservarono, almeno in parte, alcuni tratti meno rovinati come l'episodio dell'Estasi di S. Ambrogio. I restauri posteriori non hanno, in fondo, sostanzialmente alterato l'aspetto stilistico che al mosaico fu conferito verso il 1200. Quanto alla data più precisa del mosaico originario nulla ci vieta di seguire la tradizione secondo la quale esso sarebbe stato eseguito sotto Angilberto e forse, guardando alla forma circolare dell'altare nell'episodio di destra, ad una data lievemente anteriore a quello, quadrangolare, di Vuolvinio. E sarà stato forse uno dei numerosi monaci franchi chiamati da Angilberto a Milano<sup>168</sup> a determinare, con un suo consiglio, la scelta delle due scene rappresentanti il Seppellimento di S. Martino e S. Ambrogio che si reca durante una funzione liturgica in ispirito a Tours presso il suo amico morente. Appare infatti alquanto singolare che siano stati prescelti proprio quei due episodi della vita di S. Ambrogio relativi alla vita di S. Martino di Tours ad imporsi da una posizione eminente della basilica ambrosiana all'attenzione dei fedeli e che non compaiono, per giunta, nella Vita di S. Ambrogio scritta da Paolino<sup>169</sup> sibbene in quella di S. Martino redatta nel secolo VI da Gregorio di Tours<sup>170</sup>. Comunque sia, lo stile del mosaico carolingio dell'abside della basilica di S. Ambrogio dev'essere stato derivato dai cicli dei mosaici ravennati dei secoli VI e VII; e rappresentava quindi il persistere della tradizione indigena, orientaleggiante, di fronte a Vuolvinio che si riallaccia, come ancora vedremo, all'arte carolingia d'oltralpe<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> T. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300. La Lombardia*, I, Milano, Firenze 1913, pp. 321 e 324.

<sup>169</sup> *Vita Sancti Ambrosii*, in Migne, *Patr. lat.*, XIV, coll. 29-50.

<sup>170</sup> *De miraculis sancti Martini episcopi libri quatuor*, in Migne, *Patr. lat.*, LXXI, coll. 918-919. Con ciò non vogliamo affermare che S. Martino non fosse ben presto diventato popolare anche in Italia. Sappiamo da Venanzio Fortunato (IV, 672), l'amico di S. Gregorio di Tours, che nella chiesa di S. Giustina a Padova erano rappresentati i miracoli di S. Martino; e che la chiesa di S. Giovanni e Paolo a Ravenna possedeva il ritratto del santo.

<sup>171</sup> Non ha consistenza alcuna il ragionamento di Rohault de Fleury (*op. vol. e pag. citt.*) che data il mosaico di S. Ambrogio nel sec. XII per via della discrepanza stilistica con l'altare di Vuolvinio, come se queste due opere d'arte, di carattere e di materiale così diversi, dovessero seguire il medesimo indirizzo di stile. L'arte del mosaico e dell'affresco ebbe in Italia tradizioni antiche, saldamente radicate; e la fama dei suoi artefici era diffusa ovunque, come lo dimostrano i mosaicisti e frescanti italiani chiamati nell'epoca carolingia ed ottoniana nei paesi d'oltralpe, mentre, per contro, la lavorazione dei metalli preziosi fu una prerogativa dei conventi carolingi d'oltralpe. Il ritrovare quindi reminiscenze ravennati nel mosaico di S. Ambrogio e riflessi turoniani nell'altare di Vuolvinio (vedi pp. 206-10), è perfettamente conforme alla posizione formale di questi due generi artistici nell'epoca carolingia.

Mi sono accorto, dopo aver steso queste pagine, che già altri, prima di me, avevano emesso, circa il mosaico dell'abside di S. Ambrogio, un'ipotesi molto affine alla mia. G. Clause (*Basiliques et mosaïques chrétiennes*, I, Parigi 1893, pp. 406-407) suppone che il mosaico in questione sia stato eseguito nel sec. IX per ordine di Angilberto da artefici bizantini; ma che in occasione dei vasti lavori di restauro e di rifacimento della basilica, intrapresi verso la fine del sec. XII, il mosaico molto probabilmente sia stato „reprise, ... restaurée, refaite même dans quelques-unes de ses parties et que ces travaux, faits par des mains inhabiles, ou dirigées par un autre sentiment artistique ont pu altérer les types primitifs, et apporter dans les inscriptions latines les formes nouvelles affectées aux majuscules, et dans les inscriptions grecques, les iacorrections flagrantes que nous y rencontrons“. G. Bettini (*La pittura bizantina, I mosaici*, II, Firenze 1939, pp. 55-56) si esprime, a proposito del mosaico di S. Ambrogio, nel seguente modo: „Nel mosaico dell'abside di S. Ambrogio a Milano forse intervennero, alla fine, a dar corpo all'insieme, anche maestri veneti del sec. XII: ma è da credere ch'essi non facessero che rimaneggiare una decorazione preesistente, di sapore piuttosto ravennate, del sec. IX (cfr. con mosaici di S. Apollinare in Classe), la quale a sua volta aveva incorporato frammenti addirittura del IV sec.: v'è infatti qualche tratto affine ai mosaici di S. Aquilino: e non sarebbe impossibile si trattasse proprio di brani divelti dalle decorazioni oggi perdedute di S. Aquilino (specie dell'atrio).“ Sarrebbe però necessario che il Bettini precisasse quali tratti del mosaico santambrosiano risalirebbero al sec. IV.

Non ha fondamento l'affermazione di E. Tea (*I cicli iconografici di Sant' Ambrogio a Milano*, in *Ambrosiana*, Milano 1942, p. 293) che „lo stile dei due pannelli di Ambrogio e Martino conviene perfettamente allo scorso del secolo X, assai più che al IX o al XII, come si è pensato e che „i caratteri stilistici richiamano piuttosto gli stili nordici e bisogna ricorrere alle miniature e agli avori del tempo ottoniano per trovare elementi di raffronto“. Per dimostrare tali asseriti rapporti con l'arte ottoniana transalpina, non basta, evidentemente, sostenere che „lo splendore delle parti decorative ricorda le miniature del codice di Uta e di un altro codice di Regensburg nella Biblioteca di Monaco di Baviera“ (p. 307, nota 22).

## OREFICERIE

Abbiamo visto che l'arte lombarda si era affermata durante il periodo ottoniano con vigoria ed originalità d'intenti nel campo della pittura, della plastica in stucco, dell'intaglio in avorio. Quanto all'attività svolta dagli orafi lombardi nei secoli X-XI, converrà affrontare, innanzitutto, prima di esaminare le opere d'oreficeria lavorate a Milano al tempo di Ariberto, lo spinoso problema dell'origine stilistica del celebre altare d'oro nella basilica di S. Ambrogio a Milano, che ci costringe a risalire all'epoca carolingia.

Scartate all'unanimità le tesi stravaganti di Diego Sant'Ambrogio<sup>172</sup>, dello Zimmermann<sup>173</sup> e del Marignan<sup>174</sup> che assegnarono l'altare ai secoli XII-XIII, tutti gli studiosi sono ormai d'accordo nel considerarlo, giusta l'iscrizione, eseguito da un certo Vuolvinio per ordine del vescovo di Milano Angilberto (824-859), forse nell'835 o poco prima, se il documento recante quella data non è, come sostengono alcuni, una falsificazione<sup>175</sup>. La stragrande maggioranza dei critici, poi, ritiene che questo Vuolvinio sia un artefice franco e additano, a supporto della loro tesi, quali termini di confronto alcuni lavori d'oreficeria eseguiti nel secolo IX nel territorio dei Franchi. Si tratta dell'altarino portatile di Arnolfo nella Reiche Kapelle di Monaco, la legatura del Codex aureus di Ratisbona che si conserva nella Biblioteca di stato di Monaco e quella dell'evangeliario di Lindau, oggi nella biblioteca di Pierpont Morgan a New York; opere eseguite, secondo il più degli studiosi, a Reims<sup>176</sup> oppure, conformemente all'opinione del Conway e del Friend, nell'abbazia di S. Denis<sup>177</sup>. La tesi degli antichi storiografi milanesi che Vuolvinio sia stato un'artefice italiano viene condivisa soltanto dal Molinier<sup>178</sup>, dal Barbier de Montault<sup>179</sup> e dal Vitzthum<sup>180</sup>, mentre alcuni, pur non affermando con decisione la nazionalità franca di Vuolvinio, lo fanno strettamente dipendere dall'arte carolingia d'oltralpe<sup>181</sup>. Altri, infine, se la cavano con parole in-

<sup>172</sup> D' Sant'Ambrogio, *Intorno alla basilica di Sant'Ambrogio in Milano*, in *Il Politecnico*, XLI (1893), pp. 553-563, 612-615; id. *Ancora dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio*, in *Arte e Storia*, XVIII (1899), pp. 97-98 (sec. XII).

<sup>173</sup> M. G. Zimmermann, *op. cit.*, pp. 178-197 (sec. XII).

<sup>174</sup> Marignan, *op. cit.* alla nota 11 (sec. XIII). Il Kondakoff (*Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francoforte s. M. 1892, pp. 108-113) assegna l'altare alla seconda metà del secolo XI o prima metà del XII, mentre F. Bock (*Die byzantinischen Zellenschmelze*, ecc., Aquisgrana 1896, p. 66), ne data i rilievi all'inizio del sec. XII e gli smalti al sec. IX.

<sup>175</sup> Vedi nota 3. Non so dove abbia attinto il Lipinsky (in *Riv. d'arte*, XXIV, 1942, p. 9, nota 1) l'amenata affermazione che „tra i sostenitori più recenti dell'appartenenza all'ambiente ottoniano ricordiamo G. de Francovich, il quale in un lavoro di prossima pubblicazione tenta di convalidare tale tesi con raffronti di vario genere, anche col famoso palio del Duomo di Basilea ora nel Musée de Cluny a Parigi“. Che io non mi sia mai sognato di sostenere simili balordagini, risulterà chiaramente dalle pagine seguenti.

Il Lipinsky (*art. e pag. citt.*) ci dà poi un'altra prova della scarsa attendibilità delle sue informazioni (vedi anche nota 182 del nostro studio) quando afferma che lo Zimmermann è stato il primo a sostenere la tesi „ottoniana“ riguardo l'altare di Sant'Ambrogio, poichè questo studioso ha notoriamente assegnato l'altare al secolo XII. I „tentativi di attribuire l'area di Sant'Ambrogio all'arte ottoniana“ che al Lipinsky sembrano „destinati a decisa confutazione“ esistono quindi solo nella sua immaginazione.

<sup>176</sup> A. Goldschmidt, in L. Traube, *Textgeschichte der regula S. Benedicti*, in *Abh. d. k. bayer. Akad. d. Wiss.*, XXI (1898), p. 712; G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Lipsia 1901, p. 31 in nota; id., *Die karolingische Malerei und Plastik in Reims*, in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, XXIII (1902), pp. 81-100; O. v. Falke, in Lehnert, *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, I, Berlino 1912, pp. 222-224; W. F. Volbach, *Metallarbeiten des christl. Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter*, Magonza 1921, p. 10; W. M. Schmid, *Zur Geschichte der karolingischen Plastik*, in *Rep. f. Kunstw.*, XXIII (1900), pp. 199-201; G. Leidinger, *Der Codex aureus*, Monaco 1925, pp. 87-88, 114-115; J. Reil, *Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit*, Lipsia 1930, pp. 55-57; A. Haseloff, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>177</sup> M. Conway, *Some Treasures of the Time of Charles the Bald*, in *The Burl. Mag.*, XXVI (1914-15), pp. 236-241; A. M. Friend, *Carolingian Art in the Abbey of St. Denis*, in *Art Studies*, I (1923), pp. 67-75.

<sup>178</sup> E. Molinier, in *Bull. de la société archéol. de la Corrèze*, 1889, pp. 85-86; id., *L'émaillerie*, Parigi 1891, pp. 65-66; id., in A. Michel, *Hist. de l'art*, I, 2, Parigi 1905, p. 840.

<sup>179</sup> X. Barbier de Montault, *Le trésor de l'église St.-Ambroise à Milan*, in *Revue de l'art chrétien*, 1899, pp. 506-507.

<sup>180</sup> G. Vitzthum, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Wildpark-Potsdam 1924, p. 71.

<sup>181</sup> A. Venturi, *op. cit.*, II, Milano 1902, p. 233: „Quest'insigne prelato (Angibert II) ... ci dette con quel monumento il maggior saggio della civiltà florente nei conventi della Francia, delle forme d'arte determinatesi a Corbie, trapassate dalle Alpi insieme con

significanti ed incerte che tradiscono il loro imbarazzo di fronte al compito di classificate, dal punto di vista stilistico, questo singolare monumento<sup>182</sup>.

le forme calligrafiche di Tours e coi codici della badia di Fulda"; P. Toesca, *op. cit.*, alla nota 2, p. 427; „...è ragionevole credere che l'opera magnifica sia stata eseguita sotto l'influenza della nuova arte di Francia. Alla quale Vuolvinio informò il suo stile, se pur non fu egli medesimo uno degli artefici venuti d'oltralpe fra noi.“ R. Hinks, *op. cit.*, p. 192: „Perhaps we must assume that Wolvinus was trained in the north at Aachen, or possibly at Reims...“

<sup>182</sup> N. Tarchiani (*L'altare d'oro di Sant'Ambrogio di Milano*, in *Dedalo*, II, 1921-1922, p. 35) ritiene „la questione, oziosa anzichè no, se Volvinio fosse italiano o straniero“; P. Metz (in H. Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, V, Berlino 1932, p. 202), riconnega il „principio formale“ espresso dall'artefice dell'altare di Santo Ambrogio a quello cui sono improntati il reliquiario di Pipino a Conques, il reliquiario di Enger a Berlino e il calice di Tassilone a Kremsmünster; ed aggiunge questa sconclusionata osservazione: „Wie dort scheint der vom konstruktiven und kubischen

Standpunkt aus inkonsequenter Formgebung ein prinzipielles Wollen zugrunde zu liegen, das schon in der Völkerwanderungskunst einer bestimmten Gruppe eigentümlich war.“ In una vaga nebulosità rimane pure il Serra (*La mostra dell'antica oreficeria italiana alla triennale di Milano*, in *Boll. d'arte*, n. s. XXX, 1936-37, pp. 80-82), il quale afferma che „l'impianto delle figurazioni scultorie e la loro plasticità si riconnega all'arte barbarica nei modi propri della nostra civiltà“.

A. Lipinsky (*L'arca di Sant'Ambrogio*, in *Ambrosiana*, Milano 1942, p. 183-204), si limita a descrivere minuziosamente l'altare evitando con scrupolo di pronunciarsi in merito allo stile di esso. Non mancano, purtroppo, nell'articolo del Lipinsky spiacevoli inesattezze ed errori di cui rilevo i più vistosi. Afferma il Lipinsky (p. 185) che „nei pressi della chiesa di Sant'Ambrogio già negli ultimi decenni dell'VIII secolo l'arcivescovo Pietro aveva fatto costruire un grande monastero, a popolare il quale aveva invitato un numero considerevole di monaci francesi, i quali alla loro volta provenivano da alcune delle più famose sedi monastiche come p. es. da Corbie, da Molesmes, forse anche da Marmoutiers, ... A quanto pare, prevalevano tra questi monaci uomini provenienti dal settentrione francese, dalla regione della Mosa, dalle Fiandre, e certamente, come vedremo in seguito, anche dalla Bretagna, intendendo per tale la Penisola dell'Armorica.“ Temo che tutto ciò sia un parto della fantasia del Lipinsky, perché nessun accenno all'asserita chiamata di monaci francesi sotto l'abate Pietro sono riuscito a trovare, né negli antichi storiografi milanesi quali il Puricelli, il Fumagalli, il Giulini, né negli studiosi moderni che si sono occupati delle vicende storiche del monastero di Sant'Ambrogio come il Bondioli e il Bognetti. Il Bondioli (*La fondazione del monastero di Sant'Ambrogio in Milano nei documenti del secolo VIII*, Milano 1931, p. 44) anzi sostiene che „è indubbiamente più logico pensare che il monastero ambrosiano, fondato indipendentemente dalle propaggini allora esistenti dell'ordine benedettino, abbia incominciato una vita sua propria, sulla base della schietta e semplice regola del Patriarca di Norcia, con elementi del clero milanese“.

Nell'illustrare il contenuto iconografico dei bassorilievi dell'altare, il Lipinsky ha poi commesso alcuni grossolani errori d'interpretazione che egli avrebbe potuto facilmente evitare se avesse scorso con un po' di attenzione l'accurata ed esatta descrizione che il Barbier de Montault e il Tarchiani hanno dato dell'altare. Nella scena della Guarigione del cieco, la figura di questo intenta, nel fondo, a lavarsi gli occhi alla fontana Siloe = episodio riportato da Giovanni (cap. IX) — viene dal Lipinsky (p. 190) interpretata come „la divinità tutelare del fonte, che a sua volta appare — ma solo all'immaginazione del Lipinsky — come un vaso ampio, nel quale va ad immergersi una figurina d'angelo, forse una *contaminatio* vera e propria con la tradizione della Piscina Probativa“!! (vedi invece fig. 178 e pp. 192-93) del nostro studio). Inesatta la descrizione, al pari di quella di E. Tea (in *Ambrosiana*, p. 288), della formella rappresentante Sant'Ambrogio che guarisce il piede ammalato di Nicenzio; e completamente sbagliata ed incomprendibile quella dell'episodio raffigurante Onorato destato dall'angelo (vedi fig. 183 e pag. 191 del nostro studio) che il Lipinsky (p. 194) identifica con Sant'Ambrogio che „assistito da un Angelo sacrifica il suo corpo al Signore“. ?? Il Lipinsky, accontentandosi di ripetere l'errata descrizione di J. Braun (*Der Paliotto in S. Ambrogio zu Mailand*, in *Stimmen aus Maria-Laach*, LVII, 1899, p. 307-308), non si è dato neppure la pena di leggere la Vita di Sant'Ambrogio redatta da Paolino (vedi nota 169 del nostro studio) — seguita fedelmente da Vuolvinio — il quale Paolino, dopo aver riferito l'episodio di Cristo che appare a Sant'Ambrogio per annunciar gli la sua prossima fine, prosegue: „Honoratus etiam sacerdos Ecclesiae Vercellis cum in superioribus domus se ad quiescendum composisset, tertio vocem vocantis se audivit, dicentisque sibi: Surge, festina, quia modo est recessurus: Qui descendens, obtulit sancto Domini corpus: quo accepto ubi glutivit, emisit spiritum, bonum viaticum secum ferens.“



Fig. 158. Ivrea, Biblioteca capitolare. Sacramentario di Warmondo. Sepoltura



Fig. 159. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Mosaico nell' abside

L'altare di S. Ambrogio<sup>183</sup> appalesa nettamente l'operare di due maestri: al primo, da identificare con Vuolvinio, appartengono i rilievi della faccia posteriore con le storie della vita di S. Ambrogio e quelli dei fianchi, mentre le scene della vita di Cristo che adornano la faccia anteriore sono di un suo collaboratore. La distinzione, chiarissima, tra le due mani, d'un'importanza tutt'altro che trascurabile, è stata notata solo da pochi critici<sup>184</sup>. Alcuni paragoni tra le figurazioni delle due faccie

Di conseguenza, nella scena della Morte di Sant'Ambrogio (fig. 175), la figura del Vescovo ai piedi del letto è Onorato e non „certamente San Simpliciano“, come scrive il Lipinsky (pag. 194).

Dopo quanto abbiamo rilevato, non può meravigliare se il Lipinsky ripete l'inveterato errore circa la data precisa (1196) della caduta della cupola di Sant'Ambrogio; e sarei curioso sapere da quale fonte gli „risulta che anche il ciborio andò distrutto, o per lo meno danneggiato“ (p. 191).

Noto infine che il Lipinsky non conosce l'importante pubblicazione sugli smalti medioevali in Italia della Hackenbroch (citata alla nota 31 del nostro studio).

Per altre affermazioni, discutibili o errate, del Lipinsky, vedi note 150, 175, 183, 198, 213, 218 del nostro studio.

<sup>183</sup> Si tratta di un vero e proprio *altare* e non di un *paliotto*, come viene spesso erroneamente chiamato. Lo rilevano giustamente N. Tarchiani, *art. cit.*, p. 5 e J. Braun, *op. cit.*, I, p. 112.

Il Bock (*op. cit.* alla nota 174, p. 65), riconoscendo, pure lui, il termine *paliotto* come non appropriato per designare l'altare d'oro di S. Ambrogio, propone di chiamarlo *endothis* (*o vestis*) *altaris*, cioè rivestimento d'altare, con la parola greca usata da scrittori bizantini.

Non ha senso la proposta del Lipinsky (*art. cit.*, pp. 183—184) di chiamare l'altare di Sant'Ambrogio *arka*, riferendosi al termine latino usato nell'iscrizione dedicatoria di questo. *Arca* ha oggi un tutt'altro significato (R. Accademia d'Italia, *Vocabolario della lingua italiana*, I, Milano 1942, p. 134); e poiché l'altare di Sant'Ambrogio, oltre ad essere *arka*, cioè cassa, è anche, e principalmente, *altare*, è preferibile, per non ingenerare confusione, attenersi al termine oggi comunemente usato per tale arredo ecclesiastico.

<sup>184</sup> L'esplicarsi dell'attività di due artefici nei rilievi dell'altare di S. Ambrogio è stato affermato già da Ch. Rohault de Fleury (*op. cit.*, I, Parigi 1883, p. 178), secondo il quale i rilievi con le storie della vita di S. Ambrogio sembrano „d'una esecuzione migliore“ di quelle con scene della vita di Cristo; „la touche est moins empâtée, ils offrent plus de simplicité dans leurs composition, plus d'ordre dans la mise en scène des personnages“. X. Barbier de Montault, *art. cit.*, 1899, p. 509: „Les deux côtés sont aussi soignés que la face postérieure et, par conséquent, indiquent la main même de Wolvinius et, comme cette seconde face contraste avec l'autre pour l'exécution, qui est bien inférieure sous le rapport de l'orfévrerie, il faut en conclure que le travail a été fait par deux artistes différents, Wolvinius l'emportant sur son concurrent ou sur celui qui aurait achevé son œuvre interrompue.“ M. G. Zimmermann, *op. cit.*, p. 195: „Namentlich die Engel beweisen, daß die Schmals iten und die Rückseiten von derselben Hand gearbeitet sind. Dagegen werden wir die Vorderseite einem andern Künstler zuteilen müssen und zwar einem Künstler, der entweder früher arbeitete



Fig. 160. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del mosaico nell'abside

mostrano ad evidenze le affinità, come pure le sensibili differenze, che congiungono e, ad un tempo, separano le due serie di bassorilievi. Le figure della Predica di S. Ambrogio ad esempio

oder dessen Kunst altertümlicher und befangener war. Immerhin aber sind zwischen allen Seiten des Altars so viele Vergleichspunkte, daß beide Künstler stilistisch oder zeitlich nicht sehr weit voneinander entfernt sind.“ Il Venturi (*op. cit.*, II, pp. 238–242), pur affermando che tutte le composizioni „sono uscite dalla bottega di Vuolvinio“ e che nello stile la faccia anteriore è „tutta simile al resto“, continua poi, in contrasto con quanto ha sostenuto prima, a mettere in rilievo le molte differenze stilistiche che distinguono la faccia anteriore dalle altre. „Vero è che nella faccia davanti le teste sono più piccole, lunghe, scarne e vecchie...; nella posteriore le figure sono più semplici e piene, anche perchè meglio conservate, e le pieghe sono meno complesse e meno frastagliate ne’ contorni... Le istorie di Sant’Ambrogio... hanno bellezze maggiori... Le piante dai lunghi cauli curvati hanno foglie in maggior numero nelle facce laterali; e le architetture sono più complicate e varie nella faccia anteriore... Nella faccia anteriore le figure si dispongono in piani diversi, nella posteriore su d’uno stesso piano; in quella il terreno si disegna talvolta come a cumuli di sassi, in questa appena con qualche leggera convessità.“ Una tesi simile a quella del Venturi era stata già sostenuta da J. Braun (*Der Paliotto in S. Ambrogio zu Mailand*, in *Stimmen aus Maria-Laach*, LVII, 1899, p. 284–314) il quale rileva la netta differenza stilistica che passa tra il lato anteriore dell’altare da una parte e le due fiancate e il lato posteriore dell’altra; ma non ritiene queste differenze tali da dover togliere la paternità di Vuolvinio ai rilievi con le scene cristologiche. Da ultimo il Deckert (*Der Paliotto von Sant’Ambrogio in Mailand*, in *Marb. Jahrb. f. Kunstw.*, I, 1924, pp. 268–272), ignorando quanto era stato già in precedenza osservato da altri studiosi i quali non vengono da lui ricordati, confonde tutto e sciupa qualche buona osservazione con affermazioni arbitrarie e contrarie alla più palese evidenza stilistica. Dopo aver esposto le ragioni, ovvie del resto, che parlano contro l’assurda attribuzione dell’altare di Sant’Ambrogio al sec. XII sostenuta dallo Zimmermann, e in favore della sua origine carolingia, il Deckert distingue i rilievi della faccia posteriore e di i fianchi da quelli del lato anteriore. Questi ultimi, inoltre, sarebbero da suddividere in due gruppi: uno comprendente l’intera zona centrale con le figurazioni disposte entro e intorno alle braccia della grande croce che racchiude nel mezzo il Cristo benedicente, nonchè i tre rilievi a sinistra in alto (l’episodio del centurione di Capernaum o la Vocazione di S. Matteo(?); la Trasfigurazione; la Presentazione al Tempio); l’altro gruppo di rilievi, che sarebbe dovuto ad un aiuto del primo chiamato dal Deckert „Christusmeister“, è composto dall’Annunciazione, la Nascita, le Nozze di Canaan, la Purificazione al Tempio, la Guarigione del cieco, la Crocifissione (tre dei rilievi dello scomparto di destra: la Risur-



Fig. 161.

