

32



La Storia dell'Arte

Il Romanico

4

LA BIBLIOTECA DI REPUBBLICA

LA STORIA DELL'ARTE

4. IL ROMANICO

Collana a cura di
Stefano Zuffi

© 2006 Mondadori Electa S.p.A., Milano
Tutti i diritti riservati
© 2006 Edizione speciale per la Repubblica
Pubblicato su licenza Mondadori

Progetto grafico: Dario Tagliabue
Coordinamento editoriale: Valentina Lindon, Caterina Giavotto
Coordinamento ricerca iconografica: Simona Bartolena
Ricerca iconografica: Elena Demartini, Alice Fermi,
Chiara Franchini, Giovanna Intra, Matteo Penati

Realizzazione editoriale: Areagroup Media s.r.l., Milano
Coordinamento dell'opera: Francesca Asnaghi
Coordinamento grafico: Gianluca Chioldin
Redazione: Carlo Prosperi
Impaginazione: Massimo De Carli
Fotolito: Areagroup Media s.r.l., Milano

Gli autori di questo volume:
Walter Angelelli, capitolo 4
Sandra Baragli, capitolo 2
Paolo Cavaleri, capitolo 22
Francesca Dell'Acqua, capitoli 6-21
William Dello Russo, capitoli 13-14
Florence Margo-Schwoebel, capitoli 7-8 (traduzione: Maria Cristina Maiocchi)
Antonio Milone, capitoli 1-3-11-12-16-20
Angela Montironi, capitolo 19
Silvia Perossi, capitolo 23
Carla Elena Travi, capitoli 5-15-18
Graziano Vergani, capitoli 9-17
Stefano Zuffi, capitolo 10
William Dello Russo, box *Lecture*
Antonella Fuga, box *Tecniche e materiali*

Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A. – Divisione la Repubblica
Via C. Colombo 149 – 00147 Roma

Supplemento al numero odierno de la Repubblica
Direttore Responsabile Ezio Mauro
Reg. Trib. Roma n. 16064 del 13/10/1975

Edizione non vendibile separatamente da una testata del Gruppo Editoriale L'Espresso
e/o altre testate edite da società controllate e/o collegate al Gruppo Editoriale L'Espresso SpA.

Tutti i diritti di copyright sono riservati. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

Quest'opera è stampata su carta Uno Prime prodotta con cellulose senza cloro gas provenienti da
foreste controllate e certificate, nel rispetto delle norme ecologiche vigenti.

Stampa e legatura: Arti Grafiche Arvato, Bergamo.

Alla pagina 4:
Portico della Gloria, portale destro, particolare, 1188, Santiago de Compostela, Spagna, cattedrale.

La Storia dell'Arte

Il Romanico

4

Electa

LA BIBLIOTECA DI REPUBBLICA

Supplemento settimanale da vendersi esclusivamente in abbinamento a Repubblica.
Supplemento al numero odierno.

€ 12,90 + il prezzo del quotidiano

(Repubblica + Libro € 13,80 - Con D o il Venerdì € 14,10)





Sommario

- Dentro il capolavoro
- Profili
- Tecniche e materiali
- Letture

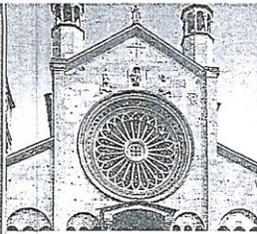
1 Memoria dell'antico Tra emulazione e confronto

- 17 Romano/Romanico: un binomio indissolubile
- 20 *Magister Gregorius*
- 22 Pratica e ideologia del reimpiego
- 25 Il recupero dei marmi antichi
- 26 Tipologie del reimpiego
- 30 A proposito dell'atteggiamento degli artisti medievali nei confronti dell'antichità
- 32 Riuso e imitazione: sarcofagi e urne cinerarie
- 34 Biduino
Sarcofago del giudice Giratto
- 38 Maestro di Frómista-Jaca
- 41 Reimpiego e arte romanica
- 46 Federico II

2 I cantieri delle cattedrali Microcosmo della società medievale

- 50 Il cantiere in attività





- 52 Costruzione della torre di Babele
- 55 L'architetto
- 60 Lanfranco
- 61 Il committente
- 64 La cattedrale: il simbolo, il monumento, il documento
- 66 Scultori, muratori e maestranze
- 70 Dalle cave alla muratura: cenni di cultura materiale
- 75 Il significato della costruzione
- 77 Buschetto

3 Il ruolo della scultura Un'arte per il pubblico

- 80 Il nuovo ruolo della scultura
- 87 Scultura e rappresentazione
- 94 Portali della Madeleine
- 96 Diversità di forme
- 98 Wiligelmo
- 104 Benedetto Antelami
- 106 Maestro Mateo
Portico della Gloria
- 108 Valore e significato della scultura
- 110 Cultura aulica e cultura popolare nella scultura romanica

4 La pittura su tavola Le origini

- 115 Geografia della pittura su tavola
- 115 Penisola iberica
- 119 Scandinavia e Inghilterra
- 119 Germania
- 120 Forme di pittura su tavola
- 120 Il paliotto
- 122 La croce dipinta
- 128 Maestro Guglielmo
Croce dipinta
- 130 Il dossale
- 131 Il supporto in legno per la pittura
- 132 La tavola agiografica
- 132 La Maestà



5 I mosaici Quando le pietre raccontano

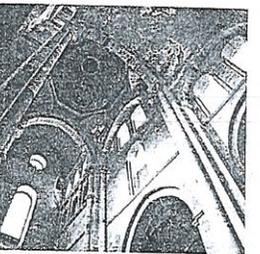
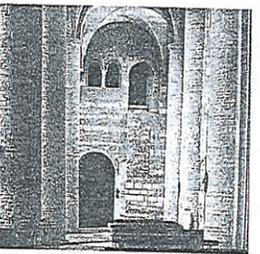
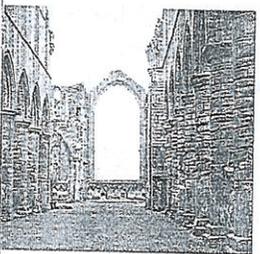
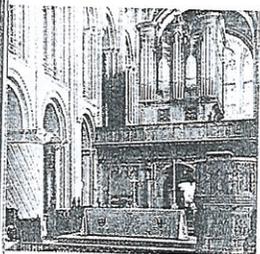
- 135 Il mosaico parietale
- 136 La Roma dei pontefici
- 138 Mosaice absidale di San Clemente
- 140 Alla corte dei normanni
- 140 L'ambiente adriatico e Venezia
- 142 Mosaici di San Marco
- 145 Il XIII secolo: mosaici e pittori
- 147 Il mosaico pavimentale
- 149 Materiali, luoghi e soggetti
- 150 *L'opus tessellatum* e *l'opus sectile*
- 152 Committenti e artisti
- 154 Roma e l'Italia meridionale
- 156 Pavimento musivo della cattedrale di Otranto
- 159 Venezia e l'area adriatica
- 161 Firenze e l'Italia settentrionale
- 164 Labirinto