Ravenna, Basilica di S. Apollinare in Classe, S. Apollinare



Fig. 162.

Ravenna, Basilica di S. Apollinare in Classe. S. Ursicino

(fig. 167) si rivelano a tutta prima oltremodo simili ai tre apostoli in alto a sinistra dello scomparto centrale della fascia anteriore (fig. 168): alte, slanciate, con le teste piccole inserite entro enormi aloni raggiati, hanno in comune atteggiamenti (cfr. le gambe, piantate solidamente a terra e fortemente divaricate, dell'angelo che ispira S. Ambrogio e dell'apostolo di destra); tipi fisionomici (cfr. il suddetto apostolo con S. Ambrogio); panneggi (cfr. el partito di stoffa che fascia il ventre sporgente dell'angelo ispiratore e dell'apostolo di sinistra; l'appiattirsi della veste contro lo stinco della gamba sinistra dell'angelo e dell'apostolo di destra); particolari minuti diversi (cfr. il braccio destro, rotondeggiante, dell'angelo e dell'apostolo di sinistra, oppure la mano benedicente coll'anulare ripiegato, di S. Ambrogio e dell'apostolo di destra). Ma nel contempo si colgono pure, assieme alle affinità, i notevoli divari formali tra i due rilievi: i personaggi della Predica di S. Ambrogio hanno rezione, l'Ascensione e la Pentecoste, appartengono, notoriamente, alla fine del sec. XVI). I rilievi del lato anteriore dei fianchi sarebbero strettissimamente apparentati a quelli del lato anteriore, specie a quelli dell'aiuto del „Christusmeister“. Ma tutto vi sarebbe più duro, rigido, impacciato, e Vuolvin che ne è l'autore deriverebbe appunto dal „Christusmeister“ che sarebbe un artefice bizantino. „Der Mailänder Paliotto ist also ein vorzügliches Beispiel für die Primitivisierung, die Barbarisierung des antiken Stiles durch die Germanen. Die Vorderseite ist noch antike Tradition, die andern Seiten Umbildung... Wolvinus ist eben doch nur primitiver Nachahmer reifer Kunst. Das Eigene seiner Kunst ist nur Negatives: Unbeholfenheit, Erstarrung.“ Lo stile di Vuolvinio, più che alle opere della scuola di Reims, s'accosterebbe al cosiddetto gruppo di Ada; e la legatura di Lorsch al Vaticano costituirebbe la controparte stilistica dell'opera di Vuolvinio. Anche lo Hamann (*Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik in Deutschland*, in *Marb. Jahrb. f. Kunstdw.*, I, 1924, pp. 8-9) ritiene che nell'altare di S. Ambrogio abbia lavorato un artefice bizantino (faccia anteriore) e un altro franco (faccia posteriore e fianchi). Le idee, radicalmente errate, del Deckert e dello Hamann cominciano ad essere ripetute anche in articoli di divulgazione [cfr. E. Oeters, *Karolingische Goldschmiedearbeiten*, in *Kunst u. Kirche*, III (1941), p. 30].



Fig. 163. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del mosaico nell'abside

un impianto strutturale più solenne e massiccio, le loro vesti si distendono in ampie superfici percorse da pieghe nettamente rilevate, laddove nello scomparto con i tre apostoli il fitto e rapido susseguirsi e sovrapporsi delle pieghe creano un morbido giuoco di chiaroscuro sottolineato anche dalla composizione a zolle del terreno il quale si presenta invece liscio e lucido nel rilievo della faccia posteriore. E le medesime divergenze formali si notano ovunque nei due gruppi di rilievi [cfr. i tre apostoli in alto a destra dello scomparto centrale (fig. 169) con la scena rappresentante S. Ambrogio rapito in estasi mentre sta celebrando la messa (fig. 170); oppure i tre apostoli in basso a destra (fig. 171) con il medaglione raffigurante Angilberto che offre l'altare d'oro a S. Ambrogio (fig. 87)]. Nei rilievi dei fianchi e del lato posteriore le figure si rilevano dal fondo con una plasticità ferma e sicura, grave e deciso è il loro incedere, lento e cauto il loro gestire, ed ognuna di esse vive d'una vita plastica propria ben definita e circoscritta entro l'ampio spazio che le circonda. Gli apostoli del lato anteriore invece sono immersi in un perenne mobile fluire di luci che si frangono sui piani mossi e tormentati dal susseguirsi senza tregua di avallamenti e sporgenze; personaggi ed ambiente sono come assorbiti e fusi insieme da quell' atmosfera luminosa e vibrante al punto che nella Trasfigurazione sul Monte Tabor (fig. 172) i tre apostoli rannicchiati in basso a mala pena si distinguono dal terreno gibboso. Mentre Vuolvinio ama far grandeggiare contro il fondo neutro, spoglio di accessori, poche figure ottenendo risultati compositivi d'una semplicità concisa e raccolta [cfr., oltre i già ricordati rilievi, quelli rappresentante Christo che appare a S. Ambrogio ammalato (fig. 173); S. Ambrogio ode una voce divina mentre fugge da Milano (fig. 184); la Morte (fig. 175) e i Funerali di S. Martino (fig. 176)], il collaboratore affolla i riquadri con figure e particolari architettonici e



Fig. 164. Milano, Chiesa di S. Ambrogio. Particolare del mosaico nell'abside

paesistici [cfr. la Presentazione al Tempio (fig. 177), la Guarigione del cieco (fig. 178), la Crocefissione (fig. 179), l'Annunciazione (fig. 180)], disponendo i vari elementi formali di preferenza entro ambienti illusionisticamente dilatati da indicazioni prospettiche [cfr. la Nascita di Gesù (fig. 181), la Cacciata dei mercanti dal tempio (fig. 182), la Guarigione del cieco (fig. 178)].

Non è che nei rilievi di Vuolvinio „la prospettiva è più goffa che nei rilievi dell'aiuto nella parte anteriore” come afferma il Deckert<sup>185</sup>. Se paragoniamo la scena in cui S. Ambrogio viene indotto dal richiamo divino a riprendere la via di Milano (fig. 174) con la Natività (fig. 181) appare palese che la capacità di creare illusioni di lontanenze spaziali non è per nulla minore in Vuolvinio che nel suo collaboratore. Diversi sono invece gli intenti stilistici: là dove Vuolvinio ama nitidezza di contorni, precisione del segno, trasparenza cristallina di atmosfera, il collaboratore crea, per mezzo d'un modellato pastoso e spezzato, rapide vibrazioni atmosferiche in cui cose e persone morbidaamente affondano. Il tono del racconto usato nelle storie di S. Ambrogio è solenne e incisivo, sebbene Vuolvinio non disdegni di insinuarvi qua e là accenti colti con acume dal vero: ai piedi del letto di S. Ambrogio cui Cristo annuncia la prossima dipartita (fig. 173) e di quello di Onorato vescovo di Vercelli destato da un angelo perché accorra a soministrare il viatico ad Ambrogio mo-

<sup>185</sup> H. Deckert, *art. cit.*, p. 270.



Fig. 165. Parigi, Biblioteca Nazionale. Salterio di Carlo il Calvo.  
Carlo il Calvo



Fig. 166. Monaco, Biblioteca di stato. Codex aureus.  
Carlo il Calvo

rente (fig. 183), l'artefice ha rappresentato, collocati bene in vista su uno sgabello, i calzari. E si veda con quanta finezza Vuolvinio ha saputo rendere, in queste due scene, i corpi vivi, distesi sotto la coltre che s'incolla alle gambe avvallandosi nel mezzo, laddove il corpo irrigidito dalla morte sporge come un blocco sotto la coperta trapunta nella scena rappresentante l'anima del defunto trasportata da un angelo nel cielo e Onorato dolente ai piedi del letto (fig. 175). E se in questo episodio l'artista non ha dimenticato di far debolmente rotondeggiare sotto la coperta anche le due braccia distese lungo i fianchi, nel Sepellimento di S. Martino (fig. 176), esse, strettamente serrate contro il corpo avvolto nel lenzuolo mortuario, si confondono con questo. Dappertutto si manifesta la cura attenta dell'artefice nel descrivere, sia pure con accento sommario, particolari i quali, solo apparentemente insignificanti, contribuiscono invece in maniera efficace a completare il carattere, il „tono” dei vari racconti. Ecco, ad esempio, la fiammella, gonfia in basso e terminante in una punta flessibile, che arde, tranquilla ed alta nell'aria immobile, ad illuminare la silenziosa e mesta scena del Sepellimento di S. Martino di Tours (fig. 176). Ecco l'acqua lustrale, versata sul capo del santo (fig. 184), scivolare lungo il suo corpo ignudo immerso fin sopra le ginocchia nell'elemento liquido che riempie il fonte. Nel riquadro rappresentante il miracoloso avvenimento delle api che s'affollano intorno al bambino per depositargli in bocca il loro miele in presagio della futura eloquenza mentre il padre e la madre assistono stupefatti (fig. 185), Vuolvinio non ha dimenticato di rappresentare i piedi della cuna leggermente ripiegati onde poter imprimere a questa un leggero dondolio; e le mosse vivaci del putto sotto la coperta aggrovigliata sono colte con palese compiacimento dall'artista. Il quale, nella scena (fig. 186) in cui il tribuno Nicenzio, gravemente gottoso, nell'appressarsi all'altare viene disavvedutamente pestato sul piede infermo da S. Ambrogio e da lui guarito, ha fatto più gonfia e grossa dell'altra la gamba sinistra malata di Nicenzio, fasciata dal polpaccio in giù.



Fig. 167. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Predica di S. Ambrogio

Ma questi accenti, chiamiamoli naturalistici e di genere, sparsi dappertutto nelle scene che narrano la vita di S. Ambrogio, non vi occupano un posto indebito; essi s'inseriscono con naturalezza nell'insieme solenne della composizione, condensata in pochi elementi essenziali da una non comune capacità di abbreviazione sintetica. E a dimostrare il nessun fondamento dell'avventata affermazione del Deckert riguardo la presunta pochezza di Vuolvinio<sup>186</sup>, sta la mirabile fincza con cui egli ha saputo, mediante il complesso variare dei soli gesti e movimenti, rendere efficacissimo ed evidente l'intimo significato psicologico di ogni scena, pur adoprando uno stesso, stereotipato schema fisionomico che rende ogni volto uguale all'altro: lo stupore e la meraviglia della folla — ridotta a tre personaggi — di fronte all'eloquenza ispirata di S. Ambrogio (fig. 167); il rapimento di S. Ambrogio, tutto concentrato in se stesso, ritto davanti l'altare, mentre il diacono legge l'espistola e il sud-

<sup>186</sup> L'erronea valutazione delle qualità artistiche dell'altare di Sant'Ambrogio da parte del Deckert discende dalla scarsa comprensione che questo studioso dimostra di avere del significato e del valore dell'arte carolingia (H. Deckert, *Deutsche Kunst. I. Von den Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils*, Breslavia 1931, pp. 34—52).



Fig. 168. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: tre apostoli

diacono, credendo che il santo si fosse addormentato, gli tocca, con gesto cauto e riverente, la spalla (fig. 170); il contrasto, reso con vivida acutezza, tra il repentino ritrarsi del tribuno Nicenzio incapace di nascondere il dolore arrecatogli dal piede infermo pestato da S. Ambrogio e il tranquillo e bonario atteggiamento di questi che, ponendogli la mano sulla spalla con le parole „va', che non soffrirai più”, sembra esortarlo ad avere maggior fermezza d'animo (fig. 186); il senso diffuso di tristezza che ha invaso S. Ambrogio e il suo assistente, affaccendati a calare nella tomba con fare attento e delicato la salma di S. Martino di Tours, mentre il diacono, il messale sotto il braccio sinistro stretto contro il corpo, illumina, col candeliere nella destra protesa, la scena (fig. 176); la calma serena e fiduciosa di S. Ambrogio ammalato e desto nell'accogliere la notizia della sua prossima morte recatagli dal Redentore (fig. 173), laddove del tutto diversa è l'atmosfera nell'altra, esteriormente pur tanto affine, composizione (fig. 183), ove il vescovo Onorato, avvertito dall'angelo dell'approssimarsi della fine terrena di S. Ambrogio, è ancora profondamente immerso nel sonno ed i rapporti col mondo celeste si svolgono nella luce irreale d'una visione interiore e non



Fig. 169. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: tre apostoli

sul piano concreto, umano, della coscienza sveglia con cui S. Ambrogio percepisce l'accostarsi al suo letto dell'imponente e maestosa figura di Cristo.

Un'intonazione del tutto diversa regna nelle storie evangeliche, raccontate con un'animazione briosa che dà scioltezza e fluidità alle composizioni diluite in molteplici accessori e particolari. Gli accenti di sommesso verismo che Vuolvinio distribuisce con parsimonia negli episodi relativi alla vita di S. Ambrogio, vengono sottolineati e descritti con palese compiacenza dal collaboratore. Le Nozze di Cana (fig. 187) sono trasformate in una scena di genere con gli orci allineati in primo piano, in uno dei quali un servo versa da un'anfora dell'acqua, mentre un'altro accorre dal lato opposto recando sulla spalla l'anfora il cui peso egli cerca di controbilanciare puntando il braccio destro al fianco. Nel fondo a sinistra, l'architriclino, seduto su di uno scanno, assaggia il vino; e che questo sia di suo gradimento tradisce ad evidenza l'atteggiamento della persona. Nella Guarigione del cieco (fig. 178), l'attenzione dello spettatore viene attirata dalla capanna di forma conica, munita all'esterno di sporgenze puntute e adorna al vertice d'un ciuffo di fogliami rassomiglianti ad un



Fig. 170. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Estasi di S. Ambrogio

ramo di palma; nel fondo la fontana di Siloam, raffigurata sotto le sembianze di un porcellino (o cane?) seduto su un basamento cilindrico dalle cui fauci aperte zampilla l'acqua che il cieco guarito raccoglie nel cavo della mano destra per lavarsi gli occhi. Anche in altre scene il collaboratore di Vuolvinio non si è lasciato sfuggire l'occasione di rappresentare degli animali in atteggiamenti caratteristici: tale il bue nella Cacciata dei mercanti dal tempio (fig. 182) che se ne va trotterellando, con la coda alzata, spaventato e irritato per il baccano improvvisamente scoppiatogli intorno. Nella Nascita di Gesù (fig. 181) invece il bue sta accovacciato, calmo e ruminante, presso la culla monumentale alla quale è legato da una fune. All'atmosfera raccolta e pur densa di latenti tensioni cui partecipano i personaggi nelle storie di S. Ambrogio ove ogni gesto e posa sono calcolati con sapiente cura sì da formare spesso dei veri capolavori di equilibrio compositivo [cfr. la Predica di S. Ambrogio (fig. 167), il Seppellimento di S. Martino di Tours (fig. 176), S. Ambrogio a cavallo richiamato da Dio (fig. 174), l'Apparizione di Gesù a S. Ambrogio (fig. 173), la Morte di S. Ambrogio (fig. 175)] si contrappone, nelle storie evan-



Fig. 171. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: tre apostoli

geliche, un ritmo rapido, frettoloso, inquieto e dispersivo, dal quale è assente ogni più intima e intensa vibrazione interiore. Privo di efficacia e fiacco è il gesto di sdegno col quale Cristo scaccia i profanatori dal tempio (fig. 182), declamatorio e retorico quello del pastore dietro la culla della Natività (fig. 181); e la tensione rattenuta che dovrebbe regnare nel Miracolo del cieco è disturbata dalla presenza indiscreta della capanna collocata là in primo piano (fig. 178). Il diverso sistema di comporre del maestro e del collaboratore viene ottimamente illustrato da un paragone tra le scene, affini per struttura, della Predica di S. Ambrogio (fig. 167) e della Vocazione di S. Matteo (fig. 188): nella prima le figure grandeggiano contro il fondo liscio ed astratto, ed i loro vicendevoli rapporti, riassunti in gesti e movenze pieni di significato, si concretano con singolare evidenza in un'atmosfera rarefatta e trasparente. Nella Vocazione di S. Matteo le dimensioni dei personaggi sono state ridotte, il loro agire è accompagnato dalla descrizione di accessori quali la conformazione del terreno, l'edificio nel fondo; e la semplicità grandiosa della Predicazione di S. Ambrogio vi si disperde in una plurità di accenti che distrae. Queste diver-



Fig. 172. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Trasfigurazione sul Monte Tabor

genze compositive si osservano in tutti gli altri rilievi delle due faccie dell'altare ambrosiano in cui il pathos delle storie di S. Ambrogio cede negli episodi evangelici ad un favellare novellistico.

Dopo quanto abbiamo detto appare incredibile come il Deckert, invertendo arbitrariamente la posizione reciproca di Vuolvinio e del suo collaboratore, abbia potuto far dipendere quello da questo, quando per contro ogni elemento sia esterno — il medaglione con Vuolvinio dinanzi a S. Ambrogio (fig. 189) — che intrinseco — la netta superiorità qualitativa delle storie di S. Ambrogio su quelle tratte dall'evangelo — dimostra che la direzione del lavoro la ebbe Vuolvinio coadiuvato da un orafo che eseguì la parte anteriore dell'altare. Nè può meravigliare che proprio questo lato dell'altare, che è pur il più importante, sia stato eseguito dal collaboratore e non dal maestro stesso: l'altare fu dedicato a S. Ambrogio, come risulta chiaramente dai due medaglioni del lato posteriore raffiguranti Angilberto, col modello dell'altare, e Vuolvinio incoronati da S. Ambrogio; e furono quindi gli episodi della vita del santo milanese che, nelle intenzioni del vescovo Angilberto, dovettero occupare, se non materialmente — ciò che non



Fig. 173. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Cristo appare a S. Ambrogio ammalato

era possibile per ragioni liturgiche — almeno artisticamente un posto preminente. Che il rilievi del lato anteriore non possano essere stati aggiunti o rifatti in epoca posteriore, risulta in maniera indubbia dal loro stile affine a quello di Vuolvinio. D'altra parte l'indipendenza formale che si manifesta ovunque negli episodi della vita di Cristo di fronte a quelli del lato posteriore e dei fianchi, indica nel loro autore una personalità già formata, collaboratore piuttosto che umile aiuto di Vuolvinio, il quale non pare abbia interferito in misura notevole neanche nel disegno dei rilievi della vita di Cristo composti, come abbiamo visto, con un senso tanto diverso da quello che anima gli avvenimenti della vita di S. Ambrogio.

Da respingere è pure la tesi del Deckert che i rilievi della vita di Cristo siano eseguiti da due artefici: non vi sono distacchi stilistici tali da autorizzare una siffata discriminazione; e le differenze qualitative che qua e là si avvertono [ad esempio nella Guarigione del cieco (fig. 178)] sono da spiegarsi con una esecuzione più frettolosa e trascurata dell'artefice — perfettamente spiegabile in un'opera così vasta — anziché coll'intervento di un aiuto. Anche rilievi del lato



Fig. 174. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: S. Ambrogio ode una voce divina mentre fugge da Milano

posteriore dell'altare non sono tutti qualitativamente sullo stesso piano [cfr. il Miracolo delle api (fig. 185), il Battesimo di S. Ambrogio (fig. 184), S. Ambrogio consacrato vescovo (fig. 190)] senza che vi si debba perciò postulare il concorso di un'altra mano.

Analizzato lo stile dei rilievi dell'altare di Sant'Ambrogio che risultano dovuti a due artefici — a Vuolvinio e ad un suo collaboratore — occorre rendersi conto a quali premesse questo stile si ricongiunge, quale è la posizione che l'altare di S. Ambrogio occupa nello sviluppo dell'arte carolingia. La maggioranza degli studiosi, a cominciare dallo Schmid, ha voluto associare Vuolvinio alla cosiddetta scuola di Reims o di S. Denis. Ed ancora recentemente è stato affermato che „Volvinio, nel paliotto di Sant'Ambrogio, parla a Milano la stessa lingua che, a Ratisbona, l'artefice della coperta del codice di Sant'Emmerano”<sup>187</sup>. Ma se si mettono a raffronto i rilievi del lato posteriore e dei fianchi dell'altare di S. Ambrogio, eseguiti da Vuolvinio, con quelli, ad esempio, che adornano il tetto del ciborio di Arnolfo nella Reiche Kapelle

<sup>187</sup> R. Longhi, in *Romanità e Germanesimo*, a cura di J. De Blasi, Firenze 1941, p. 214-15.



Fig. 175. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Morte di S. Ambrogio

di Monaco<sup>188</sup>, ci si accorge immediatamente della profonda evidentissima differenza stilistica che separa le due opere. Nel ciborio di Arnolfo [cfr. Cristo in procinto di entrare in Gerusalemme, accompagnato da un apostolo (fig. 191)] le figure sono esili e slanciate, avvolte in vesti leggere fittamente pieghettate, con bordi e lembi mossi in irregolari arricciature; nei rilievi di Vuolvinio, per contro [cfr. S. Ambrogio che predica (fig. 167)], la struttura dei corpi tarchiati si slarga in compatte masse plastiche, cui il semplice e chiaro sistema delle pieghe dà maggiormente risalto. A Monaco i personaggi sono pervasi da una vibrante tensione interiore che rapidamente fluisce attraverso i loro corpi, agili come giunchi, ed increspa in sbavature irrequiete le loro vesti. L'intento dell'artefice di rendere palese l'irrompere violento di forze sovrannaturali conferisce agli avvenimenti tratti dall'evangelo un'aura irreale. Solo pochi accenti emergono, potenziati al massimo; ed ogni accenno a particolari realistici è evitato o ridotto al minimo. Il risultato artistico

<sup>188</sup> Sul ciborio di Arnolfo vedi W. M. Schmid, *art. cit.*, p. 198—199; S. Standhamer, *Die Reiche Kapelle in der königlichen Residenz zu München*, in *Die christliche Kunst*, X (1914).



Fig. 176. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Funerali di S. Martino

così ottenuto assurge ad una potenza espressiva singolarmente incisiva: si veda con quale mirabile concisione è reso (fig. 192) nella figura rigidamente eretta di S. Pietro il suo stupore un poco ottuso, la sua scarsa agilità e prontezza d'animo di fronte alla domanda: *Petre amas me?* rivoltagli da Cristo che dolcemente si piega verso di lui in atteggiamento interrogativo. E nella scena della Resurrezione di Lazzaro (fig. 193) non potrebbe essere realizzata con maggior concretezza ed intensità la forza luminosa emanante dal Redentore — solenne e di statura altissima — che provoca il lento ridestarsi alla vita del morto, ancora molle e debole come un verme, e il ritrarsi quasi spaventato di una delle due Marie (o di un apostolo?) dietro Lazzaro. Al paragone dei rilievi del ciborio di Arnolfo, quelli di Vuolvinio appaiono improntati ad una concezione fondamentalmente diversa; il maestro, pur disdegnando gli accorgimenti „novellistici” del collaboratore, autore delle scene della vita di Cristo, e mantenendo alle sue composizioni un carattere di solennità raccolta, imprime agli episodi della vita di S. Ambrogio un tono equilibrato, sereno, un calore di umanità vivo e palpante anche quando essa viene a contatto coll'elemento sovrumano, divino [cfr. l'Apparazione di



Fig. 177. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Presentazione al Tempio

Cristo a S. Ambrògio ammalato (fig. 173)]. Nei rilievi del ciborio di Monaco, invece, tutto è teso in un'esaltazione allucinata, trasfigurato da una potente forza d'astrazione che fissa e isola, quasi forzandole, le vibrazioni più intense ed acute dei moti d'animo contrapponendoli in contrasti violenti.

Le medesime differenze di concezione e di stile si osservano nei riguardi della legatura del Codex aureus nella Biblioteca di stato di Monaco, donato nell'893 dall'imperatore Arnolfo, assieme al ciborio, al convento di S. Emmerano di Ratisbona e ritenuti da alcuni studiosi opera del medesimo artefice<sup>189</sup>. Nella scena di Cristo e l'Adultera (fig. 194), il contorno che racchiude le esili e sperticate figure si delinea, come nel ciborio, scattante e nervoso, attraverso e oltre il quale si irradiano sottili fasci di energie che vibrano, scoperti, nei corpi asciutti e scarni. Ben poco, in fondo, se non affinità molto generiche, date dal comune substrato della civiltà figurativa carolingia, collega questo e gli altri rilievi del Codex aureus e del ciborio di Arnolfo ai robusti e

<sup>189</sup> Sulla legatura del Codex aureus, vedi W. M. Schmid, *art. cit.*, pp. 197-198; G. Leidinger, *Der Codex aureus*, Monaco 1925, pp. 87 segg., 115 segg.



Fig. 178. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Guarigione del cieco

larghi organismi plastici di Vuolvinio. E il divario stilistico che separa questi dall'oreficeria carolingia d'oltralpe spicca con ancor più accentuata evidenza se guardiamo ai rilievi del collaboratore di Vuolvinio; per convincersene appieno basta paragonare le due scene, iconograficamente identiche, ma stilisticamente del tutto diverse, della Guarigione del cieco oppure i due Redentori seduti in maestà del Codex aureus e del lato anteriore dell'altare di S. Ambrogio. I personaggi che agiscono nel rilievo con la Guarigione del cieco del Codex aureus (fig. 195), quasi sollevati sul terreno dall'impetuosa onda della loro commozione interiore, son carichi d'una tensione così forte che sembra sprizzino scintille dalle loro mani, sottilissime e sensibilissime quali antenne. Quanto contrasto con il carattere narrativo e, quasi direi, prosaico che distingue la stessa scena dell'altare di Milano (fig. 178)! Il Cristo seduto in maestà del Codex aureus (fig. 196) sembra liberato, privo di peso, in un'atmosfera irreale ed astratta, chiuso in sè e separato dal mondo esterno dal magico limite tracciato dai due cerchi. Il Cristo dell'altare di S. Ambrogio (fig. 197) invece siede con tutto il peso della sua imponente figura sul largo trono descritto con chiarezza nella sua evidenza materiale. E il vorticoso



Fig. 179. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Crocefissione

roteare delle fitte e sottili pieghe dei paludamenti del Cristo del Codex aureus è sostituito, a Milano, da partiti semplici e radi, plasticamente rilevati anzichè assorbiti, come a Monaco, in calligrafici ghirigori. Anche negli aspetti più mossi e cincischiati del pieghettare del collaboratore di Vuolvinio [cfr. la Vocazione di Matteo (fig. 188)] v'è una nitidezza e precisione del segno che manca del tutto negli svolazzi capricciosi dei lembi delle vesti nel ciborio e nel Codex aureus di Monaco. Siffatte discrepanze si rilevano pure osservando in alcune scene dell'altare di S. Ambrogio quelle figure che sono atteggiate a movimenti insolitamente più contorti e vivaci [cfr. l'accollito che versa l'acqua lustrale su S. Ambrogio (fig. 184); Vuolvinio incoronato da S. Ambrogio (fig. 189)] ma che tuttavia si distaccano palesemente dal muoversi agitato, da spiritati, incidenti quasi a passo di danza, delle creature che popolano le sopraccitate oreficerie d'oltralpe. E mentre nelle figure di Vuolvinio le vesti aderiscono in genere strettamente alla poderosa struttura del corpo di cui mettono in risalto il contorno fermo e raccolto, nelle oreficerie delle scuola di Reims i panneggi tendono ad interrompere di continuo la sagoma delle figure arricciandosi in complessi grovigli. Differenze



Fig. 180. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Annunciazione

codeste che vengono poste in luce vivissima anche dal raffronto tra uno degli angeli del fianco destro dell'altare di S. Ambrogio (fig. 198) e quello similmente atteggiato della legatura dell'evangelario di Lindau (fig. 199), oggi nella collezione di Pierpont Morgan, appartenente alla medesima tradizione formale cui si riallacciano la legatura del Codex aureus e il ciborio di Arnolfo<sup>190</sup>.

Devono essere state queste differenze stilistiche, oscuramente intuite, che hanno indotto alcuni studiosi a manifestare dei timidi dubbi circa l'appartenenza dell'altare di Sant'Ambrogio alla scuola di Reims, come il Conway<sup>191</sup>, il Rosenberg<sup>192</sup>, il Friend<sup>193</sup>, lo Hinks<sup>194</sup>. Tuttavia essi non sono in

<sup>190</sup> Sulla legatura dell'evangelario di Lindau, proveniente dal monastero femminile di Lindau sul lago di Costanza fondato nell'810-820 circa e che, prima di passare nella collezione di Pierpont Morgan, era di proprietà di Lord Ashburnham, vedi G. Swarzenski, *art. cit.*, p. 92; M. Rosenberg, *Zellenschmelz*, II, Francoforte s. Meno 1922, p. 69-72; A. M. Friend, *art. cit.*, p. 68.

<sup>191</sup> M. Conway, *Some treasures of the time of Charles the Bald*, in *The Burl. Mag.* XXVI (1914-15), p. 241.

<sup>192</sup> M. Rosenberg, *Das Stephansreliquiar im Lichte des Utrechtpsalters*, in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, XLIII (1922), p. 182.

<sup>193</sup> A. M. Friend, *art. cit.*, pp. 73-74. Fra le oreficerie della scuola di Reims o di S. Denis egli non cita l'altare di S. Ambrogio.

<sup>194</sup> R. Hinks, *op. cit.*, pp. 191-192.



Fig. 181. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Nascita di Gesù

grado di indicare un'altra fonte o scuola carolingia alla quale ricongiungere l'altare di Sant'Ambrogio. Non ci sono rimaste, è vero, altre oreficerie dell'epoca carolingia d'oltralpe se non quelle sopraelencate, alle quali corrispondono stilisticamente, nel campo della miniatura, la scuola di Corbie e di Reims (specie col salterio di Utrecht le simiglianze sono strettissime come è stato rilevato dal Rosenberg) e, in quello degli avori, il cosiddetto gruppo di Liutardo. Ma, data la intensa produzione di opere d'oreficeria nell'epoca carolingia, accertata da testimonianze documentarie, nulla ci vieta di supporre l'esistenza, in questo ramo artistico, di correnti formali diverse da quella della scuola di Reims, l'unica illustrata da lavori che si sono conservati fino ai nostri tempi. Rimane naturalmente sottinteso che, così come il rilievi del ciborio di Arnolfo e della legatura del Codex aureus dell'evangelario di Lindau combaciano in modo calzante con espressioni formali usate da intagliatori in avorio e da miniatori carolingi, anche per quelle opere dell'oreficeria del secolo IX che si possono ritenere perdute, dovranno presupporsi rispondenze stilistiche con correnti e scuole che ci sono note attraverso gli avori e soprattutto le miniature di quell'epoca. È quindi giustificato il Deckert quando



Fig. 182. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Cacciata dei mercanti dal tempio

egli, consci del divario tra il linguaggio di Vuolvinio e lo stile delle oreficerie della scuola di Reims, propone la legatura eburnea di Lorsch al Vaticano (fig. 201) quale termine di raffronto con l'altare di Sant'Ambrogio in mancanza di lavori d'oreficeria appartenenti alla scuola palatina o a quella di Ada di cui l'avorio romano è un caratteristico esemplare<sup>195</sup>. Ma se anche l'impostazione grandiosa di Cristo e dei due angeli nell'avorio del Vaticano si rivela più affine ai modi di Vuolvinio che non la grazilità e la secchezza propria delle figure della scuola di Liutardo o di Reims, vi è tanta e tale diversità degli accenti formali tra l'avorio e i rilievi metallici dell'altare ambrosiano da dover

<sup>195</sup> H. Deckert, *art. cit.*, pp. 271-272. Secondo il Morey (*The covers of the Lorsch Gospels*, in *Speculum*, III, 1928, pp. 64-74; IV, 1929, pp. 411-429; *Gli oggetti di avorio e di osso nel Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano 1936, pp. 11-16) la „copertura vaticana non è... che il restauro, eseguito da un artefice medioevale, di un dittico in cinque parti, appartenente a una serie d'avori che si possono raggruppare intorno alla Cattedra di Massimiano, tutti più o meno contemporanei al coperchio di scatola del Sancta Sanctorum, n. 58 del Museo Cristiano“ (p. 15), databili cioè nei secc. V-VI. Restauro che sarebbe stato eseguito alla Reichenau nella seconda metà del sec. X. La tesi del Morey, che mi sembra insostenibile sotto ogni riguardo, è stata confutata da A. Goldschmidt (in *Speculum*, XIV, 1939, pp. 257-259).



Fig. 183. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Onorato vescovo destato da un angelo

escludere categoricamente ogni possibilità di un più intimo collegamento tra queste due concezioni artistiche; diversilà palese non solo nel senso plastico molto più attenuato nell'avorio di Lorsch che nei rilievi di Vuolvinio [cfr. la Consacrazione a vescovo di S. Ambrogio (fig. 190) e l'Estasi del santo (fig. 170)], ma specialmente nel trattamento del tutto differente del panneggio, pesante, a rade pieghe ed aderente al corpo nelle storie di S. Ambrogio di Vuolvinio; leggerissimo, trasparente e schiacciato in innumerevoli pieghe vivacemente mosse nei bordi serpeggianti nell'avorio del Vaticano. Impossibile quindi di ammettere una derivazione di Vuolvinio dalla scuola di Ada.

Non potendo convenientemente inserire l'arte di Vuolvinio nello svolgimento di due tra le più importanti correnti dell'arte carolingia d'oltralpe, quella di Ada e l'altra di Reims, la ricerca di un punto d'appoggio cui riferire l'altare di Sant'Ambrogio si fa sempre più ardua. V'è qualche vaga concordanza con alcune miniature della scuola di Tours, nella quale l'agitazione psichica e fisica della scuola di Reims viene temperata da un forte influsso di modelli classicheggianti paleocristiani:<sup>196</sup>

<sup>196</sup> Sulla scuola di Tours, vedi W. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen*, I, 1 e 2, *Die Schule von Tours*, Berlino 1930 e 1933.



Fig. 184. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Battesimo di S. Ambrogio

Nella cosiddetta bibbia di Viviano della Biblioteca Nazionale di Parigi, consegnata con ogni probabilità già nell'anno 846 a Carlo il Calvo, le figure della miniatura rappresentante in tre zone sovrapposte la storia della traduzione della bibbia per opera di S. Gerolamo sono saldamente circoscritte da contorni netti, continui, senza le sbavature aggrovigilate caratteristiche della stra-grande maggioranza delle miniature carolingie. Specie nelle ampie curve dei dorsi le concordanze con alcuni rilievi di Vuolvinio sono palesi, come pure nel sistema delle pieghe, distanziate e robustamente rilevate [cfr. i due medaglioni rappresentanti il donatore (fig. 87) e l'esecutore dell'altare di S. Ambrogio (fig. 189) con i due chierici cui S. Girolamo consegna gli esemplari della bibbia tradotta – la Vulgata (fig. 200) –, e con S. Girolamo seduto in atto di apprendere la lingua ebraica (fig. 202)]. Nella mirabile miniatura dello stesso codice che raffigura la consegna all'imperatore della bibbia da parte dell'abate Viviano circondato dal capitolo di S. Martino di Tours, il dignitario ecclesiastico che offre, assistito da due chierici, il volume a Carlo il Calvo (fig. 203) ha una saldezza d'impostazione della struttura corporea racchiusa dal denso involucro



Fig. 185. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Miracolo delle api

dei paludamenti sobriamente pieghettati da ricordare molto da vicino il sacerdote che battezza S. Ambrogio (fig. 184) e l'altro che lo consacra vescovo (fig. 190) dell'altare di S. Ambrogio. E persino la forma della testa tondeggiante e le fattezze del volto delle tre figure hanno singolari simiglianze reciproche. Anche il collaboratore di Vuolvinio mostra qua e là punti di contatto con quella corrente della miniatura carolingia d'oltralpe. Si veda, nella figura di S. Matteo chiamato da Cristo dell'altare milanese (fig. 188) e in quella dell'angelo che scaccia i progenitori dal paradiso della cosiddetta bibbia di Grandval nel British Museum di Londra (fig. 204), l'affine fattura precisa e secca delle pieghe taglienti e puntute del lembo svolazzante del manto; e come i lineamenti del volto allungato di Cristo, incorniciato da una barba corta e dall'abbondante massa di capelli fluenti sulle spalle, si corrispondono nelle due opere.

Ma questi tenui legami fra l'altare di S. Ambrogio e le miniature di Tours, riaffiorante in alcune poche rispondenze di stile, non sono tali da poter sostenere una sicura discendenza di Vuolvinio e del suo collaboratore da quella scuola, anche se questa si fosse affermata, come non è improbabile,



Fig. 186. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Nicenzio guarito da S. Ambrogio

nel campo della lavorazione dei metalli preziosi con caratteri stilistici simili a quelli delle miniature<sup>197</sup>. Permangono nei riguardi sia degli esempi miniati da noi scelti — che sono i più affini — dello *scriptorium* di Tours, sia, ed anche in misura più evidente, delle altre miniature di questa scuola, differenze spiccate, sensibili, mentre abbiamo visto che tutte le oreficerie carolingie d'oltralpe rimasteci delle scuola di Reims appalesano con i prodotti dei miniatori le concordanze più strette, quasi sovrapponibili una all'altra. Paragonati alle miniature della scuola di Tours, i bassorilievi dell'altare d'oro di Sant'Ambrogio rivelano pur sempre una assai più rigorosa saldezza e larghezza di forme, una molto minore tensione psichica — che nell'arte carolingia d'oltralpe si traduce

<sup>197</sup> A questo proposito potrà essere opportuno ricordare che l'abate di S. Martino di Tours, Fridugiso, fece fare, sembra ancora prima dell'816, un paliotto d'argento dorato per l'altare di S. Martino nella chiesa di S. Pietro a Roma (*Liber Pontificalis*, II, Parigi 1892, p. 33, § CX; W. Köhler, *op. cit.*, I, 1, pp. 20—21). Ma troppo avventato sarebbe di trarre da questa notizia la conclusione che presso il convento di S. Martino di Tours esistesse, in quell'epoca, un laboratorio di orafi, visto che Fridugiso avrebbe potuto rivolgersi anche a qualche altro centro d'arte per l'esecuzione del suo dono.

Si noti poi che le miniature più affini all'altare di Vuolvinio della scuola di Tours sono lievemente posteriori a questo. L'introduzione dello stile figurale nei manoscritti di questo importante *scriptorium* carolingio avviene verso l'830 (W. Köhler, *op. cit.*, I, 2, p. 5).



Fig. 187. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Nozze di Cana

in una violenta esasperazione di valori lineari —, una capacità di comporre in modo stringato e sintetico assente nei miniatori della scuola di Tours. Sono appunto queste differenze ed altre da noi già messe in luce quando trattammo delle oreficerie della scuola di Reims, che assicurano all'altare di Sant'Ambrogio una posizione del tutto a parte nell'ambito dell'arte carolingia. Si noti bene che anche tra l'arte ottoniana di là dalle Alpi e quella fiorita contemporaneamente in Lombardia si colgono, come abbiam visto, simili contrasti e divari formali. Non solo, ma l'arte carolingia d'oltralpe si differenzia da quella ottoniana con stacchi assai più bruschi che in Lombardia, sì che le espressioni artistiche più schiette delle due scuole nel Nord (vedi, ad esempio, i disegni del salterio di Utrecht e le miniature dell'Apocalisse di Bamberg) sembrano separate da contrasti addirittura inconciliabili, laddove i rilievi dell'altare di S. Ambrogio, nella sobrietà fondamentale del loro linguaggio stilistico, preludono, con intima concordanza di accenti, alle opere d'arte ottoniane sorte 150—200 anni dopo a Milano quali, ad esempio, la serie degli avori già ricordati e gli stucchi del ciborio di Sant'Ambrogio. Ed è assai sintomatico che questi stucchi abbiano potuto essere da



Fig. 188. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Vocazione di S. Matteo

alcuni studiosi, poco attenti a più sottili sfumature di stile, attribuiti alla stessa epoca dell'altare di Vuolvinio. Gli è che l'essenza agitata e tormentata dell'arte carolingia, realizzata generalmente per mezzo d'un'exasperata rapidità ed incisività del segno, dovette opporsi con ben maggiore violenza al gusto naturalmente più equilibrato d'un artefice meridionale che non l'ideale artistico ottoniano tendente a concretare le sue grandiose visioni ultraterrene in forme astrattamente solenni e sintetiche. Ecco perchè Vuolvinio, artefice lombardo, conferisce ai moduli carolingi derivati d'oltralpe inflessioni e timbri che, nella loro limpida semplicità e larghezza poderosa, appaiono in sostanza più affini ad atteggiamenti stilistici ottoniani che carolingi. Infatti ritroveremo il gusto di Vuolvinio per la forma compatta e conchiusa, spogliata ormai di ogni residuo d'origine carolingia, nelle figure sbalzate a tergo della legatura dell'evangelario di Ariberto nel tesoro del duomo di Milano (fig. 223). E se lo spirito che anima le agili e contorte figure sbalzate in metallo o miniate dell'arte carolingia d'oltralpe sembra perpetuarsi, attraverso complesse metamorfosi, nella scultura romanica borgognona e nell'arte gotica settentrionale, i rilievi di Vuolvinio bene si conformano



Fig. 189. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Vuolvinio incoronato da S. Ambrogio

all'ideale di plasticità rattenuta e controllata, del comporre saldo e serrato, che si ritroverà alcuni secoli dopo in Benedetto Antelami e, sublimato della coscienza altissima d'un genio, in Giotto.

Ma la nostra conclusione circa la nazionalità lombarda di Vuolvinio non si basa soltanto sul fatto che i rilievi dell'altare di Sant'Ambrogio si distinguono nettamente dalle varie opere d'arte carolingie d'oltralpe per caratteri stilistici che si riaffermano, in alcuni loro aspetti essenziali, anche in pitture e sculture lombarde dell'epoca ottoniana nonchè in alcuni avori carolingi attribuibili con ogni probabilità ad artefici lombardi (v. pp. 152-157). In qualche scena della vita di S. Ambrogio [cfr. la Predica di Sant'Ambrogio (fig. 167), S. Ambrogio a cavallo (figg. 174, 205)] l'artista è riuscito ad assimilare così intimamente ed intensamente lo spirito dell'arte antica, di farne con tanta sottile comprensione sostanza vitale della sua creazione, da non trovare assolutamente paragone, in una forma così schietta ed alta, nell'arte carolingia d'olttalpe, pur largamente imbevuta di reminiscenze classicheggianti. Persino nelle miniature della scuola palatina, che più delle altre correnti dell'arte carolingia aveva attinto alle fonti antiche, gli elementi presi in prestito al mondo classico sanno, di fronte al alcuni bassorilievi di Vuolvinio, di accatto, solo superficialmente sovrapposti all'urgere a stento represso di quell'ansia sussultante, tipica-



Fig. 190. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: S. Ambrogio consacrato vescovo

mente carolingia, che si manifesta, ad esempio, negli atteggiamenti raggomitolati degli evangelisti, avvolti nel fitto e rapido muoversi delle pieghe ammatassate delle tuniche il cui valore essenzialmente lineare non si fonde con la pastosa e morbida distesa del paesaggio, delle miniature dell'evangelario di Aquisgrana appartenenti alla scuola palatina.

A nulla serve, in mancanza di altri più validi argomenti, invocare, onde rendere più plausibile la discendenza nordica dell'arte di Vuolvinio, ragioni puramente esterne quali il nome stesso dell'artefice — che è del resto di origine sicuramente germanica, come lo sono non pochi nomi lombardi dell'Alto Medioevo (ad esempio di vescovi)<sup>198</sup> — o la presenza, durante il secolo IX,

<sup>198</sup> Per il dibattito intorno al nome di Vuolvinio, vedi G. Ferrario, *op. cit.*, p. 121, in nota; Ch. de Linas, in *Revue de l'art chrétien*, 1885, p. 204 in nota; R. Cattaneo, *op. cit.*, p. 204, in nota; R. v. Eitelberger, *op. cit.* alla nota 2, p. 31.

Recentemente il Lipinsky (*art. cit.*, pag. 186—188; *Vuolvinius Magist. Phaber*, in *Riv. d'arte*, XXIV, 1942, p. 1—11) crede di aver stabilito „in maniera che si spera definitiva“ l'origine di Vuolvinio la cui patria sarebbe da cercarsi nell'Armorica (Bretagna). Questa tesi si basa sulla presunta simiglianza tra il nome di Vuolvinio e due nomi di santi bretoni: Saint Guénolé, morto nel 527, al quale corrisponde il nome latino *Winvaloeus*, e Saint Golwen, vescovo di Saint-Paul-de-Léon, vissuto nel secolo VII, che i calendari



Fig. 191. Monaco, Reiche Kapelle, Ciborio di Arnolfo: Entrata di Cristo in Gerusalemme

*Vuolvinius*, rimane soltanto *Vulvinnus* la cui desinenza differisce del resto sensibilmente da quella di *Vuolvinius*. Di contro a quest'unico nome, citato dal Lipinsky, sta una lunga serie di nomi germanici, identici o similissimi a Vuolvinio. Lo Swarzenski, che nel *Künstler-Lexikon* del Thieme-Becker (XXXIV, Lipsia 1940, p. 588) fa seguire l'espansione *Vuolvinus* dai nomi, messi tra parentesi, di Volvinus, Wolfinus, Wolvinus, Wulfwin, non „presenta alcune pretese etimologie per giustificare l'assegnazione dell'artista ad origine langobarda o germanica“, come crede il Lipinsky (in *Riv. d'arte*, p. 2, nota 1), ma nomi ricorrenti di continuo in documenti di storia germanica, specie dell'Alto Medioevo, dal secolo VIII al secolo X. Cito, a riprova dell'asserto, alcuni nomi tra quelli indicati, con le relative fonti, dal germanista Starck all'Eitlberger che le riporta a pag. 31 del volume citato alla nota 2: Wolvinus (anno 745), Vuolvin (anno 866), Wolfinus (anno 765 e anno 1287), Vulfinus, Uvolvin (anno 927), Ulfinus; ai quali si possono aggiungere gli esempi ricordati da E. Förstemann (*Altdeutsches Namenbuch*, II. ed., Bonn 1900, col. 1645) di Wolvinus (anni 838, 851, 854, 863, ecc.) e di Vulvinus (anno 818). Anche il prof. Bruno Migliorini, il noto linguista dell'Università di Firenze, da me interpellato, è dell'opinione che il nome Vuolvinio sia di origine germanica. La vivace polemica condotta dal Lipinsky contro lo Swarzenski non ha quindi alcuna ragion d'essere; e conserva pienamente ancor oggi il suo valore l'affermazione fatta dall'Eitlberger già nel 1860 (*op. e pag. citt.*): „Unzweifelhaft ist es, daß der Name Wolvinus wie Angilbert (Angelbert) dem germanischen Sprachstamm angehört, was bei der stark gemischten Bevölkerung Mailands niemand wundernehmen kann. Nur eine vollkommene Unkenntnis germanischer Philologie, ... kann einen Zweifel darüber aufkommen lassen.“

Del resto, quand'anche si potesse dimostrare — il che sembra sia da escludersi — l'origine specificamente franca e non soltanto genericamente germanica del nome di Vuolvinio — e qui entrammo nel campo della linguistica che esula dalle nostre competenze —, nessuno sarebbe mai in grado di precisare quale fosse stato il rapporto dei vari componenti „razziali“ nella persona fisica del nostro *Vuolvinus phaber*.

<sup>199</sup> Vedi nota 168.

<sup>200</sup> Si confronti, ad esempio, la naturalistica modellazione delle natiche dell'accolito che versa l'acqua sul capo di S. Ambrogio (fig. 184) con il medesimo particolare, reso in maniera molto simile, in alcuni angeli della legatura dell'evangelario di Lindau (fig. 199).

di monaci franchi nel convento di S. Ambrogio<sup>199</sup>. Quello che conta nei riguardi dell'arte è in primo luogo il fattore stilistico, il quale, ripeto, rivela la notevole indipendenza di Vuolvinio di fronte all'arte carolingia d'oltralpe, e l'impossibilità di spiegare in modo soddisfacente la sua personalità artistica facendola derivare interamente da una delle correnti carolingie a noi note. Con ciò non si vuole negare che il lombardo Vuolvinio non adoperi l'idioma comunemente usato nella sua epoca: gli atteggiamenti, i panneggi, numerosi particolari<sup>200</sup> sono di chiara, indubbia impronta carolingia. E si potrebbe anche supporre che Vuolvinio abbia soggiornato transitoriamente in qualche convento d'oltralpe, forse a Tours stessa, per completare la sua educazione artistica, sebbene le forme più tipicamente carolingie da lui usate potrebbero essergli pervenute anche per il tramite di codici mi-

agiografici riportano come *Vulvinnus*. Scartato anz'altro *Winvalces*, di struttura troppo diversa per potersi essere messo in rapporto con

niati o lavori d'oreficeria, portati a Milano magari proprio da quei monaci franchi di cui ci parlano i documenti.

Il Falke, incerto se assegnare l'altare di Sant'Ambrogio alla scuola franca o all'Italia — e per quest'ultima soluzione ci sarebbero, secondo il Falke, „schwerwiegende Gründe” — sostiene che, qualora si potesse dimostrare l'origine italiana di questo capolavoro dell'oreficeria medioevale, ne verrebbe di conseguenza che „der Aufschwung dieses Kunstgewerbes von der barbarischen Stufe zur karolingischen Renaissance sich in Italien während des ersten Drittels des 9. Jahrhunderts vollzogen hat, nicht in den nordfränkischen Kunstschoolen, die erst im letzten Drittel aus dem Voranschreiten Italiens Nutzen gezogen haben”<sup>291</sup>. La conclusione è errata perchè basata sulla premessa, che spero di aver dimostrata infondata, circa la stretta comunanza stilistica tra i lavori d'oreficeria eseguiti probabilmente a Reims e l'altare di Vuolvinio, a prescindere dal fatto che nulla ci vieta di supporre — e la cosa appare anzi molto probabile — che nel paese dei Franchi esistessero sin dal principio del secolo IX centri notevoli della lavorazione di oggetti di oreficeria di cui oggi non rimane più traccia.