6 Le vetrate tra XI e XII secolo Da Augusta a Palermo

- 167 La produzione dell'Europa meridionale
- 170 Le vetrate dipinte
- 172 La produzione dell'Europa continentale
- 174 Il caso della Sicilia normanna
- 176 I profeti della cattedrale di Augusta
- 179 Teofilo e l'arte della vetrata
- 180 La condizione dei vetrai

7 Ile-de-France e Normandia Il Romanico nel cuore della Francia

- 183 Arte romanica nell'Ile-de-France
- 185 L'architettura
- 185 Il patrono
- 188 La luce
- 188 L'organizzazione architettonica
- 192 Il ritmo esterno e la decorazione
- 198 La pittura
- 201 Arte romanica in Normandia



- 201 **L'architettura**
- 205 La pietra di Caen
- 206 Identità e ricerca normanna
- 208 La cattedrale romanica, un archetipo medievale
- 211 Chiesa abbaziale di Lessay
- 214 La scultura tra retaggio classico e ricchezza decorativa
- 217 Mont-Saint-Michel e la miniatura normanna

8 L'arte romanica in Inghilterra
Tra gusto normanno e retaggio locale

- 224 Le origini dell'architettura romanica in Inghilterra
- 227 I caratteri dell'architettura romanica inglese
- 228 Dall'alzato alla copertura
- 228 Un ritmo orizzontale
- 230 Cattedrale di Durham
- 232 Le planimetrie e il trattamento dei capocroce
- 235 La decorazione architettonica
- 237 Verso il Gotico
- 238 Cattedrale di Ely
- 240 L'architettura castrense
- 241 La Chiesa militante
- 242 La miniatura da Canterbury a Winchester
- 246 Uno stile eterogeneo
- 249 *L'opus anglicanum*

9 La Borgogna
Da Cluny a Vézelay

- 251 Cluny II e le origini del Romanico
- 253 Gli esiti della prima stagione romanica: Saint-Bénigne a Digione e Saint-Philibert a Tournus
- 254 Guglielmo da Volpiano
- 259 Un modello per il Romanico maturo: Cluny III
- 260 Irradiazioni di Cluny III
- 264 Significato dell'architettura romanica
- 266 Un sistema alternativo: Anzy-le-Duc e Vézelay
- 269 La scultura dell'XI e dell'inizio del XII secolo
- 271 La decorazione dei portali



- 272 I grandi cantieri scultorei del XII secolo: Vézelay, Autun, Saulieu
- 276 Gislebertus
- Giudizio Universale
- 279 Pittura e miniatura

10 Dal Reno alla Mosa
Le regioni dell'oreficeria

- 284 Cattedrale dei Santi Martino e Stefano
- 286 Dall'arte ottoniana allo "stile 1200"
- 289 Il Tesoro di Aquisgrana
- 292 Maestro Wibert
- Lampadario
- 294 L'oreficeria mosana tra misticismo e risvolti economici
- 296 Godefroid de Huy e l'abate Wibald di Stavelot
- 298 Le casse-reliquiario
- 304 Le fasi stilistiche dell'oreficeria mosana: il periodo classico
- 306 Renier de Huy
- Fonte battesimale
- 310 Nicolas de Verdun
- 311 Le fasi stilistiche dell'oreficeria mosana: l'età di Nicolas de Verdun
- 314 Nicolas de Verdun
- Cassa dei re Magi
- 318 Lo smalto *champlevé*
- 320 Candelabro Trivulzio
- 322 Colonia romanica e l'architettura renana
- 328 Battenti del portale di Santa Maria in Campidoglio
- 336 La scultura renana: il fregio di Maria Laach

11 La Francia meridionale
Sulle strade dei pellegrini

- 342 Le grandi imprese della prima fioritura del Romanico
- 350 Maestro Gilabertus



351 *Premier art roman* tra Linguadoca, Provenza e Alpi

353 La metà del secolo: le novità della Linguadoca e l'apogeo della scultura in Provenza

356 Facciata di Saint-Gilles

364 Chiostro della cattedrale di Saint-Trophime

366 L'incontro con il Gotico

369 Maestro di Cabestany



12 I Pirenei e la Spagna centrosettentrionale La "prima arte romanica"

373 Geografia e storia

376 Il *premier art roman* tra Francia e Spagna

384 Gli inizi del Romanico nei regni spagnoli

390 Storia dei colori: il bianco

390 I grandi cantieri del *Camino de Santiago* (1075-1125)

398 Portale della cattedrale di Sainte-Marie

402 Chiostro del monastero di Santo Domingo

404 Gli sviluppi del Romanico nel XII secolo

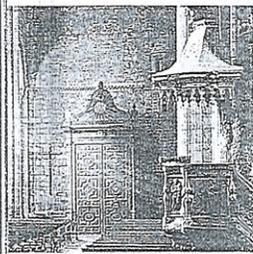
406 Portale della chiesa abbaziale di Santa Maria

412 L'arte romanica tra *mudéjar* e Gotico

413 Raymond de Banya

416 *Jubé* della chiesa abbaziale di Serrabone

422 Maestro Mateo



13 La Sassonia e il Brandeburgo Terre di missione

431 Sassonia e Vestfalia: Romanico "di lunga durata"

436 Porta d'Oro

440 Crocifissione

443 Brandeburgo: Romanico a mattoni

446 I modelli biblici: dalla rappresentazione all'insegnamento del popolo cristiano

449 Enrico il Leone

450 Scenari tardoromanici in Sassonia e Vestfalia

454 Soffitto ligneo di San Michele



14 Il Danubio e l'Europa orientale Tesori dell'arte libraria

458 L'alto Danubio da Heiligenkreuz a Ratisbona

460 Ritratto di Enrico II

465 Le legature nei codici miniati

466 Portale nord dell'ex chiesa abbaziale di San Giacomo

468 Da Bamberga ai confini orientali del Romanico

470 I profeti di Bamberga



15 Valicare le Alpi occidentali Dalla Savoia al Piemonte

478 Moriana e Savoia: la culla di una dinastia

481 I Savoia: le origini

482 Val d'Aosta e Piemonte: grandi città e piccoli borghi

486 I grandi complessi monastici

490 Sacra di San Michele



16 L'Italia tirrenica Tra antichità e innovazione

500 Alle origini del Romanico

508 La rinascita dopo l'anno Mille

510 L'affermazione del nuovo linguaggio nel XII secolo

514 Cattedrale di Santa Maria Assunta

520 Guglielmo

Pulpito

524 Bonanno Pisano

528 Biduino

Architrave del portale maggiore di San Casciano

530 Guido da Como

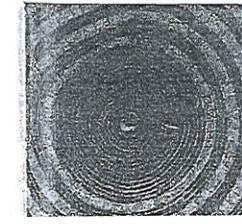
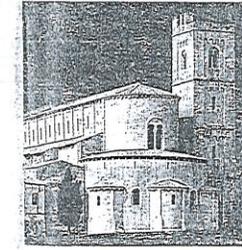
531 Sviluppo ed esiti tra XII e XIII secolo