Quanto al collaboratore di Vuolvinio, egli assume di fronte alla tradizione nordica una posizione ancora più indipendente. I rapporti con lo stile carolingio d'oltralpe si rallentano viepiù nelle storie di Cristo: lo spirito accentuatamente narrativo e quasi novellistico di esse, il più diffuso influsso bizantino, la tecnica dello sbalzo tormentato e irrequieto che si ritroverà in altre opere d'oreficeria lombarde; tutto questo sono chiari indizi del deciso operare del collaboratore entro la corrente della tradizione lombarda-italiana. Sebbene già il Vitzthum avesse giustamente notato che l'altare di Sant'Ambrogio „non è in alcun caso opera di artefici bizantini, persino modelli bizantini hanno avuto solo uno scarso influsso sull'ideazione dei rilievi”<sup>202</sup>, il Deckert non esita di dichiarare il collaboratore di Vuolvinio — da lui erroneamente sdoppiato in due personalità — di nazionalità „greca” (il cosiddetto „Christusmeister”) che avrebbe avuto un aiuto, probabilmente italiano. L'ipotesi del Deckert non ha bisogno di essere confutata a lungo. In mancanza di opere

<sup>201</sup> O. v. Falke, *op. cit.*, pp. 225—226.



Fig. 192. Monaco, Reiche Kapelle, Ciborio di Arnolfo: S. Pietro e Cristo

<sup>202</sup> G. Vitzthum, *op. cit.*, p. 71.

di oreficeria bizantine della fine del secolo VIII o principio del IX – periodo in cui cade la lotta iconoclasta – dobbiamo risalire ai secoli VI–VII per trovare oggetti paragonabili all’altare d’oro di Milano. Tra questi citiamo la patena in argento sbalzato e dorato con la Comunione degli Apostoli (secc. VI–VII) trovata a Riha nei pressi di Antiochia poi passata nella collezione R. W. Bliss di Washington ed oggi nel Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.) (fig. 206)<sup>203</sup>. Affinità reciproche con la parte anteriore dell’altare di S. Ambrogio [vedi la Presentazione al Tempio (fig. 177) e la Trasfigurazione (fig. 172)] sono innegabili: in entrambi le opere si vedono figure slanciate dal dorso ricurvo, un simile panneggiare delle vesti, un affine compenetrarsi di figure e fondo. Ma tali concordanze vengono soverchiate dalla differenza di concezione tra la patena d’argento siriaca e i riquadri del lato anteriore dell’altare milanese. La limpida e fredda precisione del segno con cui l’artefice siriaco definisce i contorni delle figure, debolmente rilevate dal fondo, e l’incisivo percorso delle pieghe delle vesti, cede nei rilievi milanesi ad un morbido e chiaroscurato ondularsi della superficie metallica che aggetta in volumi di sostanza pastosa, inconsistente. Aspetti stilistici essenziali della patena siriaca del sec. VII si ritrovano pure, ma trasformati in un estremamente raffinato e sottile giuoco calligrafico del sistema lineare che irritisce le figure esili ed asciutte, nella oreficeria bizantina del cosiddetto secondo periodo aureo, di cui sono opere tipiche il rilievo in argento sbalzato del Louvre rappresentante le Pie donne al Sepolcro (secc. XI–XII) (fig. 207)<sup>204</sup> oppure alcuni rilievi superstiti della poco nota pala di rame dorato nel museo di Torcello<sup>205</sup> (figg. 208–210). Impossibile quindi ritenere il collaboratore di Vuolvinio di origine bizantina, anche se questi abbia accolto più largamente del maestro suggerimenti provenienti dall’arte bizantino-orientale. E che Vuolvinio stesso non sia rimasto insensibile al fascino del mondo bizantino è dimostrato, tra altro, dalle figure, iscritte entro clipei, degli arcangeli Michele e Gabriele (fig. 88), non molto dissimili da quelli figurati in mosaico in S. Apollinare in Classe a Ravenna anch’essi ritti su soppedanei quadrangolari (fig. 211).

Scrive il Venturi che le figure sulla faccia anteriore dell’altare appaiono „ammaccate, compresse, guaste, come se un gran peso, cadendovi sopra, ne avesse sciupato la forma. Probabilmente al cedere della cupola di Sant’Ambrogio, nel 1196, la parte anteriore dell’altare, che è quella dove sono delle laminette aggiunte alla fine del Cinquecento, subì i danni più gravi”<sup>206</sup>. Che

<sup>203</sup> L. Bréhier, *Les Trésors d’argenterie syrienne et l’école artistique d’Antioche*, in *Gaz. des beaux-arts*, 1920, I, pp. 176–178; Ch. Diehl, *L’école artistique d’Antioche et les trésors d’argenterie syrienne*, in *Syria*, II (1921), pp. 85–95; G. Duthuit e F. Volbach, *Art byzantin*, Parigi s. a., tav. 56, pp. 62–63 (con altra bibl.); L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Parigi 1936, tav. LIV, pp. 85–86.

<sup>204</sup> G. Duthuit e F. Volbach, *op. cit.*, tav. 57, p. 63 (con bibl.); L. Bréhier, *op. cit.*, tav. VII, p. 87.

<sup>205</sup> Dei trantanove pezzi di cui era composta la pala di Torcello, dopo il furto perpetrato nel 1808 non ne rimangono che tredici formelle conservate nel museo dell’isola (cfr. A. Callegari, *Nuovo ordinamento del museo provinciale di Torcello*, in *Boll. dell’arte*, IX, 1929–30, p. 516 e fig. 6). Esse furono attribuite ad arte veneto-bizantineggianti del Dugento dal Toesca (*Storia dell’arte ital.*, pp. 897 nota 39) e ad arte veneto-bizantina del sec. XI dal Lorenzetti (*Torcello. La sua storia, i suoi monumenti*, Venezia 1939, pp. 31, 34 e 40). A mio avviso si tratta di uno schietto lavoro bizantino dei secc. XI–XII che trova precisi riscontri nella formella citata del Louvre. Si confronti il sottile panneggiare delle vesti, specie sulle gambe, della Madonna a Torcello (fig. 208) e dell’angelo seduto presso la tomba a Parigi; il tipo fisionomico della Madonna – dall’guancie larghe bruscamente rastremantisi verso il mento aguzzo, la bocca, sottile e serrata, il naso lungo, le orbite degli occhi energeticamente rilevate – a quello delle pie donne a Parigi, sul cui capo la tunica e il manto formano similmente una specie di doppio cappuccio lasciando scoperto il collo. La mano destra della Madonna poggiata sulla spalla del Divin Fanciullo, poi, è assolutamente identica a quella delle pie donne. La capigliatura, divisa in numerosi bioccoli, dell’angelo a Parigi si rivede tale quale nel S. Teodoro di Torcello (fig. 209). Così pure il S. Raffaello (fig. 210) di Torcello rivela, nella grandiosa e solenne impostazione della figura ed in ogni particolare, la mano d’un artefice bizantino.

Pure opera bizantina, e a un dipresso coeva alla pala di Torcello, sono due formelle (la Vergine e l’arcangelo Gabriele) della „pala d’oro“ del Duomo di Caorle, mentre le altre formelle di questa pala potranno appartenere, come ha giustamente osservato il Toesca (*op. cit.*, pag. 1145, nota 57) al’300. Il Lipinsky (*Goldene und silberne Altäre des Mittelalters*, in *Italia*, fasc. di primavera, 1942, pag. 18), trascurando l’osservazione del Toesca, assegna l’intera pala ad una officina locale. <sup>206</sup> A. Venturi, *op. e vol. cit.*, pp. 238–270.

l'altare, e il ciborio, siano rimasti danneggiati dalla caduta della cupola, avvenuta verso la fine del secolo XII, è da escludersi in modo assoluto, com'è stato chiaramente dimostrato dal Beltrami in un articolo già da noi citato a proposito del ciborio in stucco<sup>207</sup>. Che, d'altro canto, l'altare abbia subito nel corso dei secoli danni e conseguenti restauri è indiscutibile. Ciò risulta non solo dai documenti<sup>208</sup> ma anche dal'esame dell'altare stesso. Nella formella con la Guarigione del cieco (fig. 178), ad esempio, la testa dell'apostolo vicino a Cristo reca, nella parte inferiore del volto, una grossa ammaccatura, mentre nella testa vicina la punta e le narici del naso, assieme alla bocca e al mento, sono staccati dal resto della testa. Palese è poi l'opera del restauro nella zona attigua alle braccia levate del pastore dietro la cuna nella Natività (fig. 181) dove uno strappo del fondo metallico, poi sanato, ha privato il pastore del suo collo. Anche nei rilievi con le storie di S. Ambrogio si nota qua e là qualche rabberciatura, come nell collo e nel volto di S. Ambrogio in atto di coronare Angilberto (fig. 87).

Sebbene il lato anteriore dell'altare sia stato più duramente provato dalle vicende di quello opposto e dei fianchi, sta di fatto che l'impressione di compresso ed ammaccato prodotta nel Venturi dai rilievi con le storie di Cristo è solo in minima parte da ricondurre ai danni patiti dall'opera, e da spiegarsi invece principalmente con la tecnica tormentata usata dal collaboratore di Vuolvinio che sconvolge ed acciacca la superficie metallica a fine di ricavarne animati contrasti pittorici; tecnica che si ritroverà fin nelle opere d'oreficeria lombarda dell'epoca romanica. La rivediamo nei due grandi crocifissi metallici del secolo XII di Vercelli e di Pavia<sup>209</sup> modellati con morbidi e fluttuanti trapassi di piani; e persino il crocifisso nel duomo di Casal Monferrato,



Fig. 193. Monaco, Reiche Kapelle, Ciborio di Arnolfo: Resurrezione di Lazzaro

<sup>207</sup> Vedi nota 2. <sup>208</sup> A. Ratti, *Per la storia del paliotto d'oro di Sant' Ambrogio*, in *Rass. d'arte*, 1902, pp. 185-186; G. Biscaro, *Note e documenti santambrosiani*, in *Arch. stor. lomb.*, s. 4<sup>a</sup>, XXXII (1905), p. 64 segg. (*L'altare aureo e la sua custodia*); N. Tarchiani, *art. cit.*, pp. 18-21. <sup>209</sup> Sui crocifissi di Vercelli e di Pavia, vedi G. de Francovich, *Crocifissi metallici del sec. XII in Italia*, in *Riv. d'arte*, XVII (1935), pp. 14-27; il crocifisso di Vercelli è stato assegnato al sec. XI da A. M. Brizio (*Catalogo delle cose d'arte. Vercelli*, Roma, 1935, pp. 67-69). Vedi anche N. Gabrielli, *Oreficerie medioevali fiamminghe in Piemonte*, in *Bull. de l'Inst. hist. belge*, XX (1939), pp. 237-38.



Fig. 194. Monaco, Biblioteca di stato, Legatura del Codex Aureus: Cristo e l'Adultera

mente uno dall'altro, notato la stretta simiglianza tra gli smalti dell'altare santambrosiano e quelli del reliquiario del vescovo Atheus di Sion (780-799), assegnando anche questo alla scuola lombarda, la quale devesi supporre assai fiorente in quell'epoca, poichè pure gli smalti della corona ferrea di Monza (secolo IX) si ricollegano palesemente a quelli dell'altare di Vuolvinio<sup>213</sup>.

Scrive il Vitzthum, che fu tra gli studiosi moderni l'unico a sostenere con decisione il carattere lombardo dell'altare di Vuolvinio: „So sehen wir dann mit einem Male das Bild der frühmittelalterlichen Plastik in Oberitalien bereichert und belebt, und wir ahnen, daß die in so großen Mengen erhaltenen Steindenkmäler ‚langobardischen‘ Stils uns nur die eine Seite dieser Kunst, und nicht die beste, repräsentieren. Die besten Kräfte waren wohl wesentlich in edlen Metallen tätig, und wer vermag zu sagen, wie viel hier vernichtet worden ist. Von einem allgemeinen Niedergang der Kunst in den Jahrhunderten der langobardischen Herrschaft zu reden, erscheint darum gewagt: die beiden Denkmäler in S. Ambrogio (l'altare e il ciborio



Fig. 195. Monaco, Biblioteca di stato, Legatura del Codex Aureus: Guarigione del cieco

della seconda metà del secolo XII<sup>210</sup>, di struttura tanto più robusta dei due precedenti crocifissi lombardi, ha il volto scavato da profondi avvallamenti (fig. 212).

I risultati cui siamo giunti riguardo la nazionalità degli artefici dell'altare di S. Ambrogio — risultati ricavati dall'esame stilistico dei rilievi di questo — vengono confermati in pieno dagli smalti che lo adornano in profusione e che gli studiosi ritengono eseguiti con ogni probabilità in Lombardia. Sia il Conway<sup>211</sup> che il Rosenberg<sup>212</sup> avevano inoltre, indipendentemente uno dall'altro, notato la stretta simiglianza tra gli smalti dell'altare santambrosiano e quelli del reliquiario del vescovo Atheus di Sion (780-799), assegnando anche questo alla scuola lombarda, la quale devesi supporre assai fiorente in quell'epoca, poichè pure gli smalti della corona ferrea di Monza (secolo IX) si ricollegano palesemente a quelli dell'altare di Vuolvinio<sup>213</sup>.

<sup>210</sup> Sul crocifisso di Casal Monferrato vedi G. de Francovich, *art. cit.*, p. 4; V. Viale, *Catalogo della 2<sup>a</sup> mostra d'arte la Palazzo Carignano. Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino 1939, p. 35; N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XIII secolo*, Torino 1935 (R. Dep. Subalpina di storia patria, CLVII) pp. 106-107.

<sup>211</sup> M. Conway, in *The Burl. Mag.*, XXIII (1913), p. 347.

<sup>212</sup> M. Rosenberg, *Gesch. d. Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*. Zellenschmelz, III, *Die Frühdenkmäler*, Francoforte s. Meno 1922, pp. 63-65.

<sup>213</sup> Per la corona ferrea di Monza, vedi Y. Hackenbroch, *op. cit.*, pp. 21-23 (con ampia bibl.). — Il Lipinsky (in *Ambrosiana*, Milano 1942, p. 202, nota 14, riprendendo in parte la tesi del Rieg, vorrebbe assegnare la Corona ferrea al periodo giustinianeo; tesi che non mi sembra sostenibile per via degli stretti rapporti che quest'opera appalesa, nella tecnica e nel repertorio ornamentale, con l'altare di Vuolvinio.

anche esso creduto dal Vitzthum carolingio) fordern gebieterisch die Annahme einer blühenden Kunsttätigkeit, aus der sie erwachsen sind und deren Höhepunkte sie bilden”<sup>214</sup>.

Se questa fiorente tradizione carolingia dell’oreficeria lombarda improvvisamente s’inaridì, come sostiene il Vitzthum, è molto difficile di giudicare, data la distruzione avvenuta su larga scala degli oggetti preziosi medioevali. Risale con ogni probabilità al secolo X, come vuole il Rosenberg<sup>215</sup>, la lamina sbalzata con la Discesa al Limbo (fig. 213), fissata al soppedaneo del Crocifisso di Vercelli, cui corrisponde stilisticamente il rilievo dell’Ascensione di Cristo applicato all’estremità superiore del braccio verticale della croce<sup>216</sup>. La vivacità dei gesti, i tipi fisionomici, la tecnica rapidissima, ad abbreviature lineari, che conferisce alla superficie un movimento intenso di chiari e di scuri, ci riporta al linguaggio del collaboratore di Vuolvinio, autore delle storie di Cristo nell’altare di S. Ambrogio (cfr., ad es., figg. 172, 178, 179, 180).

Mentre l’origine lombarda della Discesa al Limbo e dell’Ascensione nel crocifisso di Vercelli può considerarsi quasi certa, il grande reliquiario nel tesoro del duomo di Sion, della metà del secolo X circa, tutto ricoperto di rilievi lavorati a sbalzo, dovrà, credo, assegnarsi ad un artefice nordico, il quale non si mostrò insensibile ad influssi provenienti dalla Lombardia. Caratteristico per molti rilievi di questo reliquiario [cfr., l’Annunciazione (fig. 214)] è l’estrema mobilità dei piani plastici, mossi con brusche sporgenze e rientranze, rigati da affilati dorsi di pieghe o taglienti contorni di membra; caratteri che si rivelano molto simili a quelli della Discesa al Limbo di Vercelli (fig. 213). E ancorchè il Baum abbia negato un qualunque rapporto coll’altare di Sant’Ambrogio<sup>217</sup>, ciò non toglie che questi tre apostoli, ad esempio, rappresentati sul coperchio del reliquiario svizzero (fig. 215) non possono nascondere una tutt’altro che vaga discendenza da quelli del lato anteriore dell’altare milanese (figg. 169 e 171), specie nella modellazione risentita delle gambe rotondegianti attraverso la stoffa densa e pastosa. Ma l’azione lombarda è, nel reliquiario di Sion, assorbita e trasformata a fondo dal temperamento vivace dell’artefice germanico, che imprime alle composizioni una veemenza eccezionale e stacca le teste delle figure dal fondo con un gusto tutto ottoniano per il volume compatto, coagulato, non meglio definito nella sua struttura interna<sup>218</sup>.



Fig. 196. Monaco, Biblioteca di stato,  
Legatura del Codex aureus: Cristo seduto in maestà

<sup>214</sup> G. Vitzthum, *op. cit.*, pp. 71—72.

<sup>215</sup> M. Rosenberg, *art. cit.* alla nota 192, p. 184.

<sup>216</sup> A. M. Brizio, *op. e pag. citt.*

<sup>217</sup> J. Baum, *Der große Reliquienschrein im Domschatze zu Sitten*, in *Anz. f. schweiz. Altertumskunde*, XXXIX (1937), p. 178. Sorprende che il Gantner non ricordi, nella sua già citata Storia dell’arte in Svizzera, quest’importante opera dell’oreficeria medioevale.

<sup>218</sup> E. A. Stückelberg (*Der Altar von S. Ambrogio in Mailand*, in *Monatsh. f. Kunstw.*, III, 1910, pagg. 283—284) aveva acutamente no-



Fig. 197. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: Cristo seduto in maestà

Un'origine eventualmente lombarda è stata da alcuni vagamente supposta per il reliquario nel tesoro di S. Foy a Conques (fig. 216), donato, secondo la tradizione, da un principe di nome Pipino, il quale è stato dapprima identificato con Pipino il Breve padre di Carlo Magno (751-768), poi, più ragionevolmente, con Pipino di Aquitania, nipote di Carlo Magno (morto nell'838)<sup>219</sup>.

tato le affinità stilistiche tra il reliquario di Sion e l'altare di Vuolvinio; affinità che lo Stückelberg vede manifestarsi soprattutto nei motivi ornamentali delle riquadrature delle due opere cui sarebbero affini anche quelli del già citato reliquario del vescovo Atheus di Sion.

Non ha nessun fondamento la tesi del Lipinsky (in *Ambrosiana*, Milano 1942, pag. 188; in *Riv. d'Arte*, XXIV, 1942, pag. 8) che negli elementi decorativi dell'altare di S. Ambrogio, schiaramente carolingi, siano da riscontrare reminiscenze dello stile La-Tène, cioè dell'arte celtica anteriore alla conquista romana.

<sup>219</sup> Ch. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, Parigi 1877, pp. 294-297; id., *Le reliquaire de Pépin d'Aquitaine au trésor de*



Fig. 198. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: angelo del fianco destro

Ciò che ha fatto pensare alla Lombardia a proposito del reliquiario di Conques, sono gli smalti che lo abbelliscono, affini a quelli dell'altare di Sant'Ambrogio<sup>220</sup> e della legatura dell'evangelario di Ariberto nel duomo di Milano<sup>221</sup>, mentre l'Aubert sostiene che il reliquiario sia stato fatto a Conques verso il 1100<sup>222</sup>; tesi che non ha alcun serio fondamento, poichè nulla sappiamo di un'attività di orefici medioevali a Conques, laddove l'aspetto stilistico del reliquiario esclude nel modo più assoluto una data così tarda. Non è certo agevole stabilire l'epoca e il luogo d'origine del reliquiario di Conques, il quale, se rammenta da vicino nell'atteggiamento del Cristo un tipo di crocifisso diffuso nell'epoca carolingia<sup>223</sup>, possiede, d'altra parte, nella larga e sintetica modellazione del panneggio delle due figure assistenti, ed in altri particolari ancora, visibili punti di contatto con opere ottoniane (vedi, ad esempio, la pala d'oro di Aquisgrana); e nessuna affinità per contro con le oreficerie carolingie della scuola di Reims<sup>224</sup>. A sostegno poi di un'eventuale origine lombarda del reliquiario di Conques non basta invocare l'affinità degli smalti di questo con gli smalti milanesi carolingi e ottoniani, visto che pure negli smalti di altre opere d'oreficeria d'oltralpe si avvertono precisi riflessi

*L'abbaye de Conques, en Rouergue, in Gaz. archéol.*, XII (1887), pp. 37—49, 291—297; Bouillet e Servières, *Sainte Foy, vierge et martyre*, Rodez 1900, p. 210; E. Molinier, in A. Michel, *op. cit.*, I, 2, Parigi 1905, p. 842.

<sup>220</sup> T. Borenius, in *The Burl. Mag.*, LX (1932), p. 77.

<sup>221</sup> Y. Hackenbroch, *op. cit.*, p. 32.

<sup>222</sup> M. Aubert, in *Congrès archéol. de France. Figeac, Cabors et Rodez*, 1937, Parigi 1938, p. 522. L'opinione dell'Aubert è stata accolta nel Catalogo dell'esposizione dei Capolavori dell'arte francese tenuta a Parigi nel 1937 (vol. II, p. 84).

<sup>223</sup> I. Reil, *op. cit.*, pp. 54—55.

<sup>224</sup> M. Burg, *op. cit.*, pp. 72—73.

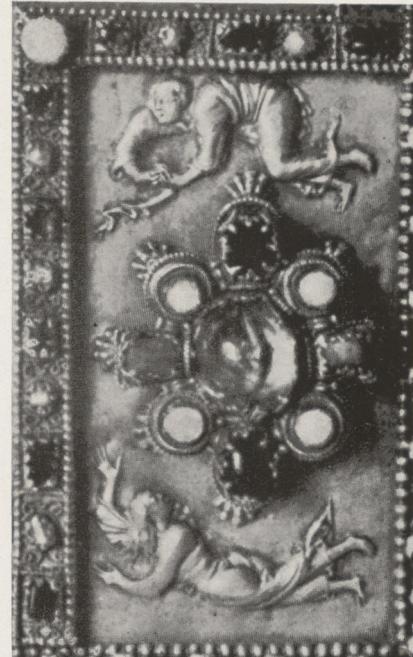


Fig. 199. New York,  
Coll. Pierpont Morgan: particolare della  
legatura dell'evangelario di Lindau



Fig. 200.

Parigi, Bibl. Nazionale, Bibbia di Viviano: S. Girolamo consegna la Vulgata a due chierici



Fig. 201. Musei della Città del Vaticano: particolare della legatura di Lorsch

della scuola lombarda senza che per ciò tale opere siano da ritenere eseguite da orefici lombardi<sup>225</sup>. Ci troviamo quindi nell'impossibilità, per ora, di circoscrivere meglio l'origine stilistica della Crocifissione del reliquario di Conques che ritengo però eseguita più probabilmente intorno al 1000 che nell'epoca carolingia alla quale invece risale forse il cofano del reliquiario<sup>226</sup>.

Mentre la lavorazione degli smalti si mantenne in Lombardia ad un livello notevole anche nel secolo XI come viene dimostrato dalla parte anteriore della legatura dell'evangelario di Ariberto nel duomo di Milano,



Fig. 202. Parigi, Bibl. Nazionale, Bibbia di Viviano:  
S. Girolamo in atto di apprendere la lingua ebraica

altrettanto non può dirsi della tecnica dello sbalzo e del cesello. Il grande crocifisso di lamina sbalzata nel duomo, fatto fare da Ariberto, e la faccia tergale della suddetta coperta d'evangelario, pur essa nel duomo, di lamina d'argento dorato lavorato a sbalzo e a cesello, databili entrambi verso il 1040 circa, rivelano palesemente lo scarso potere d'arte degli artefici lombardi di quest'epoca, soprattutto se paragonate all'altare di S. Ambrogio. Il crocifisso del duomo (fig. 217), pur essendo impregnato di elementi bizantini nelle stilizzazioni lineari del torace e dell'addome rigonfio, nello scarso rilievo plastico, nell'atteggiamento delle figure della Vergine (fig. 218) e di S. Giovanni (fig. 219), è indubbiamente dovuto ad un artefice lombardo, come fu già sostenuto dal Toesca<sup>227</sup>.

<sup>225</sup> L'azione della scuola degli smaltatori lombardi si constata, ad esempio, nell'altare portatile di Adelhausen, del sec. IX, eseguito probabilmente nella regione del Reno superiore (M. Rosenberg, *op. cit.*, pp. 61-62); nel piatto della copertura d'evangelario al Louvre, N. 711, del 1000 circa (L. Courajod, in *Gaz. des beaux-arts*, XI, 1875, p. 390) e del codice di Uta nella biblioteca di stato a Monaco (1002-1023), (Y. Hackenbroch, *op. cit.*, pp. 34-36).

<sup>226</sup> M. Burg, *op. e pag. citt.*

<sup>227</sup> P. Toesca, *op. cit.*, p. 60 nota 3. Il mio dubbio espresso anni addietro (*art. cit.*, pag. 4) sulla possibilità di accertare la „nazionalità“ dell'artefice del crocifisso di Ariberto mi sembra ora inconsistente.



Fig. 203. Parigi, Bibl. Nazionale, Bibbia di Viviano:  
particolare della miniatura rappresentante la consegna della  
bibbia a Carlo il Calvo



Fig. 204. Londra, British Museum, Bibbia di Grandval: Cacciata dei progenitori dal paradiso

Per la modellazione piatta e pittorica del Cristo esso fu, e non a torto, accostato dalla Hackenbroch<sup>228</sup> al crocifisso del sacramentario di Warmondo (fol. 57v.); ed anche le figure assistenti di Maria e di Giovanni e quella di Ariberto, piattissime, trovano nelle miniature del sacramentario warmondiano e in altre miniature lombarde del secolo XI convincenti riscontri. Le figure della Vergine e del sacerdote nella Presentazione al Tempio (fol. 32) del codice di Ivrea, ad esempio, sono contornate, al pari di quelle del Crocifisso di Ariberto, da una linea ferma, raccolta, priva delle repentine deviazioni fantasiose proprie alle miniature ottoniane d'oltralpe. E il lembo del manto di Simeone, sovrapposto alla tunica, ne viene dal miniaturista differenziato con lo stesso senso di netto distacco che si osserva nel S. Giovanni del Crocifisso di Ariberto. Ma la vivacità e spontaneità di fattura delle miniature del codice warmondiano si è raggelata nelle figurazioni della croce milanese, ove l'artefice ha segnato stentatamente e laboriosamente la struttura dei corpi (fig. 220), le pieghe delle vesti, l'espressioni dei volti (fig. 221). Solo nei medalloni in alto, con le figure simboliche del Sole e della Luna (fig. 222), composte con una certa grazia e spigliatezza, il grigiore opaco diffuso nelle altri parti della croce sembra un poco rischiararsi<sup>229</sup>.

Di qualità non molto superiore al crocifisso nel duomo si rivela la faccia tergale della coperta dell'evangelario nel tesoro, rappresentante in alto Cristo fra la Vergine e San Giovanni che gli presenta Ariberto recante il volume e, in basso, S. Ambrogio fiancheggiato dai santi Gervasio e Protasio (fig. 223). Il carattere schiettamente lombardo di questo rilievo è fuori dubbio; e gli studiosi hanno richiamato l'attenzione sulle affinità che esso presenta sia con gli affreschi in S. Vincenzo a Galliano e nella basilica ambrosiana<sup>230</sup> sia con le miniature lombarde dell'XI secolo<sup>231</sup>. Comune a tutte queste opere — incluso il crocifisso di Ariberto — è la compatezza

<sup>228</sup> Y. Hackenbroch, *op. cit.*, p. 32.

<sup>229</sup> Per le vicende del crocifisso di Ariberto, vedi pag. 130 del nostro studio. Vedi anche C. Annoni, *Monumenti della prima metà del sec. XI spettanti all'arcivescovo di Milano Ariberto da Intimiano ora collocati nel nostro Duomo*, Milano 1872, pp. 89—124.

<sup>230</sup> M. Salmi, *art. cit.*, p. 286.

<sup>231</sup> Y. Hackenbroch, *op. cit.*, pp. 32—33.



Fig. 205. Milano, Chiesa di S. Ambrogio, Altare d'oro: S. Ambrogio fugge da Milano

del contorno che racchiude le figure entro linee dal percorso semplice, chiaro, ampio e le fa risaltare contro il fondo con nitido distacco, come nelle oreficerie bizantine [cfr. il S. Teodoro della pala di Torcello (fig. 209)]. Al pari delle figure del crocifisso i tratti del volto sono definiti goffamente, con gli occhi sporgenti a forma di palla e i capelli confusamente indicati con fitti tratteggi. Il Cristo crocifisso nella faccia anteriore dell'evangelionario, per contro, di più potente plasticità, si ricongiunge non ai rilievi più antichi della porta in bronzo di S. Zeno a Verona giusta l'opinione della Hackenbroch<sup>232</sup>, sibbene all'arte tedesca, come avevo già indicato anni or sono<sup>233</sup>.

Opera lombarda, di poco posteriore al crocifisso di Ariberto, opinò sia pure la stauroteca del duomo Vecchio di Brescia (fig. 224), ritenuta dagli studiosi lavoro bizantino e variamente assegnato dal 1000 al principio del secolo XIII<sup>234</sup>. Nonostante l'indubbia impronta bizantina,

<sup>232</sup> Y. Hackenbroch, *op. cit.*, p. 32.

<sup>223</sup> G. de Francovich, *art. cit.*, p. 4.

<sup>234</sup> La croce viene ritenuta d'origine bizantina ed assegnata al Mille circa da G. Brunetti (*Di una antica Stauroteca istoriata che si conserva nella vecchia cattedrale di Brescia*, Roma 1839), da A. Venturi (*op. e vol. citt.*, p. 644), da P. Guerrini (*Il tesoro delle*



Fig. 206. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Patena d'argento: Comunione degli Apostoli

la croce di Brescia non raggiunge le qualità delle oreficerie eseguite a Bisanzio stesso. Si tratta di un bizantinismo derivato, di seconda mano, quale si osserva anche nel grande crocifisso di Ariberto nel duomo di Milano, ove ritornano molto simili alcuni particolari come il sottile perizoma, dal bordo inferiore ondulato, la forma del soppedaneo che appare inclinato in avanti. Anche il modo di modellare il volto scavato da due profonde rughe scendenti lungo il naso verso il mento, con le guancie d'un aspetto esageratamente gonfio, si rivede nelle due opere [cfr. il volto di S. Giovanni a Brescia con quello della Vergine (fig. 218) o del Cristo (fig. 221) nella croce di Ariberto; e si noti pure in queste figure la bocca piccola, dalle labbra serrate]. Anche più strette sarebbero forse apparse le simiglianze con il piatto anteriore della legatura dell'evangeliario donato da Ariberto nel 1044 alla cattedrale di Monza della quale non ci rimane purtroppo che l'incisione riprodotta dal Giulini<sup>235</sup> e dal Frisi<sup>236</sup>. Preponderante nella legatura

SS. Croci nella Storia e nell'Arte, Brescia 1924, pp. 11-12; 2<sup>a</sup> ed. 1927; id., Oreficerie sacre medioevali delle chiese di Brescia, in *Per l'Arte sacra*, II, 1925, pp. 18-19; id., *Memorie Costantiniani e il culto della Croce e della Passione in Brescia* in *Mem. stor. della Diocesi*, s. V, Brescia 1934, p. 16 segg., 19-20. A. Morassi, mentre nel catalogo della Mostra dell'antica oreficeria italiana (Milano 1936, p. 28) definì la croce bresciana „opera eseguita probabilmente nel sec. XII... sotto forte influsso bizantino, se non proprio a Bisanzio, come vogliono alcuni“, la dichiara nel *Catalogo delle cose d'arte di Brescia* (Roma s. a., pp. 188-189) „lavoro prettamente bizantino“ e „da assegnare, come le stauroteche consimili di Urbino, ecc., alla fine del sec. XII o principio del XIII“.

<sup>235</sup> G. Giulini, *op. cit.*, III, Milano 1760, pp. 387-390, tav. a pag. 390.

<sup>236</sup> A. F. Frisi, *Memorie storiche di Monza e sua corte*, III, Milano 1794 pp. 61-65, tavv. XV-XVI. Vedi anche Y. Hackenbroch, *op. cit.*, pp. 36-38. L'evangeliario passò per ordine di Napoleone nella Biblioteca Nazionale di Parigi donde scomparve in seguito ad un furto. La faccia tergale della legatura, pure riprodotta dal Giulini e dal Frisi, fu rifatta nel sec. XVI.

monzese (fig. 225) è, come nella stauroteca bresciana, l'influsso bizantino, evidente, pur attraverso l'incisione, nell'iconografia con i due angeli e le raffigurazioni simboliche del Sole e della Luna sopra il braccio trasversale della croce. E il panneggio della Vergine e di S. Giovanni, con quel corto mantello ricadente dalle braccia e la veste lunga incollata alle gambe, non sembra sia stato molto dissimile nelle due opere. Quanto profondamente abbiano agito modelli bizantini sull'oreficeria lombarda al tempo di Ariberto, è accertato dal fatto che la Deposizione dalla Croce dell'evangelario monzese è fedelmente ricoppiata da un avorio bizantino del secolo XI nel tesoro del duomo di Hildesheim (fig. 226)<sup>237</sup>. Lo spiccato bizantinismo della stauroteca di Brescia, che ritengo eseguita verso la fine del secolo XI, trova quindi la sua spiegazione nelle tendenze fortemente bizantinizzanti dell'oreficeria lombarda dell'XI secolo, affermatisi con particolare vigore sotto Ariberto.

Influssi prevalentemente germanici appalesa, invece, la cassetta reliquiaria in argento sbalzato nel tesoro del duomo di Vercelli, di fattura mediocre e grossolana, eseguita da un artefice lombardo sullo scorcio del secolo XI. La cassetta è decorata in basso dai dodici apostoli ritti sotto arcate e nei lati maggiori del coperchio a quattro spioventi da Cristo entro mandorla sorretta da due angeli e da un arcangelo con le ali spiegate in atto di calpestare un drago<sup>238</sup>.

Queste fatiche degli orfici lombardi del secolo XI non rivelano vivacità d'ispirazione e tecnica scaltrita e dimostrano come la pratica di lavorare il metallo si sia in Lombardia verso la fine dell'epoca ottoniana inaridita in uno stentato ricalcare di moduli bizantini e nordici. Appare perciò del tutto improbabile che uno dei capolavori dell'oreficeria ottoniana, la pala d'oro del



Fig. 207. Parigi, Louvre: le Pie donne al Sepolcro

<sup>237</sup> A. Goldschmidt e K. Weitzmann, *op. cit.*, II, N. 219, tav. LXX; Y. Hackenbroch, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>238</sup> L'oggetto è stato pubblicato, con la definizione esatta dell'epoca e dello stile, da A. M. Brizio (*Il tesoro della cattedrale di Vercelli*, in *L'Arte*, XXXVIII, 1935, pp. 54-60). — Mi sono limitato ad accennare brevemente ad alcune opere d'oreficeria lombarde dell'XI secolo senza pretendere naturalmente di tracciare un quadro completo dell'attività degli orafi lombardi di questo periodo. A questo scopo sarebbe indispensabile trattare diffusamente anche degli smalti lombardi; ciò che ci porterebbe troppo lontano nelle nostre ricerche.

Non escludo che la „pace“ di Chiavenna e la rilegatura d'evangelario di Vercelli, variamente assegnate al secolo XI o XII, risalgano alla prima metà rispettivamente alla metà del secolo XI.

museo di Cluny, donata secondo la tradizione da Enrico II al duomo di Basilea e databile al principio del secolo XI, possa provenire dall'Italia Superiore, com'è stato da qualcuno supposto<sup>239</sup>. La critica non è d'accordo sul luogo d'origine di questa mirabile opera: furono proposte la Reichenau<sup>240</sup>, Ratisbona<sup>241</sup> e, recentemente, la Sassonia inferiore<sup>242</sup>. Ma la mancanza assoluta di opere d'oreficeria ottoniane sicuramente localizzabili nella Reichenau o a Ratisbona, e l'inesistenza di rapporti stilistici convincenti con l'altare portatile di Geltrude del tesoro dei Guelfi forse eseguito a Brunswick verso il 1050<sup>243</sup> fanno apparire quella tesi gratuita, priva di un solido fondamento. I riscontri formali più stretti con la pala di Basilea si trovano invece nella celebre pala d'oro di Aquisgrana (c. 1000). Essi — avvertiti del resto dalla Burg<sup>244</sup> e dallo Schnitzler<sup>245</sup> — sono, a mio avviso, così palesi che è meraviglia come gli studiosi non ne abbiano quasi affatto tenuto conto: la figura di Maria ad esempio ad Aquisgrana (fig. 227), modellata con franco aggetto di volumi come i personaggi del paliotto di Basilea, ha il volto e le mani similissime a quelle dell'arcangelo Gabriele di Parigi (fig. 228). Tipico per il panneggiamento del manto di molte figure ad Aquisgrana e a Basilea è il liscio distendersi di un lembo di questo sopra uno dei femori, al di sopra del ginocchio, scendente poi a gradini verso lo stinco dell'altra gamba [si confronti il Cristo della Lavanda dei piedi (fig. 229) ad Aquisgrana col S. Raffaele (fig. 228) e col Cristo di Basilea (fig. 230)]. Nel Giuda dell'Ultima Cena ad Aquisgrana (fig. 231) il lembo destro del manto si stacca dal corpo assumendo una caratteristica forma acuta cincischiatà che ritorna identica nel Cristo di Basilea (fig. 230)<sup>246</sup>. Questi poi, dai baffi spioventi ed i capelli lievi e morbidi, rassomiglia in maniera strettissima al Cristo del citato rilievo di Aquisgrana. Anche il piegheggiate delle vesti della pia donna col turibolo nella destra presso la tomba vuota del Redentore ad Aquisgrana (fig. 232) richiama il paliotto di Basilea (vedi soprattutto le pieghe triangolari sopra lo stinco sinistro e il ricadere del manto davanti).

Le ragioni stilistiche rendono dunque indubitabile ciò che la situazione geografica di Basilea sul corso superiore del Reno faceva a priori apparire come l'ipotesi più plausibile: che l'origine del paliotto di Enrico II, oggi nel museo di Cluny, sia da cercarsi nella regione del Reno inferiore, forse ad Aquisgrana stessa, sebbene non sia probabile pensare, per il paliotto di Basilea, alla stessa bottega che eseguì la pala nel duomo di Aquisgrana: nonostante i molteplici reciproci legami stilistici si nota, nel paliotto di Basilea, un senso plastico meno compatto, un fare più stilizzato nel trattamento delle pieghe che difficilmente potranno spiegarsi con le sole ragioni cronologiche, con la data cioè lievemente più tarda del paliotto di Basilea.

<sup>239</sup> E. A. Stückelberg, *Zur 9. Jahrhundertfeier der Basler Münsterweihe*, nota 29. „Man hat schon an Oberitalien gedacht, vielleicht nicht ohne Grund.“ — Per le vicissitudini della pala, vedi R. F. Burckhardt, *Die Kunstdenkmäler d. Kantons Basel-Stadt*, II, *Der Basler Münsterschatz*, Basilea 1933, pp. 29—44.

<sup>240</sup> F. X. Kraus, *op. cit.* alla nota 109, p. 14; M. Creutz, *Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrh.*, in *Zeitschr. f. christl. Kunst*, XXI (1908), p. 168; F. Rintelen, *Zum 900. Geburtstag der Kirchweihe des Basler Münsters*, in *Die Garbe*, 1919, p. 10.

<sup>241</sup> O. v. Falke, *op. e vol. citt.* alla nota 176, pp. 234—235; G. Dehio, *Gesch. d. deutschen Kunst*, Berlino e Lipsia 1930, I, p. 201; M. Hauttmann, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Berlino 1929, p. 710.

<sup>242</sup> O. v. Falke, R. Schmidt e G. Swarzenski, *Der Welfenschatz*, Francoforte s. M. 1930, pp. 44—45.

<sup>243</sup> Le suppose relazioni tra l'altare portatile di Geltrude e la pala d'oro di Basilea si riducono a generiche concordanze di particolari, quali, ad esempio, i lembi svolazzanti dei manti, proprie a numerose altre opere d'arte sorte in quel torno di tempo, e non solo in Germania, ma anche in Francia e in Italia (cfr. J. Baum, *art. cit.*, p. 179).

<sup>244</sup> M. Burg, *op. cit.*, pp. 70—71.

<sup>245</sup> H. Schnitzler, *Südwestdeutsche Kunst um das Jahr 1000 und die Schule von Tours*, in *Trierer Zeitschr.*, XIV (1939), pp. 176—178.

<sup>246</sup> Fu questo particolare, diffuso un poco dappertutto nell'arte ottoniana, che ha indotto alcuni studiosi ad accostare la pala di Basilea all'altare portatile di Geltrude nel tesoro dei Guelfi (vedi nota 243).

## ARTE PALEOCRISTIANA ED ARTE MEDIOEVALE

Giunti al termine delle nostre indagini, il quadro dell'attività artistica durante l'epoca carolingia ed ottoniana in Lombardia ci appare assai più ricco e vario di quanto sia stato finora supposto. Questo fervido operare degli artefici lombardi durante i secoli IX-XI, spesso in stretta unione d'intenti con l'arte d'oltralpe interpretata però sempre in conformità alle tendenze proprie, corrisponde appieno all'importanza e alla funzione storica che Milano possedeva nell'Alto Medioevo; importanza dovuta soprattutto all'illuminato ed energico potere esercitato dagli arcivescovi che con Ariberto da Intimiano tocca l'apogeo. Del resto, il risorgere, dopo il periodo longobardo, di nuove forze creative in Lombardia che s'accentravano, sembra, principalmente a Milano, trova il suo precedente nell'arte paleocristiana lombarda, che, ritenuta per l'addietro pressocchè inesistente e priva di significato, sta lentamente riacquistando, grazie agli sforzi di alcuni studiosi, la sua fisionomia.

Gli studi più recenti tendono a conferire ad una vasta regione comprendente l'Italia Superiore e forse anche una parte della Francia meridionale una posizione di notevole autonomia entro lo sviluppo dell'arte paleocristiana. Ed è ovvio che Milano, che fu anch'essa capitale dell'impero da Diocleziano fino ad Onorio (402) ed esercitò una potente egemonia sull'Italia occidentale, sia stato uno dei principali centri d'arte — se non il principale — in quella zona. Ma i tentativi di circoscrivere con più precisione il linguaggio stilistico proprio dell'arte paleocristiana dell'Italia Superiore non sono ancora riusciti ad individuare, se non assai vagamente, l'essenza di tale linguaggio che lo distingua nettamente dalle altre coeve espressioni artistiche. Ciò che peraltro non può sorprendere considerato l'aspetto estremamente fluido e labile dei risultati cui sono finora giunti gli studi intorno all'arte dei primi secoli dell'era cristiana nell'Oriente e nell'Occidente; periodo tra i più complessi ed oscuri per il polifonico intrecciarsi ed il rapido e lontano trascorrere d'influssi molteplici, di scambi vicendevoli, provenienti dall'Oriente, vicino e lontano, dall'Occidente, dai popoli nordici. Tradizioni antiche si spengono o si trasformano profondamente, tendenze fino allora rimaste quasi nascoste e sotterranee si riaffermano, si irrobustiscono e passano in primo piano; e sulle rovine di un mondo che lentamente tramonta si forma e si consolida, tra contrasti ed incertezze, una nuova coscienza artistica. Afferrarla e comprenderla nelle sue varie ramificazioni e riflessi, incontra, ripeto, allo stato attuale degli studi difficoltà spesso insormontabili, dovute in parte alla radicale dispersione di molti oggetti d'arte di cui non si conosce più il luogo di provenienza (vedi, ad esempio, la cattedra eburnea di Massimiano) oppure alla distruzione e scomparsa avvenuta qua e là in larga misura di alcune importanti manifestazioni artistiche (ad esempio, mosaici ed affreschi del vicino Oriente) oppure alla stretta reciproca concordanza stilistica e simultaneità cronologica di altre forme d'arte sparse su vaste aree (vedi, ad esempio, il problema delle origini della basilica cristiana). A ciò si aggiunge la insufficiente preparazione di molti degli studiosi che si accingono ad affrontare i problemi intricati di questo periodo: cultori della cosiddetta archeologia cristiana, spesso forniti di ottime nozioni teologiche, agiografiche, iconografiche, storiche, ma in genere incapaci di trattare a fondo questioni stilistiche che rimangono pur sempre le più importanti; archeologi che poco o nulla sanno dell'arte medioevale in cui pur sbocca quella paleocristiana; storici dell'arte medioevale che brancolano nel buio quando s'avventurano nel campo dell'arte classica dalla quale l'arte paleocristiana discende. Un vero e proprio *no man's land* dunque il periodo di quei travagliati cinque o sei secoli dell'arte paleocristiana, adatto, come pochi, ad essere deformato da tesi contrastanti che sulle sabbie mobili di questa regione costruiscono sovente castelli irreali, fiabeschi,



Fig. 208.

Torcello, Museo, „Pala d'oro”: Madonna col Bambino



Fig. 209.

Torcello, Museo, „Pala d'oro”: S. Teodoro

veri miraggi della fantasia allucinata. Non che manchino del tutto punti di appoggio nell'ampia estensione dell'arte paleocristiana: vi sono parlate di questo linguaggio chiaramente individuabili nel loro particolare timbro, gruppi compatti di opere sicuramente localizzate, come la scultura e la pittura copta, l'architettura siriaca, la scultura romana, mosaici e sarcofagi ravennati. Ma allora la discussione si accende intorno all'*origine* di queste parlate; e il dibattito relativo alla discendenza dell'arte ravennate, ad esempio, è, come si sa, ben lontano dall'essersi spento.

Problema codesto — quello dell'origine dell'arte ravennate — che a sua volta si riallaccia alla famosa ed ormai annosa questione di „Oriente o Roma”, impostata con impetuosa vivacità polemica dallo Strzygowski quarant'anni or sono. Non vi è dubbio che alcune intuizioni dello Strzygowski colpirono nel segno e furono confermate in pieno da scoperte successive. Ma è stato lo stesso Strzygowski a gettare il discredito sulle sue tesi, inquinandole con esagerazioni palesi, con arbitrarie storpiature dei dati stilistici e cronologici, con la mania di risolvere l'intera storia dell'arte in influssi e correnti travolgenti nel loro percorso attraverso paesi e continenti ogni accento particolare, col trascurare, infine, del tutto un fatto d'importanza capitale per la genesi del linguaggio figurativo: il processo d'assimilazione e trasformazione degli influssi da parte della personalità dell'artefice per cui, anche ammettendo in determinati casi un iniziale



Fig. 210.  
Torcello, Museo, „Pala d'oro”: S. Raffaele



Fig. 211.  
Ravenna, S. Apollinare in Classe: S. Michele

impulso proveniente, mettiamo, dall’Oriente, il nuovo risultato spesso rispecchia un’originalità potente di concezione per nulla inferiore agli ideali estetici a cui l’artista s’ispirava.

Ebbero perciò facile giuoco gli avversari dello Strzygowski nell’attaccare le sue idee, buone o cattive che fossero, cadendo però alla loro volta non di rado nel difetto principale imputato all’antagonista, nel difetto cioè di una cieca e chiusa unilateralità di vedute. Ed ecco che assistiamo in questi ultimi tempi, stupefatti, al risorgere di una dilagante infatuazione „romanista” che vorrebbe dichiarare l’arte paleocristiana e della tarda antichità tutta quanta essenzialmente „romana” e riallacciare ad essa il formarsi dell’arte medioevale, specie italiana, ritornando così alla posizione critica, oggi non più sostenibile, occupata a suo tempo dal Wickhoff<sup>247</sup>. Tra i recenti propugnatori di questa tesi ricordiamo in primo luogo il Galassi<sup>248</sup>, il quale, seguendo affini opinioni del Ricci, vorrebbe far derivare larghe correnti della scuola ravennate di mosaico da Roma, non escludendo, ma diminuendo notevolmente, l’importanza degli influssi orientali. E il Bettini, nella sua *Storia della pittura bizantina*<sup>249</sup> non solo accetta in pieno la tesi del Galassi circa le origine

<sup>247</sup> Vi sono del resto ancora oggi degli archeologi che dimostrano una incomprensione più o meno totale per tutto quanto è stato fatto nel campo dell’arte, fuori dal mondo romano. Vedi, ad es., il libro recente, e specie gli ultimi capitoli di questo, di W. Technau, *Die Kunst der Römer*, Berlino 1940.

<sup>248</sup> G. Galassi, *Roma o Bisanzio*, Roma 1929.

<sup>249</sup> S. Bettini, *La pittura bizantina*, Firenze 1937; *I Mosaici*, I e II, Firenze 1939.



Fig. 212. Casal Monferrato, Duomo: particolare del crocifisso

solo nelle incorniciature traspiano influenze sassanidi" (p. 15); le miniature dell'evangelario di Rabula „pare risentano dei modi compendiarii romani" (p. 14); gli affreschi della necropoli di El-Bagauat sarebbero „di stile fortemente romanizzante" (p. 16); i mosaici dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore a Roma mostrano „il graduale trasformarsi del linguaggio pittorico romano in una nuova arte del colore, a sua volta madre legittima della pittura bizantina" (*I Mosaici*, I, p. 14); nei mosaici del gruppo teodoriciano di S. Apollinare Nuovo a Ravenna „malgrado l'oro degli sfondi, s'affirma un'arte tanto lontana per ispirito e forme dalla bizantina, tanto ancora paleocristiana e romana da far pensare semmai Teodorico non abbia richiesto, per quest'opera, mosaici e cartoni da Roma" (I, p. 26); „prima di questo tempo (di Giustiniano), come in Italia così in Oriente è improprio parlare di stile bizantino: il parallelo coi pochi resti architettonici salvatisi – in mancanza di monumenti musivi – porta a credere che pure a Bisanzio prima dell'avvento giustinianeo esistesse una decorazione il cui appellativo proprio sarebbe quello di „arte paleocristiana di Costantinopoli": anzi che quest'arte fosse, probabilmente, più „romana" che altrove: più ancora che a Ravenna, e persino che a Roma"! (I, p. 31); i mosaici di Hosios David e di S. Demetrio a Salonicco sarebbero di „derivazione prevalentemente romana" (I, p. 36); nelle ampolle di Monza „si può riconoscere un'arte fondamentalmente romana" (I, p. 37); in scultura, i modi

della scuola ravennate di mosaico, ma vede ovunque nelle poche testimonianze rimaste della pittura paleocristiana del bacino mediterraneo influssi ed accenti „romani". Cito alcuni passi dell'opera del Bettini: „la tecnica della pittura murale bizantina trae le sue origini da quell'ultima legittima zona della pittura romana, che fu la pittura cristiana dei primissimi secoli" (p. 8); accennando agli affreschi del 275 della sinagoga di Dura Europos: „Profondamente occidentali di stile, queste pitture sono state interpretate come precedenti d'enorme importanza dell'arte e dell'iconografia cristiane; ma non è certo che il rapporto non debba, a ragion veduta, essere invertito. La persistenza dell'influsso romano in Siria è provata dai pochi affreschi posteriori rimasti: i resti di eleboratissime decorazioni, che risentono ancora del II stile pompeiano, in chiese del VII secolo a Hira presso Kufa in Mesopotamia, e le note pitture di Kuseir-Amra (711–15), dove

ravennati „mantennero per tutto il Medioevo il senso tardoromano e protocristiano del ritmo spaziato, opponendolo all'*horror vacui* barbarico, e saldando il legame tra il basso Impero e il ridesto classicismo carolingio” (II, p. 35).