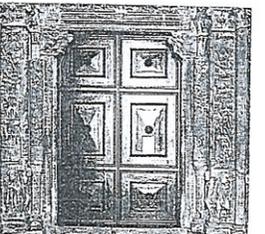
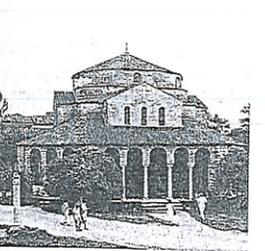
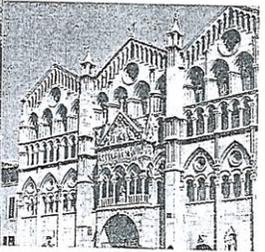
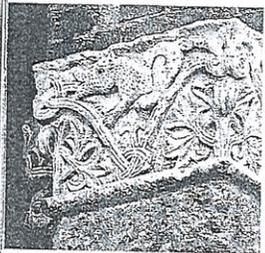
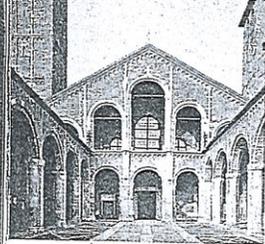
532 Pulpito di San Leonardo

536 Marchionne

540 La foglia d'oro

544 Portale centrale della cattedrale di San Lorenzo





17 L'area lombarda

Arte senza frontiere

530 Dalla Lombardia all'Europa:
committenza ecclesiastica e produzione
artistica in Piemonte nella prima
metà dell'XI secolo

534 Scultura in metallo a lavorazione diretta

535 Milano nell'età di Ariberto di Intimiano

530 Pace di Ariberto

532 Sviluppi dell'XI secolo

535 La basilica di Sant'Ambrogio:
un modello normativo
del Romanico lombardo

570 Irradiazioni di Sant'Ambrogio

574 Discontinuità e aperture

530 Lanfranco e Wiligelmo nel duomo
di Modena

533 L'officina romanica: i grandi cantieri
emiliani del XII secolo

534 Santo Stefano

591 Benedetto Antelami e la scultura
lombarda tra la fine del XII secolo
e il XIII secolo

596 Benedetto Antelami
Deposizione dalla croce

18 Dal Garda alla Dalmazia

Monumenti tra Oriente e Occidente

600 Il Garda e le sue pievi

603 Incontro al Romanico padano:
da Verona a Trento

608 Basilica di San Zeno

611 La signora dell'Adriatico: Venezia

616 Venezia, architettura di luce

621 L'evangelista Marco tra storia e leggenda

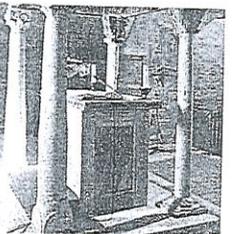
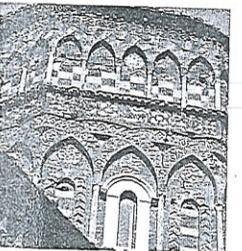
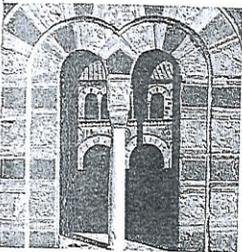
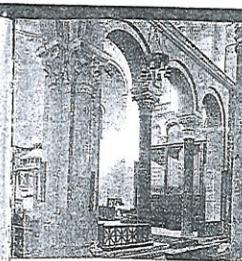
622 Pala d'Oro

624 Per le vie d'acqua: dalla laguna a Trieste

632 Giudizio Universale

634 L'entroterra veneto

638 Istria e Dalmazia



19 L'Italia adriatica

Il Romanico dalle Marche alla Puglia

645 Una strada per l'Adriatico

646 Arte romanica nelle Marche

647 L'architettura abbaziale e privata

652 Abbazia di Chiaravalle di Fiastra

654 Le chiese urbane

656 La scultura e la pittura

658 Il Romanico in Puglia

659 Architettura e decorazione scultorea

664 Basilica di San Nicola

668 Le suppellettili liturgiche e le porte
di bronzo

20 L'Italia appenninica

Tra Occidente e Mediterraneo

676 Alle origini del Romanico nell'XI secolo

676 La *renovatio* desideriana

679 La Roma dei papi

683 I maestri Cosmati

684 La tarsia cosmatesca

685 Il duomo di Salerno

687 L'affermazione del nuovo linguaggio
tra XI e XII secolo

690 Dalla Basilicata alla Calabria

694 Dall'Abruzzo all'Umbria

696 Niccolò d'Angelo e Pietro Vassalletto
Candelabro pasquale

697 Sviluppi ed esiti tra XII e XIII secolo

699 La decorazione scultorea in Campania

700 Pellegrino

703 Le porte in bronzo e gli arredi liturgici

704 Pergami del duomo di Salerno

706 La decorazione delle facciate

712 Facciata di San Pietro fuori le Mura

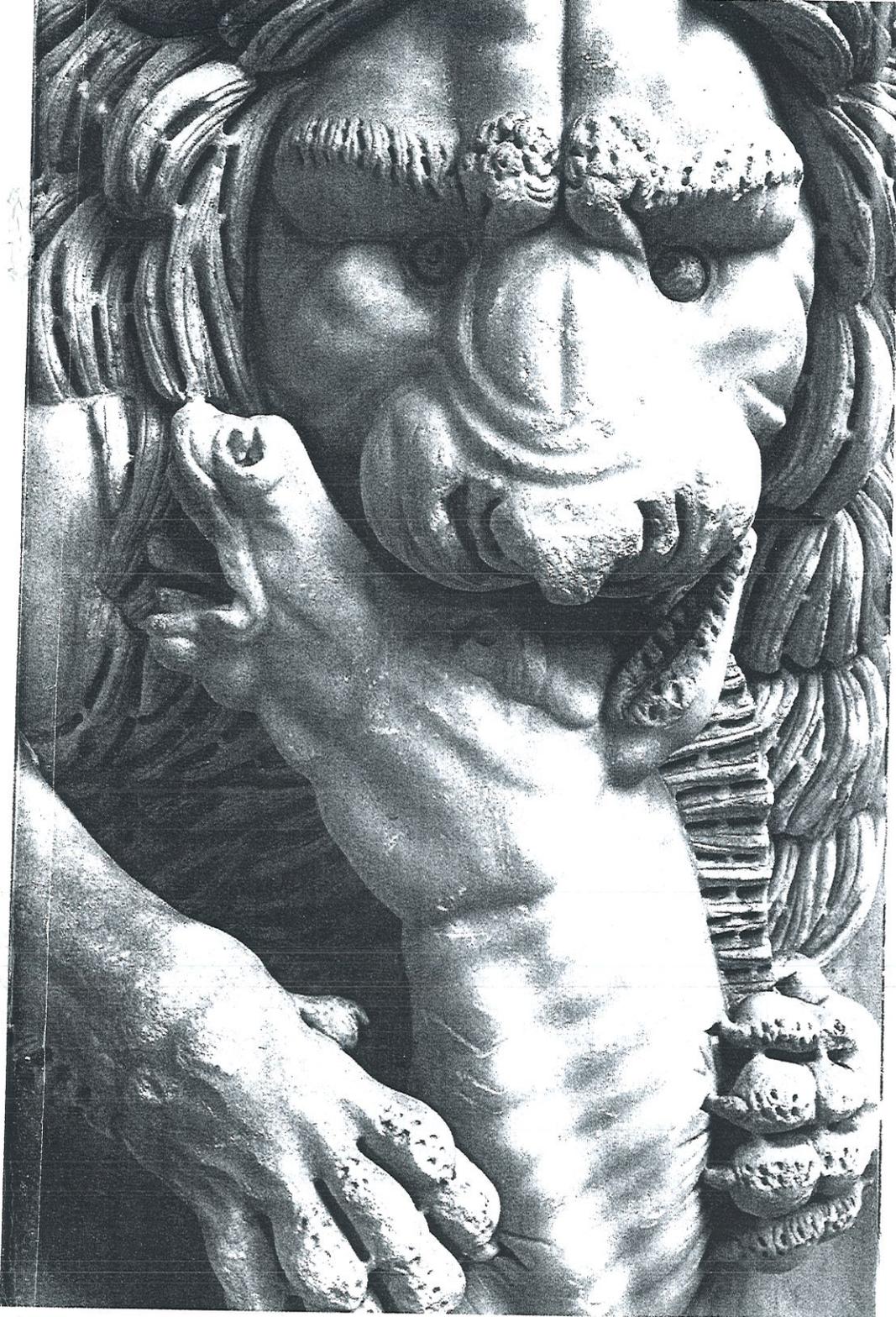
716 L'Abruzzo romanico

718 Ruggero, Roberto e Nicodemo

720 La *koinè* tirrenica

722 La pittura su tavola: la tempera

723 Le manifestazioni pittoriche



1 Memoria dell'antico Tra emulazione e confronto

32

La storia dell'arte
vol. 4: K. Romani
Electa - Le Bulletin de l'École, M.L. - Rom 2006

Romano/Romanico: un binomio indissolubile

Nel primo ventennio dell'Ottocento viene a maturazione un processo, ormai in gestazione da almeno un secolo, che permette di separare in due tronconi distinti l'architettura e, più in generale, l'arte del pieno Medioevo. Nasce così l'idea di uno stile romano, in Francia e in Inghilterra contemporaneamente. L'erudito normanno Charles de Gerville, in una lettera del 1818, conia il termine "roman" (da *opus romanum*) mentre in *An Inquiry into the Origins and Influences of Gothic Architecture* (scritto nel 1813 e pubblicato nel 1819), William Gunn propone "romanesque". La prima attestazione in Italia di un termine corrispondente è nel testo dei cugini Defendente e Giuseppe Sacchi sulle *Antichità romantiche in Italia* (1828), dove si riprende la formulazione di Gerville e di Gunn e "roman" diventa "romantico". Ancora alla metà del secolo, nella traduzione del manuale di storia dell'arte di Franz Kugler (1847), il primo testo generale che accoglie il termine nell'accezione tedesca "romanische", la parola italiana corrispondente è "romanzo" o "romando".

I termini nascono dall'esigenza comune di sostituire le diverse denominazioni nate per contrassegnare lo stile, soprattutto architettonico, dei secoli XI-XII, che appare differenziarsi da quello dei secoli medievali successivi e che, a seconda delle regioni, prende il nome di sassone, normanno, longobardico o, più genericamente, gotico antico. Il principio che accomuna i due onomaturchi è



l'idea di ispirarsi (come riconosce esplicitamente Gerville) ai contemporanei risultati della nascente filologia romanza, secondo cui le lingue medievali si sarebbero formate dalla dissoluzione del latino; allo stesso modo Gunn, cercando un'accezione negativa, spiega di aver preso il termine da "romanesco", che a Roma indica una persona della campagna laziale, da contrapporre a "romano", abitante dell'Urbe. Le lingue romanze stanno dunque al latino come il Romanico all'arte antica, romana. Fin dall'atto di battesimo di questo nuovo stile, nel nome si mette in evidenza il genitore, l'età classica, quasi fosse un patronimico. Da tempo, comunque, si sentiva l'esigenza di una distinzione tra fenomeni artistici diversi all'interno del millennio medievale. Con il passare dei secoli, il moltiplicarsi delle conoscenze e l'affinarsi delle metodologie, agli eruditi e antiquari sta certamente stretta una definizione accomunante, per giunta filologicamente errata, come quella di Gotico. Già in Vasari e nella storiografia artistica fiorentina si potrebbe scorgere una volontà di differenziazione nell'arte medievale, quando si contrappongono, a Fi-

Alla pagina 16:
Leone, particolare
di sarcofago,
III secolo d.C.,
Città del Vaticano,
Musei Vaticani.

▲ Abbazia
di San Miniato
al Monte, interno,
seconda metà
del XII secolo,
Firenze.

renze, architetture romaniche, come San Miniato, ed edifici gotici, o si esalta la linea continua che legherebbe le architetture fiorentine ritenute, come il battistero, antiche o, come la chiesa dei Santi Apostoli, dell'età di Carlo Magno (ma, in realtà, dei secoli XI-XII) e gli edifici di Brunelleschi. Vasari, inoltre, partendo dall'analisi dei monumenti di Pisa e del loro ruolo per il progresso dell'arte medievale italiana (per lui fundamentalmente opera di artisti toscani irradiatisi nel resto della penisola), può cogliere la distinzione tra le opere "tedesche", oggi ritenute convenzionalmente gotiche, e quelle medievali che si richiamano alla tradizione classica, vale a dire le architetture romaniche.