Questo singolare concetto dell’arte paleocristiana romana è stato accolto anche dal Coletti: „L’arte paleocristiana è già un volgare; in certo senso — soprattutto sociale —, è un provincialismo entro la stessa Roma; ma pur sempre d’impronta romana. Si capisce che fiorisca, all’aperto, più presto in certe provincie come Siria. Ed è qui, credo, l’equivoco della cosiddetta fonte siriaca, la quale, pur con qualche suo accento, è un aspetto di questo grande volgare romano cristiano. Che cosa di più romano, nella radice, dell’Evangelario siriaco di Rabula, o di quelli greci di Sinope o di Rossano. È dunque l’arte paleocristiana la grande fonte dell’arte italiana”<sup>250</sup>.

Alla base di queste fervide affermazioni in favore della presunta più o meno totale „romanità” dell’arte paleocristiana, sta, evidentemente, un grosso equivoco: di considerare romano ogni accento e timbro, atteggiamento e tipo di carattere genericamente classicheggiante, dimenticando o meglio fingendo di dimenticare che le manifestazioni artistiche dei primi secoli dell’era cristiana nel bacino mediterraneo, comprese quelle di Roma, si sviluppano e traggono sostanza prima di tutto dallo *humus* dell’arte ellenistica. È quindi avventato e contrario ad ogni norma d’un ragionare coerente dichiarare „romani” o

<sup>250</sup> L. Coletti, *op. cit.*, p. VI.



Fig. 213. Vercelli, Duomo, Particolare del Crocifisso: Discesa al Limbo



Fig. 214. Sion, Duomo, Reliquiario: Annunciazione



Fig. 215. Sion, Duomo, Reliquiario: tre Apostoli

oltre le sponde del bacino mediterraneo<sup>251</sup>. Lo studio dell'arte di questo periodo, d'una estrema complessità di tesistura, richiede un cauto e spassionato soppesare e vagliare di ogni elemento ed indizio, non il procedere frettoloso e semplicistico dettato dalla magniloquente rettorica d'una tesi dietro cui si spalanca il vuoto. Il Galassi, è vero, ha cercato di dare dell'arte romana una definizione di cui egli si serve per farne discendere quella ravennate. Dopo aver osservato a proposito del „verismo” e della tendenza illustrativa dell'arte romana che „non daremo a siffatti orientamenti veristici e illustrativi maggiore importanza di quel che in realtà non avessero; tanto più che non si potrebbe farne un carattere determinante di romanità nello stile”, egli dichiara: „Unica e vera modificazione romana dell'ellenismo, in senso stilistico, fu dunque in tutte le arti quella tendenza al monumentale, allo smisurato, al violento, in cui si esprimeva l'anima imperiale”<sup>252</sup>. Il guaio è che tale definizione, tinta d'un vago e gonfio pathos d'into-

<sup>251</sup> Le violente storture prospettiche della visione storico-artistica del Bettini, discendenti da una del tutto errata perché partigiana e non dimostrabile interpretazione dell'arte paleocristiana, si trovano ingigantite a dismisura nel libro: *Pittura delle origini cristiane* (Novara 1942) ove tutto, o quasi, appare deformato dall'idea fissa dell'autore di voler ricondurre pressocchè ogni manifestazione artistica del mondo paleocristiano e medioevale, compreso quello bizantino, all'azione della romanità. A nulla vale attaccare con virulenza le concezioni parzialmente errate dello Strzygowski o dei bizantinisti francesi, quando non si riesce ad opporre loro una costruzione critica più serena e meglio fondata.

<sup>252</sup> G. Galassi, *op. cit.*, pp. 7 e 10. Nei mosaici del mausoleo di Galla Placidia, infatti, sarebbero secondo il Galassi (p. 22) romani „quei caratteri formali, che si rivelano in semiluce nel ritrarre plasticamente la figura umana” e „quelli che imprimono solennità

influenzati dall'arte romana opere quali gli affreschi di Duro Europos, di Kuseir Amra, delle catacombe di Alessandria, delle necropoli di El-Bagauat, i mosaici di Santa Maria Maggiore a Roma, del mausoleo di Galla Placidia, del battistero degli Ortodossi, delle zone superiori di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, quelli di Salonicco (Hosios Lucas e S. Demetrio), le ampolle di Monza, gli evangelieri di Rabula di Sinope e di Rossano, e via dicendo, prima che non si siano in via preliminare definiti con esattezza i moduli stilistici di codesta magnificata arte paleocristiana romana e in che modo essa si differenzi dalla tradizione ellenistica; ciò che i predetti studiosi si sono ben guardati di fare. La loro sicurezza e mancanza assoluta di dubbi fanno quasi sospettare che essi ignorino l'enorme complessità del problema che era da affrontare prima di enunciare ai lettori la loro tesi circa la trionfale e travolgente marcia dell'arte romana paleocristiana lungo ed



Fig. 216. Conques, Chiesa di S. Foy, Reliquiario: Crocefissione

nazione letteraria e che non viene dal Galassi meglio esemplificata da analisi circostanziate di opere d'arte romane, è contraddetta in pieno da quanto gli archeologi sono riusciti a stabilire, dopo lunghe e pazienti indagini, nei riguardi, ad esempio, della scultura romana. Ivi le forze vitali sono rappresentate dalla corrente popolareggiate che si svolge parallela a quella più solenne di corte influenzata in larga misura dell'arte greca, caratterizzata, la prima, da tendenze naturalistiche, da spontanea vivezza d'accenti narrativi, da una forte intensità espressiva di atteggiamenti e di gesti: „Dieses Wesen ist die *Romanitas*, die über die Jahrhunderte hinweg die volkstümliche Kunst von den Zeiten der späten Republik bis zur Spätantike verbindet”<sup>253</sup>. E coi risultati cui è giunto il Rodenwaldt nei suoi studi sulla scultura romana<sup>254</sup> concorda in pieno, approfondendoli maggiormente, il Bianchi Bandinelli, il quale, in un magistrale saggio sulla pittura romana, ha dimostrato, attraverso una disamina serrata e penetrante, come l'aspetto più schiettamente romano degli affreschi pompeiani sia costituito dalle pitture provinciali e popolari o meglio „popularesche” o di „argomento locale”, come egli le chiama, „che a Pompei non decorano, solitamente, gli ambienti delle case, ma l'esterno di esse, sulla pubblica via, con rappresentazioni di processioni o di arti e mestieri, o che trovano posto anche nell'atrio con la decorazione delle

e grandezza ai campi decorati dell'architettura”. Ma il trattamento plastico della figura umana è caratteristico anche per l'arte greca ed ellenistica, ed accenti di solennità e grandezza della decorazione architettonica si ritrovano pure nel mondo orientale. Finchè si rimane confinati entro termini così ambigui e generici è possibile dimostrare qualunque tesi.

<sup>253</sup> G. Rodenwaldt, *Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike*, in *Jahrb. d. deutschen archäol. Inst.*, LV (1940), p. 24.

<sup>254</sup> G. Rodenwaldt, *Eine spätromische Kunstströmung in Rom*, in *Röm. Mitt.*, XXXVI—XXXVII (1921—22), p. 58—110; id., *Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270*, in *Jahrb. d. deutschen archäol. Instituts*, LI (1936), pp. 82—113; id., *Kunst um Augustus*, Berlino, 1942. Vedi anche gli studi dello stesso autore citati alle note 253 e 267.

edicole dei Lari”<sup>255</sup>. „Ma quello che differenzia queste pitture, modeste di proposito, ma di buonissima qualità, dalle altre pitture pompeiane tanto da doversi per forza attribuire a due mondi diversi, è la mancanza di ricerca intellettuale, la semplice obbiettività dall’assunto, la povertà monocroma del colore e lo scarnito delle forme, l’assenza di ogni ricerca di effetto decorativo e di ogni legatura sintattica nella composizione”... „queste presunte „pitture popolari” di età pompeiana rappresentano effettivamente la continuità della pittura di gusto romano, cioè la vera e sola pittura „originale” romana”<sup>256</sup>.

Accettando le conclusioni, integrantisi a vicenda, del Rodenwaldt, e del Bianchi Bandinelli circa l’essenza dell’arte romana nel campo della scultura e della pittura, il concetto che se ne erano fatti con troppa frettolosità ii Galassi, il Bettini, il Coletti ed altri, rivela ad evidenza le sue crepe e crolla come un castello di carte. Del resto, il semplice buon senso suggerisce che, quanto agli affreschi e alle miniature paleocristiane eseguiti in Egitto, in Siria, nell’Asia minore, essi derivino dall’arte ellenistica che sappiamo, o possiamo fondatamente presumere, fiorentissima in quelle regioni, specie in alcuni centri quali Alessandria, Antiochia, Efeso e dalla quale anche la pittura romana interamente discende, traducendone anzi lo spirito spesso con palese goffaggine, come risulta da buona parte degli affreschi pompeiani. E se il Bettini sostiene che „la persistenza dell’influsso romano in Siria” è provata dagli affreschi del sec. VII di Hira presso Cufa in Mesopotamia e di Kuseir-Amra (711—15) „che risentono ancora del II stile pompeiano”<sup>257</sup> egli ignora che la decorazione del cosiddetto II stile pompeiano è „dimostrabilmente di schietta tradizione ellenistica”; e che gli elementi formali di questo stile” indicherebbero come probabile centro di origine le città greche della costa siriaca o comunque asiatica”<sup>258</sup>. Così pure il Bettini non si perita di affermare che „in Egitto i più antichi affreschi cristiani (IV sec.) delle catacombe di Alessandria, non differiscono ... dalle pitture cimiteriali romane derivate dai dipinti di Pompei e di Boscoreale”<sup>259</sup>, quando per contro è stato stabilito che le pitture di Villa di Boscoreale, che riflettono la fase più decisamente prospettica del secondo stile, si palesano tutte pervase „di tradizione ellenistica, mentre nulla vi è che accenni a caratteri di una civiltà artistica diversa, romana”<sup>260</sup>.

Sarebbe facile smantellare pezzo per pezzo tutta la costruzione critica, tirata su con tanta faciloneria, di un’arte paleocristiano-romana dominatrice del bacino mediterraneo, specie quando si rifletta che gli studiosi non sono ancora riusciti a definire con chiarezza qual’è il filone veramente „romano” ad esempio nelle pitture e nei mosaici dei primi quattro o cinque secoli dell’era cristiana che si conservano nello stesso presunto centro d’irradiazione, cioè a Roma. Sarebbe necessario che anche le pitture e i mosaici di soggetto cristiano di questo periodo conservati a Roma venis-

<sup>255</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana* in *La Critica d’arte*, VI (1941), p. 12.

<sup>256</sup> R. Bianchi Bandinelli, *art. cit.*, p. 13.

<sup>257</sup> S. Bettini, *op. cit.*, I, p. 15.

<sup>258</sup> R. Bianchi Bandinelli, *art. cit.*, p. 5

<sup>259</sup> S. Bettini, *op. cit.*, I, p. 15.

<sup>260</sup> R. Bianchi Bandinelli, *art. cit.*, p. 5. — G. E. Rizzo, *Ritratti di età ellenistica*, Roma 1940, p. 26: „In queste pitture di Boscoreale tutto è greco: così il contenuto della rappresentazione figurata e i personaggi, come lo spirito, le forme stilistiche e la tecnica: alla così detta „romanità” non resta che il tempo in cui furono eseguite codeste copie, tempo che, per la Campania greca, può dirsi una continuazione dell’età ellenistica.”

Il soverchiante influsso ellenistico nella pittura pompeiana è del resto comunemente ammesso dagli studiosi più coscienziosi che si sono occupati di questo argomento: vedi, soprattutto, oltre gli studi fondamentali del Rizzo (*La pittura ellenistico-romana*, Milano 1929, e numerosi fascicoli pubblicati nella serie del *Monumenti della pittura antica*), M. Rostowzew, *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, in *Röm. Mitt.*, XXVI (1911), p. 1—186; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Monaco 1923, voll. 2; L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejii*, Lipsia 1929; H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, l’Aja, 1938.

Intorno alla larga infiltrazione di forme ellenistiche nell’architettura pompeiana, vedi: G. Spano, *La Campania felice nelle età più remote. Pompei dalle origini alla fase ellenistica*, Napoli 1936, pp. 300—410.



Fig. 217. Milano, Duomo: crocifisso di Ariberto

sero studiati a fondo con criteri prevalentemente stilistico-formali, come ha fatto il Bianchi Bandinelli per la pittura pompeiana, perché si sappia finalmente che cosa vi sia di veramente „romano” in quelle opere che a primo aspetto sembrano per lo più imbevute di stilemi ellenistici, quali ad esempio i mosaici di S. Maria Maggiore. La tecnica „compendiaria”, „illusionistica”, „impressionistica”, con cui molte di quelle pitture sono eseguite, non è di origine romana, come sembra credere il Bettini ed altri, sebbene ellenistica, anche se i pittori romani abbiano finito per assimilarla e conformarla al proprio gusto come nella pittura del paesaggio romana<sup>261</sup>. Quanto ai

<sup>261</sup> G. E. Rizzo, *Le pitture della „casa di Livia“*, Roma 1936, p. 50: „Ma qualunque sia il significato della parola *compendiaria*, è ben certo — per la stessa, precisa affermazione di Petronio — che il paese di origine di tal „maniera“ di dipingere è l’Egitto...“

sarcofagi cristiano-romani pare che questi effettivamente si riallaccino strettamente alla corrente „popolareggiate” dell’arte pagana a Roma che è stata riconosciuta come quella che rivela con maggior schiettezza l’indole „romana”<sup>262</sup>. Ma nei riguardi della pittura cristiano-romana dell’epoca paleocristiana, tutto, o quasi, è ancora da fare, ripeto<sup>263</sup>. Fino a che questo studio non sarà compiuto, e gratuito e privo di qualsiasi fondamento dichiarare „romani” ad esempio i mosaici di S. Maria Maggiore o addirittura quelli ravennati del mausoleo di Galla Placida e del Battistero degli Ortodossi e parte di quelli di S. Apollinare Nuovo. Tutto lascia credere, invece, che le origini dell’arte musiva a Ravenna siano da cercare nell’Oriente, così come è stata recentemente dimostrata, con prove irrefutabili, la fondatezza della tesi di chi sostenne la provenienza dall’Oriente dello stile dei sarcofagi ravennati<sup>264</sup>, nel cui „ritmo spaziato” il Bettini scopre, erroneamente, un „senso tardoromano”<sup>265</sup>. E che l’Oriente — dove il cristianesimo si affermò all’inizio con ben più accentuato vigore che a Roma — abbia esercitato un’azione profonda, indelebile sull’arte paleocristiana in Italia e, in genere, dell’Occidente, è indiscutibile, specie quando si tenga presente che nei secoli IV e V, cruciali per il formarsi del linguaggio artistico medioevale propriamente detto, Roma decadde anche nel campo dell’arte, cedendo ad un sempre più violento irrompere di tendenze formali di origine orientale, come è soprattutto palese nelle sculture eseguite in quei secoli a Roma<sup>266</sup>. Con ciò non si vuol negare o comunque diminuire la funzione senza dubbio molto importante che Roma esplicava nei primi tre secoli dell’era cristiana quale uno dei centri più notevoli di attività

Il Bettini preferisce, sembra, di seguire le tesi più o meno fantasiose esposte da P. Marconi nel suo libro tendenzioso: *La pittura dei Romani* (Roma 1929), che non è certo da prendere sul serio. Muovere delle critiche particolareggiate e questo libro significherebbe sfondare porte aperte. Valga, a mo’ d’esempio, il seguente passo (p. 107) relativo all’affresco rappresentante forse Dioniso e Tetide nella casa romana sita sotto la chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Roma, del principio del secolo III: „Vi sono dunque nel quadro due elementi cozzanti e di stile diverso; le figure centrali hanno la struttura massiccia, pesante, stuccosa dell’ellenismo, e invece quelle ambientali hanno la vitale sommarietà soffice e impressionistica dello stile romano.“

Persino il Galassi non può fare a meno di manifestare il suo disaccordo col Marconi: „Quanto, poi, all’„illusionismo” che ora si tenta di far passare, sulla traccia del Wickhoff, quale una fase caratteristicamente romana della pittura fra il I e il IV secolo (P. Marconi, *La pittura dei romani*), non fu che un procedimento disgregatore (!!) della visione greca senz’alcuna corrispondenza con le qualità positive dei Latini (G. Galassi, *op. cit.*, p. 9-10).

<sup>262</sup> F. Gerke, *Die Anfänge der christl. Plastik*, in *Fortschritte*, XII (1936), p. 441-442; id., *Die christliche Strömung in der spätantiken Volkskunst*, *ibid.*, XIII (1937), p. 17-19; id., *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlino 1940, p. 95 segg. e passim.

<sup>263</sup> Sulla pittura romana, vedi, tra gli studi recenti, soprattutto: F. Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis Hadrian* in *Mitt. d. deutsch. archäol. Inst.*, Röm. Abt., XLIV (1929), pp. 91-166; S. de Wit, *Spätromische Bildnismalerei. Stilkritische Untersuchungen zur Wandmalerei der Katakomben und verwandter Monumete*, Berlino 1928; F. Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlino 1934. Vedi anche W. Neuß, *Die Kunst der alten Christen*, Augusta 1926, passim; P. Styger, *Die altchristliche Grabkunst*, Monaco, 1927, p. 83-94; F. Köves, *La formation de l’ancien art chrétien*, Parigi 1927; R. Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei*, Augusta 1929; W. Elliger, *Zur Entstehung und frühen Entwicklung d. altchristlichen Bildkunst*, Lipsia 1934, passim; C. R. Morey, *Early Christian Art*, Princeton New Jersey 1942, p. 58 segg.

<sup>264</sup> J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlino 1941, pp. 133-134, 155-156, 174-175.

<sup>265</sup> Anche in questo caso il Bettini non fa che ripetere le affermazioni errate del Galassi (*Scultura romana e bizantina a Ravenna*, in *L’Arte*, XVIII, 1915, pp. 29-57). Eppure il distacco dello stile dei sarcofagi ravennati dalla produzione scultorea di Roma non potrebbe essere più netto e deciso. La loro affinità con i modi orientali — che è fuori discussione — è stata affermata anche da studiosi quale il Rodenwaldt che nessuno vorrà spero, tacciare di scarsa comprensione per l’arte romana: „Mit einziger Ausnahme eines stadtrömischen christlichen Kindersarkophages, der zeitlich noch in die heidnische Periode hineingehört, sind in Ravenna auf den Sarkophagen rein östliche Einflüsse am Werke, wobei noch genauer zwischen dem Fortleben von östlichen Motiven, die schon im dritten Jahrhundert nach Oberitalien verpflanzt wurden und dort schnell Wurzel faßten und dem Neueindringen von Formen des Ostens nach Erhebung Ravennas zur kaiserlichen Residenz zu scheiden sein wird“ (G. Rodenwaldt, in *Röm. Mitt.*, XXXVIII-XXXIX, 1923-24, p. 38).

<sup>266</sup> Il Galassi, invece, ignorando completamente lo sviluppo dell’arte romana, sostiene che: „... un’arte romana vera e propria non fu elaborata se non dopo Costantino.“ (*Scultura romana e bizantina a Ravenna*, in *L’Arte*, XVIII, 1915, p. 57, nota I). E altrove (*Roma o Bisanzio*, p. 180): „Giova nuovamente avvertire che fino a quando vive la tradizione ellenistica, in questa o in quell’arte, non si può nettamente parlare di arte romana autonoma. Ecco perchè non si possono condividere le opinioni di coloro che tanto più cercano di vedere l’arte romana, anche stilisticamente considerata, quanto più vanno a ritroso dal VI secolo al V, e del V verso i primi secoli dell’Impero (cioè verso quei secoli nei quali l’arte dei Romani si dichiara sempre più figurativamente, di essenza ellenistica.“ Qui si cade evidentemente nell’assurdo; e qualunque commento mi pare superfluo.



Fig. 218. Milano, Duomo, Crocifisso di Ariberto: la Vergine



Fig. 219. Milano, Duomo, Crocifisso di Ariberto: S. Giovanni

artistica del mondo mediterraneo. Anche in questo caso le opere di scultura, specie i sarcofagi, esportati da Roma durante i secoli II e III in Italia, nella Gallia, nella Spagna, in Africa, nella Dalmazia e nell'odierna Albania, dimostrano l'irradiarsi dalla capitale d'impulsi artistici decisivi<sup>267</sup>. Ma da qui all'affermazione dell'esistenza, non dimostrabile, d'un'arte paleocristiana prevalentemente romana *tout court*, ci corre. Ed era necessario, mi sembra, dire questo ben chiaramente di fronte a certi recenti tentativi di confondere ancor più le idee, già tanto confuse, riguardo questo argomento; tentativi originati forse da considerazioni contingenti ma che non traggono alcuna consistenza dalla realtà dei fatti artistici sicuramente controllabili.

<sup>267</sup> G. Rodenwaldt, *Säulensarkophage*, in *Röm. Mitt.*, XXXVIII-XXXIX (1923-24), pp. 1-40; id., *Der Klinensarkophag von S. Lorenzo*, in *Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst.*, XLV (1930), pp. 116-189. — M. Lawrence (*City-Gate Sarcophagi*, in *The Art Bull.*, X (1927), pp. 1-45; id., *Columnar Sarcophagi in the Latin West*, *ibid.*, XIV, 1932, pp. 102-185) ha, d'altra parte, cercato di dimostrare che la struttura di un gruppo di sarcofagi, di supposta schietta origine orientale (cfr. O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, I, Berlin-Neubabelsberg 1914, p. 110 segg.; C. R. Morey, *The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi*, Princeton 1924), diffusi soprattutto nell'Italia settentrionale e nella Gallia, sia stata importata a Roma dalla Gallia. La tesi della Lawrence è stata avversata da alcuni (cfr. H.-U. v. Schoenebeck, *Der Mailänder Sarkophag und seine Nachfolge*, Città del Vaticano 1935, p. 21, nota 2), accettata da altri (A. C. Soper, *The Italo-Gallic-School of early Christian Art*, in *The Art Bull.*, XX, 1938, pp. 145-192). Cfr. anche G. Rodenwaldt, in *Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst.*, XL, V, 1930, pp. 187-189.

Queste osservazioni, di carattere forzatamente generali, valgono anche per il campo dell'architettura, in cui l'originalità del genio artistico romano ebbe modo di esprimersi con più tangibile schiettezza e larghe possibilità di realizzazioni. Quando però si affronta il problema dell'eventuale continuità e persistenza di alcuni schemi costruttivi romani durante il periodo medioevale, la situazione comincia ad ingarbugliarsi in maniera preoccupante. La ragione ne è ovvia. L'architettura romana si sviluppa, come la scultura e la pittura, da quella ellenistico-orientale, elaborando ben presto uno stile proprio, sotto alcuni aspetti profondamente originale. Stile che viene, con l'espansione politica dell'Impero, esportato anche nelle provincie, nelle quali però — e qui alludo soprattutto ad alcune zone del bacino mediterraneo — la medesima tradizione ellenistico-orientale che sta alla base dell'architettura romana si era già insediata con espressioni ed intonazioni particolari, diverse da regione a regione. Avviene quindi frequentemente che le forme portate da Roma si mescolano ad accenti stilistici indigeni molto affini perché sorti dallo stesso ceppo, assumendo inflessioni d'un timbro diverso da quello dell'architettura romana propriamente detta; diversità di timbro dovuta appunto all'agire di tradizioni locali tenacemente radicate, specie se si tratta di regioni aperte all'influsso dell'arte orientale, caratterizzata da un'insistente aderenza alle proprie tendenze ed inclinazioni<sup>268</sup>. Compito di una critica avveduta è dunque di sceverare con sottile discernimento, in tale mescolanza di forme, i vari elementi formativi. È, ad esempio, palese che il palazzo di Diocleziano a Spalato oppure le costruzioni di Baalbek o di Petra differiscono nettamente delle costruzioni innalzate a Roma stessa, per cui è necessario ammettere, accanto alle suggestioni provenienti dalla capitale, l'esplicarsi di altre forze e tradizioni. Ma alcuni studiosi, messi nell'impossibilità di negare fatti d'una evidenza così palmare, ricorrono, asserviti come sono al retorico concetto della „romanità“, alla comoda scappatoia dell'„arte imperiale romana“ (la *Reichskunst* del Riegl); termine elastico e generico, privo d'un significato preciso.