Un altro significativo aspetto nella definizione del Romanico, sempre sul filo della difficile separazione tra classico e Medioevo, è la confusione, spesso presente tra gli studiosi, nel riconoscere e distinguere l'arte dell'età di mezzo da quella antica. Per tutta l'età moderna, ciò deriva sia da una reale difficoltà sia dall'intento di nobilitare le opere, gli edifici che si vanno esaminando (è questo il caso, per esempio, del battistero fiorentino, considerato, fin dal Trecento, edificio romano, il tempio di Marte adattato a chiesa). La percezione delle cattedrali come luoghi di raccolta di oggetti dell'età romana, opere d'arte, frammenti architettonici o iscrizioni che siano, si radica a tal punto che anche manufatti di tutt'altra estrazione, come sculture romaniche o gotiche e anche opere d'arte islamica o bizantina, vengono ritenuti, a volte fino all'Ottocento, reliquie antiche. Queste credenze permangono a lungo, anche perché favorite dagli eruditi locali che esaltano l'antichità e la ricchezza dei monumenti cittadini, e dai forestieri che amplificano le leggende narrate loro dal cicerone di turno. I viaggiatori, incantati dal gran numero di opere d'arte e di sarcofagi, nonché colpiti dai tanti frammenti di epigrafi antiche collocati in bella vista, vedono d'improvviso i monumenti tramutarsi in templi antichi.

L'arte romanica non ci è pervenuta per forza inerziale ma spesso perché veniva identificata con l'antichità o con i tempi eroici della cristianità e delle monarchie nazionali.

L'interesse, erudito e artistico, per le opere classiche (o ritenute tali) presenti nelle città e presso gli edifici ecclesiastici di mezza Europa, la confusione spesso ingenerata negli studiosi del tempo nella definizione degli oggetti di arte antica, spesso riconosciuti anche in opere postclassiche, danno tuttavia vita ai presupposti per lo studio, la conoscenza e la conservazione dell'arte medievale. "I rilievi sono giunti fino a noi per il loro valore mitico, che li ha fatti considerare reliquie di una favolosa antichità": queste parole dello studioso spagnolo Serafin Moralejo sono state scritte a proposito delle sculture della cattedrale di Santiago ma possono essere estese anche alle altre opere.

Magister Gregorius

L'ammirazione per le sculture romane anche nel Medioevo è pratica riconosciuta, di cui restano numerose attestazioni documentarie: Giovanni di Salisbury (1110/1120-1180) racconta nell'*Historia pontificalis* (1165) che il vescovo di Winchester Enrico di Blois, recatosi a Roma verso il 1150, se ne torna carico di tesori spirituali ma anche di "veteres statuas" da lui stesso comprate. Inglese è anche Magister Gregorius, dotto teologo, sulla scia di Giovanni di Salisbury, dei decenni tra XII e XIII secolo. Poco altro si sa dell'autore della notissima *Narracio de mirabilibus urbis Rome*, opera rimasta incompleta nella quale descrive la città e i suoi monumenti, secondo un canone letterario-rappresentativo che affonda le radici nella letteratura periegetica antica e nelle descrizioni di viaggi e di territori, di cui abbonda la letteratura medievale, dai testi sui luoghi della Terrasanta dei primi secoli del cristianesimo alle celebrazioni dei centri principali nell'Europa delle città del pieno Medioevo.

L'idea di Roma che Magister Gregorius ci affida è quella di una città in bilico tra l'opera dell'uomo e la magia, nella quale i resti dell'antichità disegnano una topografia monumentale che dà il vero segno della percezione dell'età romana negli uomini del Medioevo: un'estasiata stupefazione, una "magica persuasio" che attrae fortemente il visitatore il quale, dimentico quasi della culla del cristianesimo, si sofferma sulle preponderanti reliquie dell'antichità. Esempio di ciò è la reiterata visita di Gregorius a una statua di Venere, ammirata per ben tre volte nonostante fosse lontana dalla sua dimora: "...questa

immagine, di marmo pario, fu eseguita con una così perfetta abilità artistica da sembrare una creatura viva più che una statua. Infatti, quasi vergognosa della sua nudità ha il volto arrossito; e a coloro che la guardano da vicino sembra che nel niveo volto della statua pulsasse il sangue".

Il dotto inglese, richiamando alla memoria l'attività demolitrice di antichità di papa Gregorio Magno, se ne lamenta quasi, rimpiangendo opere quali il Colosso bronzeo del Colosseo (di cui restano il capo e la mano: "...in essi si mostra tuttavia la meravigliosa e lodevole grandezza dell'artista"), allora sulla piazza del Laterano, "ante palatium domni papae", accanto all'antico *Spinario* (anch'esso bronzeo), posto sopra una colonna e interpretato come simulacro di Priapo, e al presunto gruppo equestre di Costantino, cioè il *Marco Aurelio*, in un nucleo di superbe antichità (tra cui anche la famosa *Lupa*) trasferite nel Rinascimento in Campidoglio.

Magister Gregorius si muove in una città di statue, dove i frammenti sono integrati dalla bellezza e dalla qualità che ancora da essi promana: egli le vede muoversi, parlare, emettere rumori, come lo smisurato toro bronzeo che sembra "a chi lo guarda muoversi e muggire". Come aveva scritto Ildeberto di Lavardin in un poema elogiativo di Roma (1106-1125) posto in epigrafe dallo stesso Gregorius per la propria opera: "Niente è pari a te, Roma, per quanto tu sia quasi tutta una rovina; pur così a pezzi puoi ancora insegnare quanto saresti stata grande se intatta".

Marco Aurelio, seconda metà del II secolo d.C., Roma, Musei Capitolini.



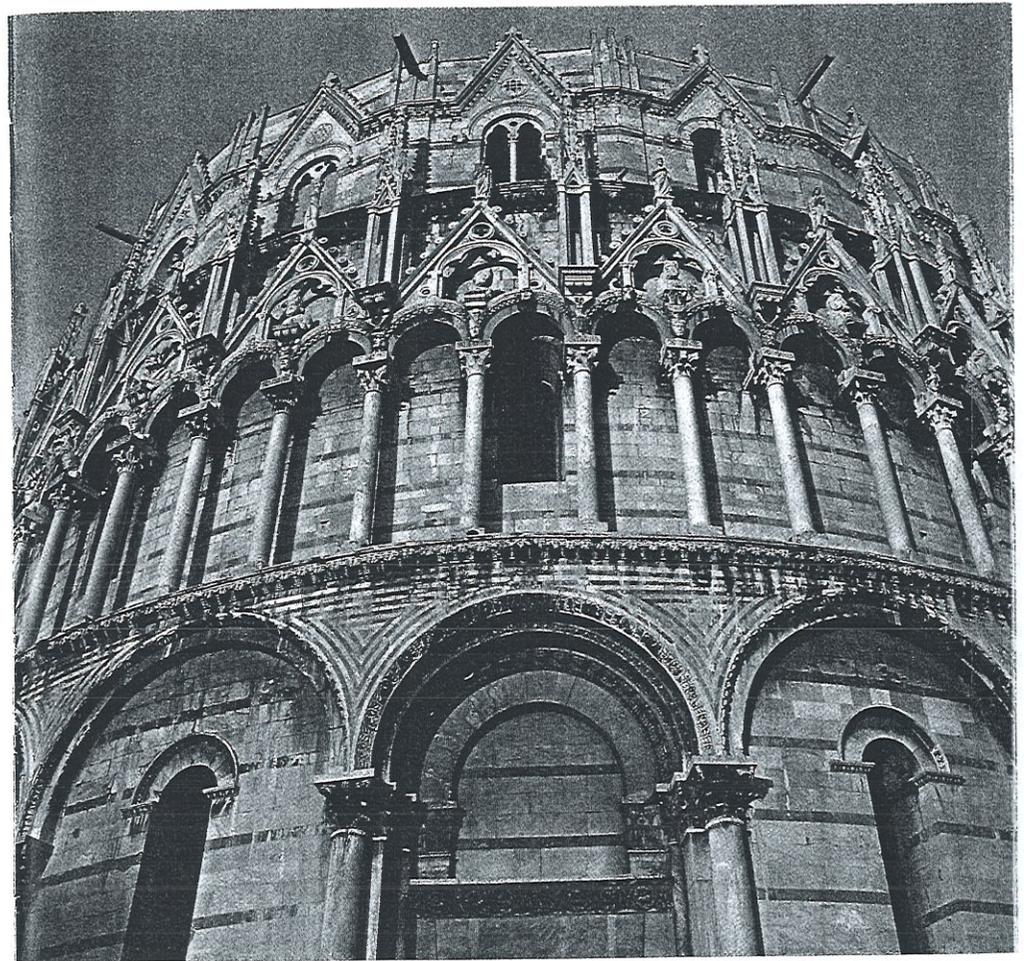
Parole che sembrano racchiudere appieno il senso del discorso: non si possono infatti sottovalutare quelle datazioni ritenendole semplicemente insensate; esse hanno invece un significato profondo senza il quale, in molti casi, le opere non sarebbero giunte fino a noi.

Pratica e ideologia del reimpiego

Le opere antiche di reimpiego presenti nei monumenti medievali sono, nella quasi totalità, di provenienza esterna, a partire da Roma e Ostia, centri di inesauribile rifornimento per gran parte dell'Italia e dell'Europa. In alcune situazioni, come quella pisana, appare quasi la volontà di porre in evidenza l'origine dall'Urbe dei reperti classici, nascondendo le tracce visibili della provenienza locale di iscrizioni e frammenti antichi (*Pisae* era una città importante della latinità tirrenica), probabilmente per sottolineare ideologicamente lo status di Pisa e dei pisani come rinnovatori del fasto dell'antica Roma dominatrice del mondo e conquistatrice dell'Oriente. Un caso opposto è quello di Modena, dove i reimpieghi visibili presenti in città, a partire dal suo edificio più illustre, il duomo di Lanfranco e Wiligelmo, pongono in evidenza la provenienza dei reperti dall'antica *Mutina*, a rivendicare lo stretto legame e la continuità tra il *municipium* antico e la comunità medievale.

Esistono, inoltre, numerosi altri luoghi di approvvigionamento, dove con tutta probabilità si genera un mercato delle antichità e si registra una frequente presenza di maestranze dedite all'estrazione, al taglio, all'eventuale rilavorazione di pezzi antichi; si tratta perlopiù delle numerose città antiche che nei secoli dell'Alto Medioevo si erano spopolate o avevano visto ridurre drasticamente la presenza umana: per esempio Luni in Toscana o, in Campania, Pozzuoli, Paestum e Capua, o il sito di un grande santuario italico del Molise, che nel Medioevo assume il significativo nome di Pietrabbondante. Questi luoghi divengono una sorta di cava all'aperto dove i costruttori, gli architetti, i cittadini si approvvigionano di materiale prezioso, in un gioco di emulazione e confronto, talvolta evidente dai riferimenti nella letteratura cronachistica o nelle epigrafi esposte sui monumenti.

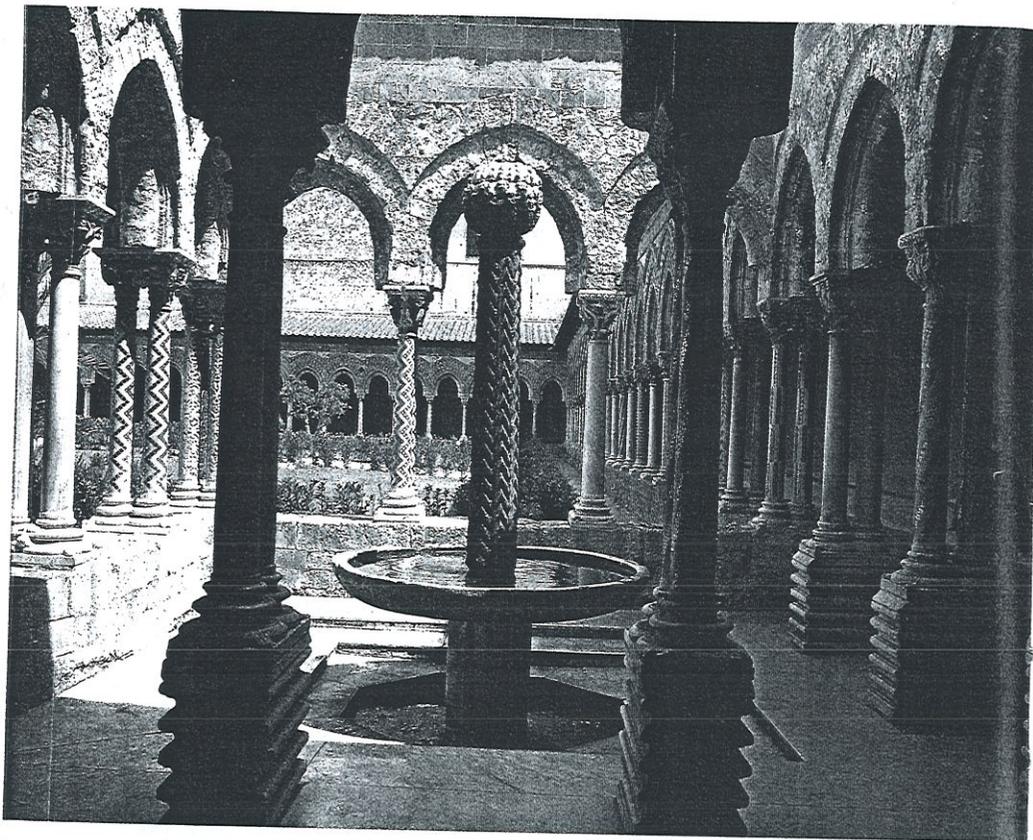
Si riscontrano poi tracce labili, ma da non trascurare, di arrivi dall'Oriente mediterraneo, con are, iscrizioni, ma soprattutto colonne e capitelli, di età classica o tardoantica, di provenienza costantinopolitana o giunti dagli altri centri dell'ex impero romano. Accanto alle reliquie e ai corpi santi, approdano in Occidente rilevanti pezzi di reimpiego, in uno spirito di emulazione nei riguardi di Costantinopoli, antica/nuova capitale dell'impero di cui città come Amalfi o Venezia fanno a gara a mostrare i pezzi più significativi; tali centri, che non si vantano mai di essere una "*Roma secunda*", diventano di fatto, nei confronti di Bisanzio, "*Roma altera*", una "*Roma tertia*".