Quanto poi all'azione esercitata dall'architettura classica e paleocristiana su quella medioevale, si constata come in molti casi non è Roma, ma l'architettura delle sue provincie impregnate di forme romane ed ellenistico-orientali, se non addirittura l'Oriente stesso, che ha influito, grazie ad una congenita affinità di spirito, profondamente sulle costruzioni medioevali<sup>269</sup>. Spesso invece la situazione stilistica si presenta così intricata da non poter, onestamente, decidersi né per l'una, né per l'altra soluzione del problema. Ma i „romanisti“, al pari degli „orientalisti“, non conoscono dubbi od incertezze: essi avanzano con passo deciso, trattando il fenomeno così complesso e delicato dell'arte alla stregua d'un problema amministrativo-politico, e dando, ahimè, spesso prova di non conoscere affatto o in modo del tutto insufficiente i vari aspetti della questione esaminata<sup>270</sup>.

<sup>268</sup> Vedi, ad esempio, molte chiese della Mesopotamia che „riprendono le più antiche strutture dei templi assiri e babilonesi, che erano state mantenute sotto i seleucidi e i parti.“ (U. Monneret de Villard, *Le chiese della Mesopotamia*, Roma 1940, p. 97).

<sup>269</sup> J. Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*, Parigi 1935, p. 400 e segg.

<sup>270</sup> Si veda, come il Giovannoni, assertore ad oltranza come il Rivoira della „romanità“, accenni nel suo libro: *La tecnica delle costruzioni presso i Romani* (Roma s. a. [1925]), solo di sfuggita all'architettura ellenistica ed orientale, la quale invece andava in una trattazione di questo genere studiata ampiamente e a fondo, se non altro allo scopo di far risaltare con maggiore limpidezza l'originalità dell'architettura romana, così com'è stato fatto da R. Delbrück nella sua opera ancora oggi fondamentale: *Hellenistische Bauten in Latium* (Strasburgo 1907 e 1912, voll. 2); opera che non vedo però — e ciò è assai sintomatico — citata dal Giovannoni.

Un altro „romanista“, G. De Angelis d'Ossat, s'illude di poter risolvere la *vexata quaestio* dell'origine della cupola bizantina in otto brevi paginette (*Le origini romane della cupola bizantina*, in *Roma*, XIV, 1936, pp. 335—344) in cui si troveranno magari dei pistolotti retorici („Del resto — è bene affermarlo solennemente — nel gusto e nella tecnica, la cupola *tota nostra est*“, p. 336), ma nessuna „messa a punto“ apprezzabile (di contributi originali non è neanche il caso di parlare). A trattare un argomento così complesso ci vorrebbe una non comune larghezza di vedute e di informazioni quali si trova, ad es., nel libro, sia pure discutibile sotto molti punti di vista, di H. Glück, *Der Ursprung des römischen und abendländischen Wölbungsbaues* (Vienna 1933).

Che l'arte paleocristiana e della tarda antichità abbia avuto un'importanza spesso decisiva per il formarsi della civiltà figurativa medioevale non è certo il risultato di studi recenti, come sembra ritenere il Coletti<sup>271</sup>, ma è cosa risaputa sin da quando si è cominciato a studiare con serietà d'intenti l'arte del Medioevo. Già il Venturi, più di quarant'anni or sono, scrisse: „Dal tempo di Costantino sino a quello di Giustiniano i popoli latini raccolsero l'eredità de'scoli precedenti per trasmetterla al mondo moderno. Sotto le stratificazioni dell'arte ellenica nella Roma imperiale vivevano forme popolari, povere, rozze, che al cessare della magnificenza romana rappresentarono ad evidenza l'artistica potenzialità della razza, poi, mutando e rimutando, divennero la forma consacrata dai Pisani e da Giotto”. „Tutta l'arte del medio evo tenne di mira le forme dell'arte classica quasi disfatte nei bassi tempi, e quelle volgari che, per lo scemare di influssi estranei a Roma, si spiegarono più chiare alla luce. Tutte le idee, ch'ebbero svolgimento nel medio evo, si trovano, almeno in embrione, nel periodo che corre da Costantino a Giustiniano”<sup>272</sup>. Il problema da risolvere in primo luogo è invece – e lo abbiamo già detto – questo: di isolare, entro il vasto ambito dell'arte paleocristiana, le caratteristiche particolari delle varie zone e regioni ove essa si svolse; e vedere in quale misura e maniera l'espressione artistica propria di queste regioni si sia perpetuata ed abbia contribuito alla genesi dell'arte medievale<sup>273</sup>. Questo compito precipuo che la critica dovrà ancora risolvere è stato finora gravemente ostacolato dall'imperversare delle tesi „orientalista” e „romanista”, cui si è aggiunta quella, non meno errata, dell'„arte dell'impero romano”, sostenuta, oltre che da molti studiosi dell'architettura romana, anche da altri nei riguardi delle cosiddetti arti minori e della scultura, come, ad esempio, dal Ferri, il quale, colpito da alcune rassomiglianze tra sculture romane del Medio Danubio e sculture medioevali, propone addirittura di chiamare „arte dell'impero romano”, anche quella medievale<sup>274</sup>. La proposta, in



Fig. 220. Milano, Duomo, Crocifisso di Ariberto

<sup>271</sup> L. Coletti, *op. cit.*, p. X.

<sup>272</sup> A. Venturi, *op. cit.*, I, Milano 1901, pp. 64 e 68.

<sup>273</sup> Il problema è stato posto con straordinario acume da J. v. Schlosser, *Über einige geschichtliche Voraussetzungen der mittelalterlichen Kunstsprache*, in *Festschrift Hermann Egger*, Graz 1933, pp. 13–33 (ristampato in *Xenia*, Bari 1938, pp. 130–165). Vedi anche: M. Dvořák, *Les Alicant*, in *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, Monaco 1929, pp. 4–18; C. R. Morey, *The Sources of Medieval Style*, in *The Art Bull.*, VII (1924), pp. 35–50; id., *Early Christian Art*, Princeton New Jersey 1942; E. v. Garger, *Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst*, in *Kritische Berichte*, V (1932–33), pp. 97–125, *passim*; R. Bianchi Bandinelli, *Gusto e valore dell'arte provinciale*, in *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1943, pp. 165–189.

<sup>274</sup> Tra gli scritti in cui S. Ferri tratta dei rapporti tra l'arte provinciale romana e l'arte medioevale, e bizantina, vedi: *Nuovi monumenti plastici dello Zeus di Bitinia*, in *Historia*, VI (1932), p. 238–373 id., *Arte romana sul Danubio*, Milano 1933; *Aspetti*



Fig. 221. Milano, Duomo: particolare del crocifisso di Ariberto

verità strabiliante, mette a nudo la scarsa dimestichezza che alcuni archeologi posseggono con questioni di arte medioevale. Ammessa pure la simiglianza, notata del resto anche da altri studiosi, tra alcune sculture delle provincie romane ed opere medioevali, era innanzitutto da chiarire la posizione qualitativa stilistica occupata da queste ultime nell'ambito dell'arte medioevale. Il Ferri avrebbe allora scoperto che le figure dell'altare di Rachis a Cividale<sup>275</sup>, che nell'appiattimento del corpo, nella conformazione delle teste, nel trattamento „tubolare” delle vesti, possono anche rammentare stele funerarie dei Musei di Sarajevo, Skoplje, Vienna e Sofia, rappresentano povere fatiche di rozzi lapicidi, per nulla rappresentativi dell'arte del Medioevo. Questa, che abbraccia

*d'arte romana su suolo greco. Considerazioni sullo sviluppo, sulle derivazioni e sui caratteri dell'arte provinciale romana*, Milano 1934; *Anticipazioni medievali nell'arte dell'impero romano*, Madrid 1934 (estratto dell'*Annuario del cuerpo facultativo de arq<sup>os</sup>, biblos, y arqueol<sup>os</sup>*, Madrid 1934, II, p. 35—45); *Apparizioni medievali nell'arte dell'Impero*, in *Actes du IV congrès international des études byzantines*, *Bull. de l'Inst. archéol. bulgare*, X (1936), p. 195—197.

<sup>275</sup> Suppongo che il Ferri, alludendo con poca precisione ai „discussi rilievi di Cividale (VIII—X secolo)” (*Anticipazioni*, ecc.; p. 14—15 dell'estratto), intenda includervi anche i rilievi dell'altare di Rachis.

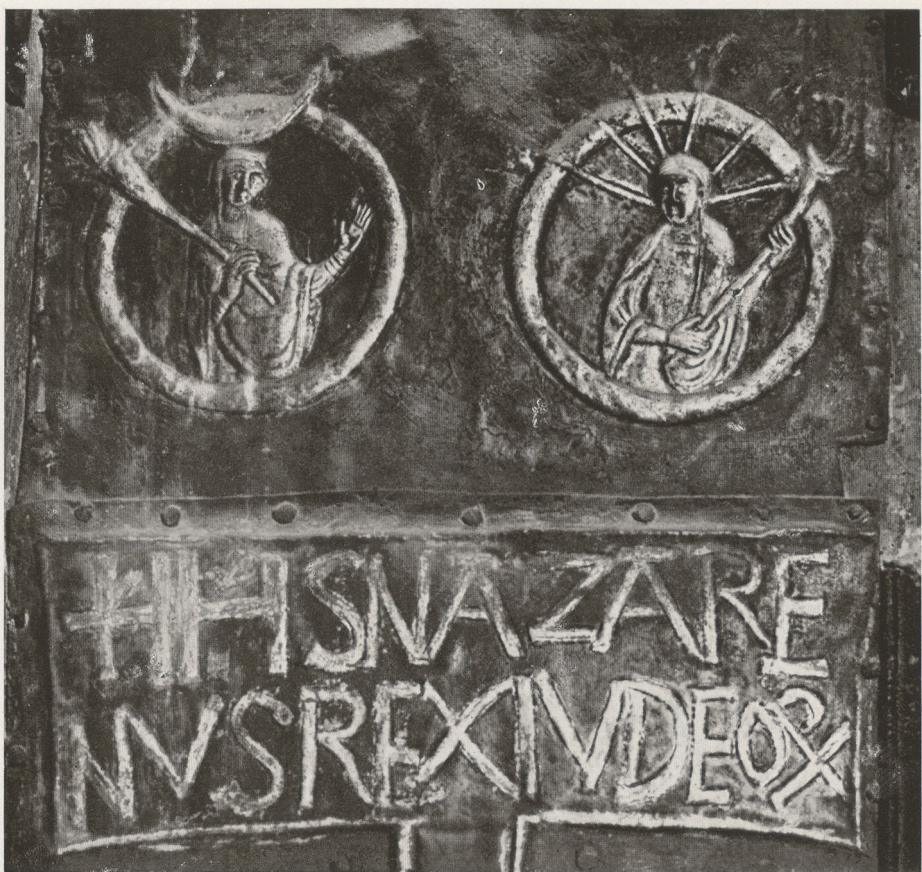


Fig. 222. Milano, Duomo, Crocifisso di Ariberto: la Luna e Sole

il lungo periodo che dal secolo VII circa giunge fino al XIII, ebbe — ed è quasi superfluo rilevarlo — aspetti multiformi, diversissimi a secondo delle epoche e delle regioni; e nessuna possibilità di collegamento esiste, ad esempio, tra le sculture romane del Medio Danubio e gli avori carolingi ed ottoniani oppure le sculture borgognone della prima metà del secolo XII. La concezione plastica primitiva e primordiale con cui la figura umana à realizzata in alcune sculture delle provincie romane e in quelle della cosiddetta arte longobarda si ritrova, sì, in larghe zone della scultura romanica. Ma si tratta di zone periferiche, lontane dallo sviluppo centrale della scultura dei secoli XI—XIII e percorse da correnti d'una impronta essenzialmente popolare ove ritornano a galla effettivamente anche reminiscenze della scultura provinciale romana come già ebbi occasione di notare<sup>276</sup>. Ciò che congiunge tali sculture romane e romaniche è proprio questo gusto popolare per forme ridotte a pochi e sommari accenni spesso appena sufficienti a caratterizzare la figura umana. È assurdo, pertanto, guardando soltanto a questa produzione scadente ed arretrata della scultura medioevale, affermare che „in tutta la produzione artistica romana del Medio Danubio vige la mentalità medioevale per tutta l'epoca dell'Impero, tre, quattro, cinque secoli prima che prendesse piede definitivo in Italia e nel resto di Europa”<sup>277</sup>. Non solo, ma il Ferri non tiene affatto conto delle divergenze spesso sostanziali che separano le sculture delle provincie romane da quelle medioevali. Divergenze date in primo luogo dal pronunciato irrigidimento stilizzato, geometrico,

<sup>276</sup> G. De Francovich, *art. cit.* alla nota 129, VI (1937), p. 120.

<sup>277</sup> S. Ferri, *Anticipazioni ecc.*, p. 10—11.



Fig. 223. Milano, Duomo: legatura dell'evangelionario di Ariberto

delle forme che si avverte in quasi tutte le opere d'arte medioevali, specie se paragonate a quelle romane; ragione per cui le figure dei bassorilievi dell'altare di Rachis a Cividale si rivelano in sostanza più concomitanti con lo stile di certe sculture copte, le quali hanno subito un simile processo di stilizzazione, che non con le stele funerarie romane della penisola balcanica citate dal Ferri<sup>278</sup>. Converrà, infine, non perdere di vista il fatto che le reciproche assonanze tra sculture di fattura così rudimentale possono in molti casi essere meramente fortuite, generate dallo stesso ingenuo e primitivo atteggiamento spirituale del lapicida di fronte al medesimo problema artistico.

Sgombrate le menti dai pregiudizi delle tesi „orientalista”, „romanista” e dell’„arte dell’Impero romano”, la via è aperta ad un esame più attento e approfondito dei multiformi accenti di cui si compone la trama dell’arte paleocristiana, entro la quale la componente „lombarda”, con il suo centro a Milano, fu nell’Occidente forse una delle più importanti. Un articolo accurato, di carattere

<sup>278</sup> Sui rilievi dell'altare di Rachis vedi un mio articolo di prossima pubblicazione nelle *Mem. stor. forgiul.*



Fig. 224.

Brescia, Duomo Vecchio: Stauroteca

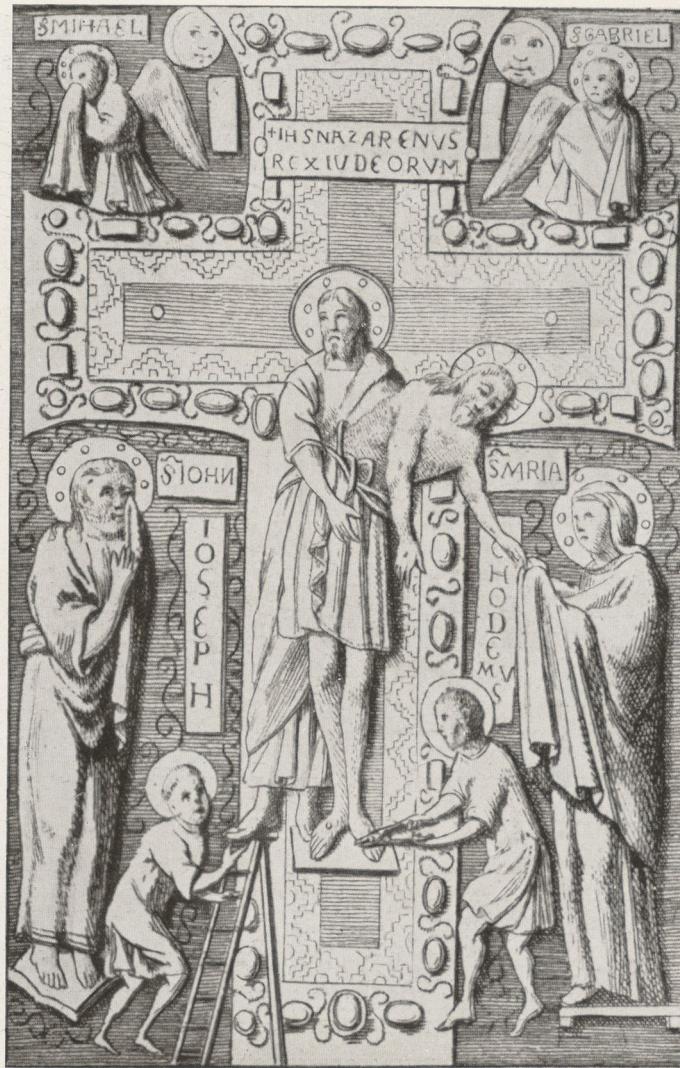


Fig. 225.

Già nella cattedrale di Monza: legatura dell'evangelario di Ariberto

informativo, su quest'argomento è stato scritto dal Minozzi<sup>279</sup> il quale, basandosi sui risultati cui erano giunti altri studiosi prima di lui, conclude che „l'architettura lombarda fu fino al VI secolo informata a principi costruttivi orientali; ... ma contemporaneamente non venne meno la tecnica muraria tutta romana che subì trasformazioni per causa delle innovazioni nei progetti”<sup>280</sup>.

<sup>279</sup> L. Minozzi, *Contributo allo studio dell'architettura paleocristiana milanese*, in *Aevum*, XII (1938), pp. 164–188.

<sup>280</sup> Tale conclusione non viene certamente infirmata dalla recente tesi di G. Chierici che ritiene la chiesa di S. Lorenzo una costruzione romana del secolo IV (*Un quesito sulla basilica di S. Lorenzo a Milano*, in *Palladio*, II, 1938, pp. 1–4; *La basilica di S. Lorenzo in Milano (conferenza)*, Milano 1938; *Di alcuni risultati sui recenti lavori intorno alla basilica di San Lorenzo a Milano, ecc.*, in *Riv. di archeol. crist.*, XVI, 1939, pp. 51–59). Ammessa pure in via ipotetica l'appartenenza al sec. IV del S. Lorenzo — cfr. anche H. Fuhrmann in *Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst.*, LVI (1941), coll. 334–340 — ciò che andrebbe però dimostrato con argomenti più calzanti di quelli addotti dal Chierici (notiamo di passata che il Chierici propone nei tre scritti citati tre diverse datazioni: la metà circa del IV secolo; fra il IV e il V secolo; la prima metà del 300), rimangono sempre valide le conclusioni dell'eccellente e ponderato studio di U. Monneret de Villard (*Note di archeologia lombarda II. L'origine della forma planimetrica della chiesa di S. Lorenzo in Milano*, in *Arch. stor. lomb.*, XLII, 1914, pp. 46–70), il quale ha dimostrato in maniera del tutto persuasiva „che la forma particolare che affetta la chiesa di S. Lorenzo in Milano è nella più pura tradizione di quell'architettura orientale, che partendo da un tema che pure fu patrimonio dell'arte romana, lo elaborò secondo concetti e con finalità tutte sue proprie” (p. 57). Il Chierici non tiene conto, a mio avviso, della trasformazione ed elaborazione avvenuta in Oriente di molti elementi di origine



Fig. 226. Hildesheim, Duomo, Avorio: Deposizione

giudizio così reciso; e che dopo la devastazione unna che seguì il breve periodo di splendore degli ultimi decenni del secolo IV, la città conobbe di nuovo tempi migliori durante la seconda metà del secolo V e sul principio del VI. Molti edifici furono allora ricostruiti ed adornati di opere d'arte, come sappiamo dai carmi del diacono Ennodio, poi vescovo di Pavia, e come ci viene testimoniato da costruzioni quale il S. Lorenzo e da opere quali i mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro. Ma nonostante la perdita irrimediabile e totale di alcune espressioni artistiche quale la pittura che pur dovette essere intensamente coltivata in quel periodo — abbiamo notizie di un'imponente serie di affreschi con scene del Vecchio e del Nuovo Testamento che ornava la basilica

romana che poi, così rielaborati, rifiuirono in Occidente e in Italia; per cui, ad esempio, non v'è dubbio che „il tipo del S. Vitale di Ravenna, del S. Sergio e Bacco di Costantinopoli sono il risultato dell'elaborazione orientale di un elemento primordiale romano“. (U. Monneret de Villard, *art. cit.*, p. 51). Così, per citare un altro esempio, il Chierici, ripetendo ciò che ne scrisse già il Rivoira (*Le origini dell'architettura lombarda*, Milano 1908, p. 87), riafferma l'influsso di costruzioni romane, specie di quelle termali, sulla struttura del S. Lorenzo di Milano, sorvolando sulle ben fondate argomentazioni addotte dal Monneret de Villard contro questa tesi. Vedi anche O. Wulff, *Bibl.-krit. Nachtrag zu Altchristliche und Byzantinische Kunst*, Potsdam 1936, p. 54; e H. Glück, *op. cit.* alla nota 270, pp. 92—93, il quale sostiene, come il Chierici, il carattere romano del S. Lorenzo.

<sup>281</sup> H. U. v. Schönebeck, *op. cit.* alla nota 267.

<sup>282</sup> R. Delbrück, *Denkmäler antiker Kunst*, IV, Berlino 1927, pp. 1—5; C. R. Morey, in *American Journal of Archaeology*, XXIII (1919), pp. 101—125; *id.*, *ibid.*, XXXII (1928), pp. 403—406. L'ipotesi del Morey che l'urna di S. Nazaro sia una falsificazione del sec. XVI è stata respinta, oltre che dal Delbrück, anche dal Neuß (*op. cit.* alla nota 263, pp. 143—144), dal Wulff (*op. cit.* alla nota 280, pp. 23—24) e dal Toesca (*Dell'urnetta argentea di S. Nazaro a Milano*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano 1937, pp. 503—506).

<sup>283</sup> H. U. v. Schönebeck, *op. cit.*, pp. 118—119. Intorno alle vicissitudini della porta ambrosiana vedi le interessanti osservazioni di F. Reggiori (*Cimeli e capi d'arte della basilica ambrosiana, poco noti o mal noti*, in *Ambrosiana*, Milano 1942; pag. 168—174).

<sup>284</sup> Per questi mosaici vedi soprattutto P. Toesca *Pittura e miniatura in Lombardia*, ecc., pp. 8—21. — Nell'atrio della cappella di S. Aquilino sono stati recentemente scoperti notevoli avanzi di mosaici che il Bettini (*op. cit.*, I *Mosaici*, I, p. 17) assegna al sec. IV, ritenendoli „talmente romani di maniera, da far pensare non sian dovuti a maestranze venute proprio da Roma“. Non mi è stato ancora possibile esaminare questi mosaici per cui mi astengo da qualsiasi giudizio su di essi.

<sup>285</sup> H. U. v. Schönebeck, *op. cit.*, pp. 124—125.

<sup>286</sup> L. Minozzi, *art. cit.*, p. 164: „Anzi premetto che a mio giudizio non è esistita appunto un'arte caratteristica milanese per ragioni etniche e geografiche essendo la città centro intermedio fra l'Oriente greco, Roma e le provincie nordiche.“

Ad un artefice greco che ha assimilato l'iconografia romana è da assegnare il sarcofago nella chiesa di S. Ambrogio a Milano, studiato a fondo dallo Schoenebeck<sup>281</sup>. Un'impronta formale incerta, in cui è arduo distinguere l'origine dei fattori stilistici formativi, recano l'urnetta argentea di S. Nazaro, forse eseguita a Milano stesso<sup>282</sup>, come pure la porta in legno di S. Ambrogio<sup>283</sup> e i mosaici di S. Aquilino e di S. Vittore in Ciel d'oro<sup>284</sup>. Da questi fatti parrebbe dover dedurre che non è mai esistita una vera e propria arte paleocristiana milanese. Di breve e fittizia fioritura, oscillante tra influssi orientali ed altri venuti da Roma e forse dalla Gallia, l'attività artistica a Milano durante i pochi decenni in cui la città fu capitale, sembra non essersi potuto consolidare e concretare entro una fisionomia sua propria. Tale infatti è l'opinione dello Schoenebeck<sup>285</sup> e del Minozzi<sup>286</sup>. A ciò si potrebbe però obiettare che la scarsità delle opere d'arte di questo periodo conservatesi fino ad oggi a Milano non permette un



Fig. 227.

Aquileia, Duomo, Pala d'oro: la Vergine



Fig. 228.

Parigi, Museo di Cluny, Pala di Basilea: Ss. Gabriele e Raffaele

ambrosiana del secolo IV, di affreschi, ricordati da Ennodio, in un battistero ad Agello e nell'abside della chiesa di S. Nazaro<sup>287</sup> —, v'è tutta una serie di avori paleocristiani eseguiti con ogni probabilità a Milano, i quali danno modo di intravvedere i lineamenti abbastanza precisi d'una arte paleocristiano-lombarda che poi si trasmisero, modificati, all'epoca carolingio-ottoniana e romanica.

Si tratta di un gruppo di avori che, ritenuti da principio giustamente di origine lombardo-milanesi, fu poi sballottato tra le più diverse regioni dell'Oriente e dell'Occidente, fino a che la critica più recente si è mostrata di nuovo propensa a riprendere l'ipotesi „lombarda” degli studiosi che per primi si erano occupati di questi avori. I principali di essi, raggruppatisi intorno alla legatura del dittico della cattedrale di Milano, sono: i pannelli del cofanetto di Werden nel Victoria and Albert Museum, i quattro avori con scene della Passione di Cristo nel British Museum provenienti da Milano, frammenti di un dittico trovati in Francia ed oggi sparsi nei Musei di Berlino, del Louvre e di Nevers. A questa serie assai omogenea di avori altri ancora si possono aggiungere, come l'avorio già nella collezione Trivulzio ed oggi nel Castello Sforzesco con le Pie donne al sepolcro, l'Ascensione di Monaco, il dittico di Probiani a Berlino, una pisside a Rouen, il cofanetto d'avorio nel museo di Pola. Si conservano infine in Lombardia alcuni avori che posseggono addentellati

<sup>287</sup> P. Toesca, *op. cit.*, pp. 3—5, 7.