▲ Battistero,
XII-XIII secolo, Pisa.

Alla pagina
successiva:
Duomo, chiostro,
fine del XII secolo,
Monreale, Palermo.

In relazione a Roma, si deve immaginare che la nascita e il consolidarsi della scultura nei secoli XI-XII sia da porsi in stretta relazione con la diffusa attività di reimpiego di materiale antico. Le maestranze in città non solo vendono i marmi estratti dai monumenti-cave ma li tagliano e li pongono in opera. Così facendo, sviluppano una forte specializzazione che le conduce al perfezionamento del commesso marmoreo per le pavimentazioni (poi dette cosmatesche) e alla nascita e all'instaurarsi di una tradizione scultorea di figura. La presenza di lapicidi provenienti dall'Urbe non è peregrina nell'Italia tra XII e XIII secolo:



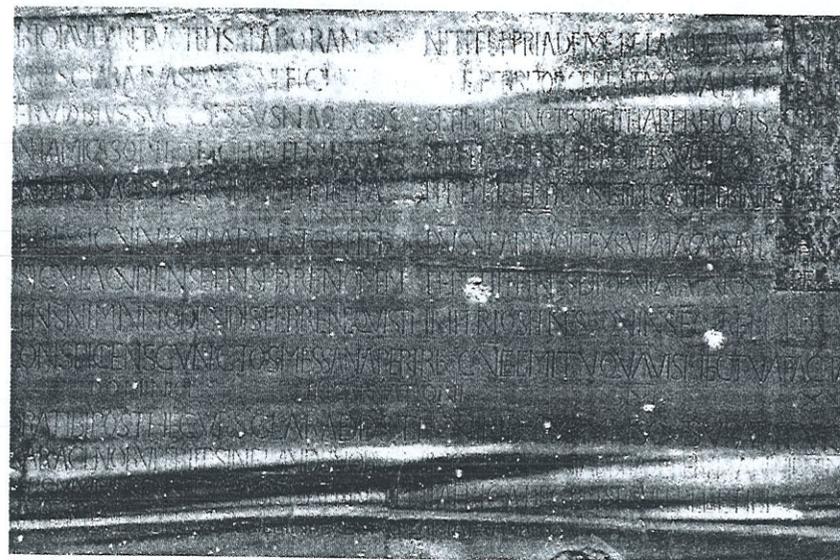
Il recupero dei marmi antichi

In tutta l'architettura medievale, fin dall'epoca costantiniana, i nuovi edifici sacri sono per buona parte realizzati, sia per quanto riguarda le parti strutturali, come le colonne, sia per quanto riguarda le decorazioni, anche con marmi romani di reimpiego. Il motivo di questi recuperi non è solo dovuto a ragioni pratiche, ma anche al tentativo di ricostruire un ambiente "classico", che sottolinei una continuità con la grandezza romana, proprio attraverso l'uso degli elementi prodotti nella piena età imperiale. Ciò spiega perché i pezzi di reimpiego, come i capitelli, non vengano collocati in posizione secondaria ma nelle navate centrali, lasciando quelli lavorati ex novo alle navate laterali.

Bisogna ricordare anche che dal V secolo cessa ogni attività di estrazione e commercio dei marmi e a Roma il fenomeno del recupero e della vendita di marmi antichi aumenta progressivamente:

non valgono né gli editti imperiali prima, né le bolle papali poi, a impedire l'asporto dei marmi a fini di riuso. Il primo editto, quello di Maiorano del 458 che proibisce di smantellare gli edifici, è utile per collocare temporalmente l'inizio del fenomeno, il cui culmine coincide con la bolla di Sisto IV contro le devastazioni del 1474. In epoca romanica, con la costruzione di nuove chiese, il reimpiego diventa un elemento caratterizzante dell'architettura: ai nobili marmi imperiali viene dato il maggior risalto possibile scegliendo i pezzi migliori e accostandoli a elementi decorativi che si armonizzino a essi; spesso capitelli e cornici di nuova realizzazione sono eseguiti in uno stile che richiama quello antico.

Lapide elogiativa di Buscheto, primo quarto del XII secolo, Pisa, duomo.



se ne hanno, per esempio, testimonianze a Pisa, Amalfi, Monreale. Nella città toscana si conserva un contratto del 1158 *"de lapidibus vendendis, reducendis seu hedificandis"*, tra l'arcivescovo della città e alcuni maestri romani (tra cui Pietro di Ranuccio); a costoro è imputabile il pavimento del duomo di Pisa e non si può escludere che i due *"magistri romani"*, Cesario e Angelo, che firmano ad Amalfi su una lastra oggi erratica, abbiano svolto un'attività simile. A Monreale, infine, un capitello del chiostro reca la firma di un artefice romano.

Di questo mercato e dell'attività di lapidici romani fuori dall'Italia rimangono importanti testimonianze e reliquie perfino in Inghilterra; è noto infatti che l'abate di Westminster Riccardo di Ware (1258-1283), rimpatriando da Roma, "si portò dietro mercanti e operai, che avevano con sé quei porfidi e diaspri e marmi di Taso che egli aveva comprato a proprie spese in Roma stessa"; e sulla sua lastra tombale si poteva leggere: "Le pietre che egli portò qui da Roma ora portano il suo corpo" (negli stessi anni, un *"Petrus civis romanus"* firma lo scrigno delle reliquie di Edoardo il Confessore per la stessa abbazia londinese).