Fig. 229. Aquisgrana, Duomo, Pala d'oro:  
particolare della Lavanda dei piedi



Fig. 230.  
Parigi, Museo di Cluny, Pala di Basilea: Cristo

con i suddetti intagli, quale la Lipsanoteca e il dittico di Boezio a Brescia e il dittico di Stilicone a Monza. L'esistenza d'una scuola paleocristiana d'intagliatori milanese dalla quale sarebbero usciti alcuni degli avori sopraelencati, fu sostenuta molti anni addietro da J. Ficker<sup>288</sup>, da M. Schmid<sup>289</sup> e, specialmente, da G. Stuhlfaut<sup>290</sup>. Ma la tesi non trovò accoglienze favorevoli, e il gruppo di avori — o meglio una parte di essi — fu successivamente assegnato a Roma<sup>291</sup>, all'Asia minore<sup>292</sup>, alla Siria e ad Antiochia<sup>293</sup>, alla Provenza<sup>294</sup>. Di fronte a questa varietà scon-

<sup>288</sup> J. Ficker, *Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst*, Lipsia 1887, pp. 145—148.

<sup>289</sup> M. Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst*, Stoccarda 1890, p. 109 segg.

<sup>290</sup> G. Stuhlfaut, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Friburgo e Lipsia 1896, pp. 66—84.

<sup>291</sup> A. Haseloff, *Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei*, in *Jahrb. d. preuß. Kunsts.*, XXIV (1903), pp. 47—61.

<sup>292</sup> J. Strzygowski, *Kleinasiens*, Lipsia 1903, pp. 198—199. Si noti però che lo Strzygowski aveva in un primo tempo (in *Byzantinische Denkmäler*, I, Vienna 1891, pp. 45, 49—50) accettata la tesi circa l'origine occidentale — milanese degli avori in questione.

<sup>293</sup> O. Wulff, *Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst*, ecc., in *Rep. f. Kunstu.*, XXXV (1912), pp. 220—221; id., *op. cit.*, I, pp. 186—188. L'attribuzione del Wulff è stata accettata dal Volbach (*Elfenbeinarbeiten der Spätantike u. des frühen Mittelalters*, Magonza 1916, N. 30, tav. V, c; id., *Die Elfenbeinbildwerke (Staatl. Museen zu Berlin. Die Bildwerke d. deutschen Museums)*, Berlino e Lipsia 1923, p. 2). Anche il Millet (*Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, ecc., Parigi 1914, pp. 171, 180, 210) ed altri attribuiscono gli avori in questione all'Oriente.

<sup>294</sup> E. Baldwin Smith, *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence*, Princeton University Press 1918; id., *A source of mediaeval style in France*, in *Art Studies*, II (1924), pp. 85—112.



Fig. 231. Aquisgrana, Duomo, Pala d'oro: Ultima Cena

certante di opinioni si comprende l'atteggiamento di prudente riserbo di J. S. Marquet de Vasselot che non osa prendere una posizione netta riguardo il problema del luogo d'origine di questi avori<sup>295</sup>, mentre il Dalton cautamente avanza l'ipotesi che esso sia da cercare piuttosto in Occidente che in Oriente<sup>296</sup>. E l'importanza dell'Occidente nella lavorazione degli avori, di soggetto sia pagano che cristiano, è stata rilevata anche dal Delbrück<sup>297</sup>. Pure il Volbach, abbandonando la tesi „orientalista” ad oltranza alla quale aveva dapprincipio aderito, ammette ora la possibilità che anche in Occidente abbiano operato diverse scuole d'intagliatori in avorio<sup>298</sup>. Ma il fiorire d'una scuola di avori nell'Italia Superiore e nella Gallia meridionale, già sostenuto dal Petković<sup>299</sup>, è stato recentemente riaffermato con decisione soprattutto

<sup>295</sup> J. G. Marquet de Vasselot, *Un ivoire chrétien récemment acquis par le Musée du Louvre*, in *Mon. Piot*, XXVII (1925-1926), pp. 175-188.

<sup>296</sup> O. M. Dalton, *East Christian Art*, Oxford 1925, pp. 204-205. Anche il Sauer (*Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Lipsia 1922, pp. 6-10) propende per l'Occidente, anzi per Roma.

<sup>297</sup> R. Delbrück, *Die Consulardiptychen*, Berlino e Lipsia 1926.

<sup>298</sup> F. Volbach, in *Festschrift Schumacher*, Magonza 1930, p. 329-331; id., in H. Th. Bossert, *Gesch. d. Kunstgewerbes*, V, Berlino 1932, pp. 90-92.

<sup>299</sup> W. Petković, *Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München*, Halle 1905.



Fig. 232. Aquileia, Duomo, Pala d'oro:  
particolare delle Pie donne al sepolcro

tutto dal Weigand<sup>300</sup> e dal Reichl<sup>301</sup>, nonché dal Soper<sup>302</sup> e dal Morey<sup>303</sup>.

Non è qui il luogo di esporre a lungo tutte le ragioni che militano in favore di una origine lombardo-milanese di alcuni degli avori in questione. Bisognerebbe, a questo scopo, addentrarsi nello studio degli avori, profani e di soggetto sacro, dei primi 506 secoli dell'era cristiana; studio che oltrepasserebbe di gran lunga i limiti di spazio consentiti a questo lavoro. Rimane comunque stabilito: che i nostri avori — o almeno una buona parte di essi —, databili per lo più nei secoli IV e V e stilisticamente abbastanza omogenei pur nella varietà delle tendenze formali che andrebbero meglio precise, si distinguono sia dall'arte coeva di Roma sia da quegli avori che si possono sicuramente supporre eseguiti in Oriente quali la cattedra di Massimiano e gli avori affini (una serie di pissidi, il dittico Barberini al Louvre e via dicendo); che un numero ragguardevole di questi avori si conservano ancora in Lombardia o a Milano oppure provengono da lì o dalla Francia di cui la regione meridionale formava allora con la Lombardia un'unità artistica, intravveduta ma non ancora definita chiaramente dalla critica; che alcuni di questi avori posseggono palesi punti di contatto con i sacrofagi „celto-romani” d'impronta fortemente orientale, sparsi nell'Alta Italia e nella Gallia meridionale<sup>304</sup>, come pure con la porta lignea di S. Ambrogio<sup>305</sup>.

Ed è sintomatico il fatto che laddove il Weigand avverte, per ragioni puramente iconografiche, un'azione esercitata da artefici dell'Alta Italia e della Gallia sulla porta in legno di S. Sabina a Roma<sup>306</sup>, il Wulff<sup>307</sup>, il Soper<sup>308</sup> e il Morey<sup>309</sup> collegano, anche in base ad affinità stilistiche, i rilievi della medesima porta al nostro gruppo di avori lombardi.

A queste ragioni, cui non ho potuto accennare che fugacemente, s'aggiungono altre non meno importanti e decisive per la soluzione del problema dell'origine di questi avori paleocristiani. Innanzitutto un elemento esterno ma molto significativo: noi troviamo negli avori che abbiamo attribuito alla scuola carolingia lombardo-milanese particolari ed episodi fedel-

<sup>300</sup> E. Weigand, *art. cit.* alla nota 83, pp. 54—56; id., *Der Monogramnimbus auf der Tür von S. Sabina in Rom*, in *Byz. Zeitschr.*, XXX (1929—30), pp. 587—595; id., *Zum Denkmälerkreis des Christogramnimbus*, *ibid.*, XXXII (1932), pp. 63—81.

<sup>301</sup> R. Reichl, *Beiträge zur Geschichte der spätantiken Elfenbeinplastik*, in *Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst.*, XLVII (1932), coll. 543—558.

<sup>302</sup> A. C. Soper, *The Italo-Gallic School of Early Christian Art*, in *The Art Bull.*, XX (1938), pp. 145—192.

<sup>303</sup> C. R. Morey, *Early Christian Art*, Princeton New Jersey 1942, pp. 135—140. — Vedi anche, per altre opere d'arte assegnate alla regione dell'Italia settentrionale e della Gallia, H. Harvard Arnason, *Early Christian Silver of North Italy and Gaul*, in *The Art Bull.*, XX (1938), pp. 193—226.

<sup>304</sup> Per questi sarcofagi vedi nota 267.

<sup>305</sup> A. Goldschmidt, *Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand*, Strasburgo 1902, pp. 23—24.

<sup>306</sup> E. Weigand, *art. cit.* nella *Byz. Zeitschr.*, XXX (1929—30), pp. 587—595.

<sup>307</sup> O. Wulff, *Altchristliche u. byzantinische Kunst*, Berlin-Neubabelsberg 1914, p. 137.

<sup>308</sup> A. C. Soper, *art. cit.*, p. 168 segg.

<sup>309</sup> C. R. Morey, *op. cit.*, pp. 137—140.



Fig. 233. Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum e Parigi, Louvre: dittico in avorio

mente copiati proprio da quegli avori paleocristiani che si ritengono da alcuni studiosi eseguiti a Milano o comunque in Lombardia. Alludo al Giuda appeso all'albero di fico nel dittico carolingio del duomo di Milano (fig. 131), palesemente derivato da uno dei quattro pannelli eburnei nel British Museum provenienti da Milano (fig. 234); e al fatto che alcune scene della legatura bodleiana (fig. 86) sono copiate, con insignificanti modifiche, dal dittico oggi diviso tra Berlino e Parigi (fig. 233). Così pure l'episodio della Guarigione del paralitico del dittico carolingio di Londra (fig. 133) trova strettissimo riscontro in quello della valva di dittico paleocristiana di Parigi (fig. 233). Queste concordanze, ovvie soltanto se si ammette che le copie carolingie siano state intagliate nella medesima città in cui si trovavano i modelli paleocristiani, vengono completeate dalla comunanza stilistica tra i due gruppi di avori paleocristiani e carolingi. L'affinità — nella salda struttura dei corpi di proporzioni spesso tarchiate, nella vivacità dei gesti e delle mosse, nel sobrio e razionale trattamento delle vesti, nei tipi fisionomici — vi è così palese [cfr., ad esempio, da una parte i dittici carolingi di Milano (fig. 131) e di Londra (fig. 133) e,



Fig. 234.

Londra, British Museum: scene delle Passione di Cristo



Fig. 235.

Londra, British Museum: scene delle Passione di Cristo

dall'altra, i già citati avori paleocristiani di Londra (figg. 234—235), di Berlino e di Parigi e di Parigi (fig. 233)], che la continuità e trasmissione di alcuni accenti e particolarità stilistiche entro i confini d'una stessa regione — e forse città — mi sembra indubitabile. Avremmo quindi nella scuola lombarda uno degli esempi più chiari e persuasivi dell'azione esercitata dall'arte paleocristiana locale sulle manifestazioni artistiche sorte nella stessa regione all'epoca carolingia ed ottoniana, con riflessi persistenti anche nella scultura romanica dell'Alta Italia<sup>310</sup>.

<sup>310</sup> Le bozze definitive di questo studio sono state da me licenziate nel maggio 1943.

## INDICE DEI LUOGHI E DEI MONUMENTI

- Agello, Battistero: affreschi paleocristiani, 246
- Alessandria (Egitto), Catacombe: affreschi, 236
- Museo: statua copta, 133 nota 48
- Aquisgrana, Duomo: affreschi, 163, 165; evangelario della scuola palatina, 213; evangelario degli Ottoni, 158, 165, 174 nota 138; dittico carolingio 153, 155, 157, fig. 132; pala d'oro, 174 nota 138, 221, 228, fig. 227, 229, 231, 232
- Baalbek, Architetture dell'epoca romana, 240
- Bamberga, Biblioteca di stato: codice coll'Apocalisse, 158, 174 nota 138, 210
- Barton-Upon-Humber, Campanile, 179 nota 111
- Berlino, Biblioteca di stato: avorio con Cristo e i santi Pietro e Paolo, 126, fig. 92; avorio del sec. XI, 139 nota 55
- Kaiser-Friedrich-Museum: frammento di dittico paleocristiano, 247, 251, fig. 233; dittico di Probiani, 247; avorio con l'Incredulità di San Tommaso: 152, fig. 130; avorio con Cristo che insegna nel tempio, 150; avorio bizantino con l'Anastasi, 128; facciata di Mshatta, 179 nota 159; stucchi di Gröningen, 140
- Kunstgewerbemuseum: reliquiario di Enger, 183 nota 182
- Bologna, Chiesa del S. Sepolcro, 179 nota 162
- Boscoreale, Affreschi dell'epoca romana, 236
- Brescia, Biblioteca Queriniana: Codex Brixianus, 179 nota 160
- Duomo Vecchio: stauoteca, 225—227, fig. 224
- Museo cristiano: dittico di Boezio, 248; Lipsanteca, 248
- Budapest, Biblioteca dell'Università: sacramentario di S. Gallo, 171
- Burgfelden, Chiesa parrocchiale: affreschi, 162
- Cambridge, Fitzwilliam Museum: avorio con soggetto liturgico, 124—125
- Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum: patena siriaca, 216
- Caorle, Duomo: „pala d'oro“, 216 nota 205
- Capua, Chiesa di S. Giovanni in Corte: bassorilievi preromanici, 144, fig. 117
- Museo Campano: bassorilievo preromanico, 144, fig. 118
- Casal Monferrato, Duomo: crocifisso, 217—218, fig. 212
- Castel S. Elia, Costruzione ed affreschi, 163 nota 107
- Cavagnolo Po, Chiesa di S. Fede: portale, 170
- Chiavenna, Chiesa di S. Lorenzo: „pace“, 227 nota 238
- Civate, Chiesa di S. Pietro al monte: stucchi, 139 sino 143, 157, figg. 113, 114, 115
- Cividale, Chiesa di S. Martino: altare di Rachis, 242, 244
- Tempietto di S. Maria in Valle: stucchi, 131—139, 143, figg. 107, 112
- Museo: salterio di Egberto: 150, 158—160, 167, 169, figg. 135, 136, 137, 149, 154
- Conques, Chiesa di S. Foy: reliquiario di Pipino, 183, nota 182, 220—223, fig. 216
- Crevant, Chiesa di S. Genéroux, 178
- Darmstadt, Biblioteca: codice di Gero, 165
- Deir Es-Surjani, Chiesa: stucchi, 133
- Dura Europos, Sinagoga: affreschi, 232
- Earls Barton, Campanile, 179 nota 161
- El Bagauat, Affreschi, 232, 234
- Farfa, Chiesa abbaziale, 174 nota 138, 178
- Firenze, Biblioteca Laurenziana: evangelario di Rabela, 232, 233, 234
- Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), Abbazia: pitture, 163
- Francoforte S. Meno, Biblioteca comunale: avorio con soggetto liturgico, 125
- Galliano, Chiesa di S. Vincenzo: costruzione, 130, 158 nota 97; affreschi, 130, 131, 158—160, 164, 165, 166, 171, 224, fig. 104, 105, 138, 140, 144, 151
- Gernrode, Chiesa di S. Ciriaco, 179 nota 161; stucchi: 140—141
- Göttingen, Biblioteca dell'Università: sacramentario di Fulda, 165
- Goldbach, Cappella di S. Silvestro: affreschi, 162, 167, fig. 147
- Hildesheim, Duomo: porta in bronzo, 126, 127, 141, 147, figg. 93, 95, 96, 116; avorio bizantino, 227, fig. 226
- Hira (Kufa), Affreschi, 232, 236
- Hirsau, Abbazia: pitture, 163
- Jouarre, Cripta funeraria: sarcofago della badessa Teodechilde, 180
- Ivrea, Biblioteca capitolare: sacramentario di Warmondo, 127, 133 nota 48, 139 nota 55, 151, 173—174, figg. 100, 127, 156, 157, 158

- Kremsmünster, Abbazia: calice di Tassilone, 183 nota 182
- Kuseir Amra, Affreschi, 232, 234, 236
- Laon, Cappella dei Templari, 179 nota 162
- Liegi, Chiesa di S. Giovanni: affreschi, 163
- Liverpool, Free Public Museum: avori ottoniani, 151  
figg. 119, 120, 121, 126
- Lomello, Battistero, 178
- Londra, British Museum: avori paleocristiani, 247,  
251, figg. 234, 235; bibbia di Grandval, 208, fig.  
204; vetro paleocristiano, 139 nota 55
- Victoria and Albert Museum: avori paleocristiani,  
247; dittico carolingio, 154—155, 157, 251, fig.  
133; secchiello eburneo, 125, 148, 150, 152, 172
- Collezione Dyson Perrins: codice lombardo, 174  
nota 136
- Lorsch, Chiesa abbaziale, 178
- Maihingen, Castello: codice ottoniano, 158
- Malles, Chiesa di S. Benedetto: affreschi, 168—169, 171,  
172, figg. 150, 152, 153; stucchi, 169—171, fig. 155
- Milano, Biblioteca Ambrosiana: affresco con Ariberto,  
130, 131, fig. 104
- Castello Sforzesco: avorio paleocristiano 247; avorio  
ottoniano, 125, 148, 150, 151 nota 77, 152,  
172, fig. 89; avorio orientale, 139 nota 55
- Chiesa di S. Ambrogio: abside: costruzione, 170;  
stucchi, 170, mosaico, 175—181, figg. 159, 160,  
163, 164; affreschi paleocristiani, 246, pereomanici,  
224; altare d'oro, 118, 124 nota 15, 125, 177, 181  
nota 171, 182—221, 223, fig. 87, 88, 167—190,  
197, 198, 205; ambone, 176—177; ciborio, 116 sino  
131, 130, 140, 143, 147, 148, 150, 155, 157, 177,  
210, 216, 218, 219, figg. 82—85, 90, 94, 98, 101,  
103; clipeo di stucco, 131, 172, fig. 106; porta in  
legno, 246, 250; sarcofago paleocristiano, 246
- Chiesa di S. Lorenzo, costruzione: 245 nota 280,  
246; mosaici, 181 nota 171, 246
- Chiesa di Nazaro: affreschi paleocristiani, 247;  
urna argentea 264
- Chiesa di S. Satiro: affreschi, 160
- Duomo, avori: dittico carolingio, 150, 152—154,  
155, 157, 251, fig. 131; dittico paleocristiano, 247;  
secchiello ottoniano, 125—126, 148, 150, 151, 151  
nota 77, 157, 160, 172, figg. 91, 128; crocifisso di  
Ariberto, 130, 223—225, figg. 217—222; rilegatura  
dell'evangeliario di Ariberto, 130, 211, 221, 223,  
224—225, fig. 223
- Modena, Duomo: sculture di Wiligelmo e della sua  
scuola, 151, figg. 122, 123, 124; scultura del pon-  
tile, 151, fig. 125
- Monaco, Biblioteca di stato. Codex aureus: rilegatura,  
182, 197, 200—202, 204, figg. 194, 195, 196; mi-  
niature, 180 nota 167, fig. 166; codice di Uta, 181  
nota 171, 223 nota 225; evangeliario di Ottone III,  
127, 158, 160, figg. 97, 99; evangelistario di Enri-  
co II, 134, 158, fig. 110. Sacramentario di Enri-  
co II, 158
- National-Museum: avorio paleocristiano, 247
- Reiche Kapelle: ciborio di Arnolfo, 182, 198 sino  
200, 204, figg. 191, 192, 193
- Monza, Duomo: ampolle palestinensi, 232, 234; dit-  
tico die Stilicone, 248; corona ferrea, 218; rilegà-  
ture dello evangeliario di Ariberto, 130, 226—227,  
fig. 225
- Münster, Chiesa di S. Giovanni: costruzione 164,  
166, 168 nota 121; paliotto in stucco, 157, fig. 134;  
stucchi delle cappelle di S. Ulrico, 123 nota 15,  
171. Per gli affreschi, vedi Zurigo, Museo
- Nancy, Duomo: pettine liturgico, 179 nota 159
- Nevers, Chiesa di S. Stefano, 179 nota 161
- Museo: avorio paleocristiano, 247
- New-York, Coll. Pierpont Morgan: rilegatura del-  
l'evangeliario di Lindau, 182, 203, 204, 214 nota  
200, fig. 199
- Niederzell, Chiesa dei Ss. Pietro e Paolo: fondazione,  
171; affreschi, 162
- Novate, Chiesa di S. Fedelino: affreschi, 160
- Oberzell, Chiesa di S. Giorgio: affreschi, 159—161,  
162, 164, fig. 139
- Oxford, Bodleiana: avorio bizantino, 128, fig. 102;  
avorio carolingio, 124, 155, 157, fig. 86
- Padova, Chiesa di S. Giustina: pitture, 181 nota 170
- Chiesa di S. Sofia: 179 nota 162
- Parigi, Biblioteca Nazionale: bibbia di Viviano,  
207/208, figg. 200, 202, 203; evangeliario di Lota-  
rio, 174 nota 138; evangeliario di Sinope, 233, 234;  
sacramentario di Drogone, 171; salterio di Carlo il  
Calvo, 180 nota 165, fig. 165
- Già coll. Martin Le Roy: avorio ottoniano, 151,  
fig. 121
- Museo di Cluny; pala d'oro di Basilea, 227—228;  
figg. 228—230
- Museo del Louvre: avorio paleocristiano, 247, 251,  
fig. 233; rilegatura d'evangeliario, 223 nota 225;  
rilievo in argento bizantino, 216, fig. 207; statuina  
di Carlo Magno, 133 (già nel Museo Carnavalet)
- Parma, Battistero: sculture dell'Antelami, 151
- Pavia, Chiesa di S. Michele; crocifisso, 217

- Petra, Architetture dell'epoca romana, 240
- Poitiers, Battistero, 178
- Pola, Museo: cofanetto d'avorio paleocristiano, 248
- Pompei, Architettura, 236 nota 260; affreschi, 235  
sino 236
- Raqqah, Porta della città, 178
- Ratisbona, Chiesa di S. Emmerano: sculture nell'atrio, 135
- Ravenna, Battistero di Neone: stucchi, 179 nota 100  
— Battistero degli Ortodossi: mosaici, 234, 238  
— Chiesa di S. Apollinare in Classe: mosaici, 179, 181  
nota 171, 216, 234, figg. 161, 162, 211  
— Chiesa di S. Apollinare Nuovo: mosaici, 139 nota  
55, 232, 238  
— Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo: ritratto di S. Martino, 181 nota 170  
— Mausoleo di Galla Placidia: mosaici, 139 nota 55,  
234 nota 252, 238
- Roma, Catacombe di Commodilla: affreschi, 139 nota  
55
- Chiesa di S. Agnese: mosaico, 139 nota 55
- Chiesa di S. Bartolomeo all'Isola; puteale, 136 sino  
139, 144—145
- Chiesa di S. Clemente: affreschi, 164
- Chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo: affresco nella casa  
romana, 238 nota 261
- Chiesa di S. Maria Antiqua: affreschi, 164, 166
- Chiesa di S. Maria Maggiore: mosaici, 232, 234,  
237, 238
- Chiesa di S. Paolo: porta in bronzo, 139 nota 55
- Chiesa di S. Saba: affreschi, 164, 166
- Chiesa di S. Sabina: porta in legno, 250
- Città del Vaticano: avorio carolingio, 205—206,  
fig. 201
- Rouen, Museo: pisside in avorio paleocristiana, 247
- Salerno, Duomo: paliotto in avorio, 150
- Salonicco, Chiesa di Hosios David: mosaici, 232, 234  
— Chiesa di S. Demetrio: mosaici, 232, 234
- Samsigeramos (Emesa), Tomba, 179 nota 158
- Sant' Angelo in Formis, Affreschi, 160, 174, nota 138,  
fig. 141
- San Gallo, Biblioteca: avorio carolingio, 139 nota 55
- San Ruffillo (Bologna), Chiesa, 179 nota 162
- San Vincenzo al Volturno, Affreschi, 164
- Serajevo, Museo: stele funerarie romane, 242
- Sesto al Regheno, Chiesa: urna di S. Anastasia, 180
- Sion (Sitten), Duomo: reliquiario del vescovo Atheus,  
218, 220 nota 218; reliquiario ottoniano, 219, fig.  
214, 215
- Skoplje, Museo: stele funerarie romane, 242
- Sofia, Museo: stele funerarie romane, 242
- Solnhofen, Medaglione preromanico, 135—136, 141,  
fig. 111
- Spalato, Palazzo di Diocleziano, 240
- Spoletto, Museo: bassorilievo preromanico, 134, 144,  
fig. 109
- Torcello, Museo: „pala d'oro“, 216, 225, figg. 208,  
209, 210
- Treviri, Biblioteca comunale: „codex Egberti“, 158;  
evangelionario ottoniano, 165; „registrum Gregorii“  
139 nota 55, 165
- Upsala, Università: evangelionario di Enrico III, 174  
nota 174
- Utrecht, Università: salterio carolingio, 124, 204, 210
- Vercelli, Duomo: crocifisso, 217, 219, fig. 213; rilegatura  
d'evangelionario, 227 nota 238; reliquiario preromanico,  
227; rotolo istoriato, 160—161 nota 104  
— Chiesa di S. Eusebio: affreschi, 160—161 nota 104,  
164 nota 113
- Verona, Chiesa dei Ss. Celso e Nazzaro: affreschi,  
167, figg. 146, 148
- Chiesa di S. Zeno; porta in bronzo, 225
- Vico l'Abate, Chiesa: tavola dipinta coll' arcangelo  
Michele, 174 nota 138
- Vienna, Biblioteca Nazionale: codice No 847, 179  
nota 160
- Museo di storia dell'arte: stele funerarie romane,  
242
- Zurigo, Museo: affreschi di S. Giovanni a Münster,  
164—168, 171, 172, figg. 142, 143, 145