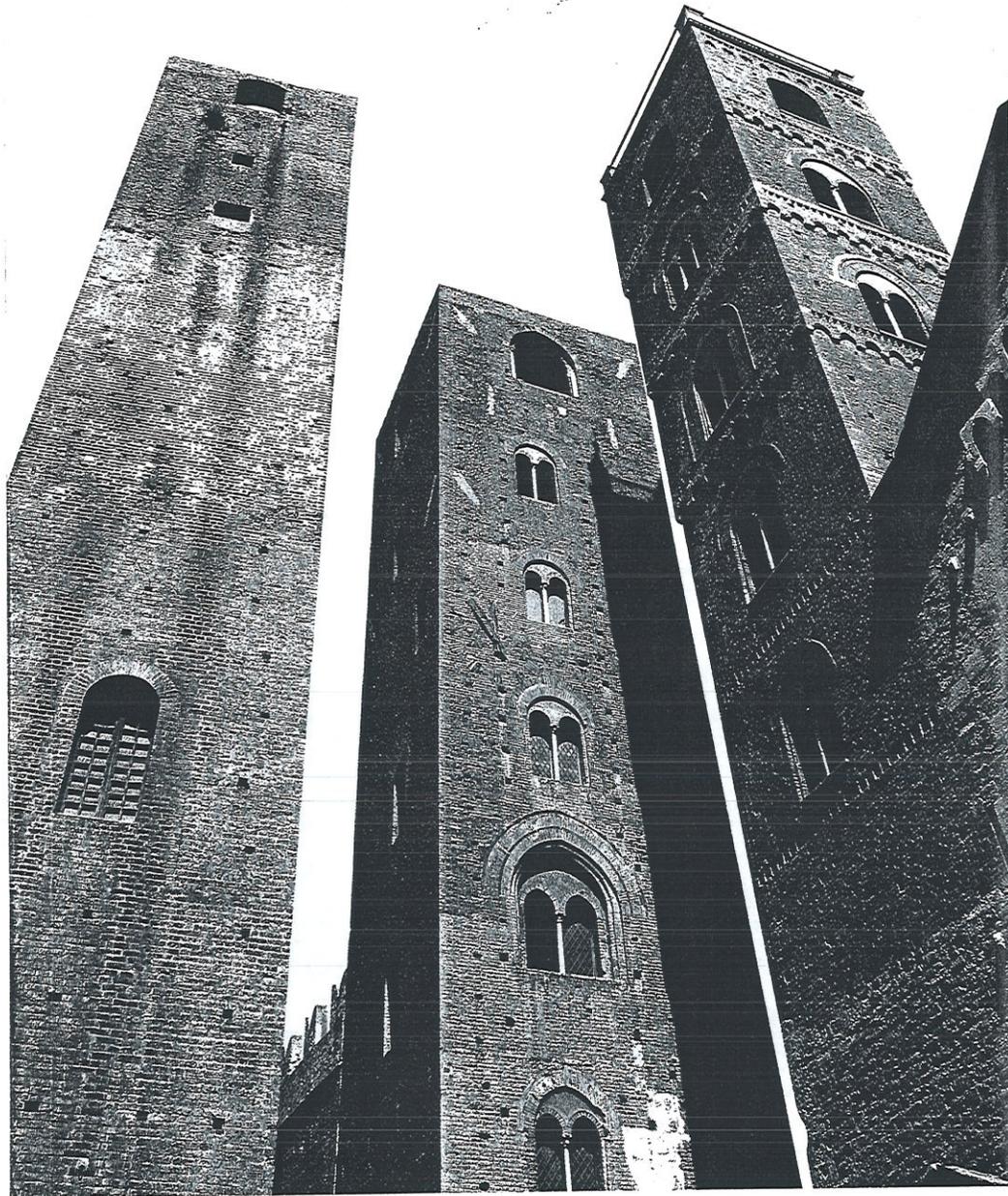
Tipologie del reimpiego

La tipologia architettonica e iconografica delle chiese romaniche, soprattutto quelle della penisola, impostate sullo schema basilicale, privilegia l'uso, come sostegni, di colonne con basi e capitelli, disposte sotto arcate lungo le navate longitudinali. La colonna è, quindi, l'elemento caratterizzante di maggior significato negli edifici del Medioevo e il suo impiego viene profuso nelle dimensioni più varie: alle cantonate dei palazzi lungo le strade dei centri

cittadini, negli angoli portanti delle squadrate torri campanarie, nelle fughe di archetti dei chiostri, nelle finestre polifore, nelle arcatelle dei cleristori, nei cortili delle dimore patrizie, nelle preziose microarchitetture degli arredi interni, dagli amboni ai cibori duecenteschi fino alle tombe per ecclesiastici e nobili di altissimo rango. Probabilmente la colonna "*mensura Christi*" diventa, agli occhi dei contemporanei, sinonimo di chiesa, di edificio di riguardo e, nel contempo, saldissimo legame, monumentale e ideologico, con la classicità e con la Chiesa delle origini.

Per le capacità tecnologiche del tempo e per la difficoltà di approvvigionamento in cava di materiali adeguati, si può ipotizzare che la totalità o quasi dei fusti che invadono le navate degli edifici sono frutto di reimpiego, e lo stesso vale per molti dei capitelli.

Occorre notare che a essere riusato e, quando possibile o necessario, imitato, è innanzitutto il capitello corinzio. Altre tipologie, in particolare gli esemplari ionici, hanno diversa destinazione: mentre i fusti reggono esemplari corinzi, alla base è collocata talvolta una serie di capitelli ionici che, per il loro aspetto schiacciato, appaiono più funzionali ed esteticamente adatti a fungere da sostegno per le colonne che non a essere impiegati nella loro destinazione originaria.



◀ Torri medievali e campanile della cattedrale, XIV secolo, Albenga, Savona.

▶ Capitello con Alessandro Magno, XIII secolo, Bitonto, Bari, cattedrale.



La funzione ideologica della colonna è messa in evidenza nei prospetti antichizzanti come anche, in misura minore, negli ampi pronai o nei quadriportici che introducono alle chiese principali. Le vestigia riecheggiano il richiamo alla classicità nel tema reiterato del sostegno, con la *varietas* tipica del gusto dell'età di mezzo, ma rappresentano altresì un'eco mai sopita dei portici delle chiese romane dei primi secoli. La colonna assume grande valore nelle numerose e ampie cripte che appaiono, in un sottile gioco di rispecchiamento, il rovescio dei magniloquenti pronai di cui ripetono, al chiuso, i volumi. La colonna, poi, diventa elemento caratterizzante nell'elevato delle torri campanarie, in cui viene enfatizzato il suo ruolo di sostegno, posta com'è ai quattro angoli della struttura; gli alti fusti di granito, dai capitelli corinzi ben conservati, dialogano con le colonne del pronao. Allo stesso modo, la colonna domina nelle ampie bifore, dove l'archeggiatura e le mensole sono ricavate da marmi di reimpiego, mentre frammenti di architravi romani finemente lavorati sono inseriti nelle cornici marcapiano.

Nella scelta e nella disposizione dei fusti delle colonne si nota una scarsa attenzione, poco classica, al rigore e alla misura degli ordini, mentre sono valorizzate la preziosità dei materiali e la ricchezza del loro contrasto cromatico: graniti, grigi e rossi, porfidi, verdi. Nel posizionamento si cerca di privilegiare, poi, i fusti scanalati; ricorre, talvolta, il doppio colonnato, come nelle cattedrali romaniche pugliesi; ancora, nel moltiplicarsi delle navate, la chiesa si trasforma in una selva di colonne che si succedono e si intersecano riverberando i loro riflessi policromi: l'edificio assomma, così, il richiamo della classicità alle soluzioni architettoniche delle costruzioni paleocristiane come anche delle moschee arabe.

Altro luogo deputato per il reimpiego è il portale. Proprio in questa parte dell'edificio si osserva la maggiore cura nella pratica del riuso. Un esempio significativo è fornito dalla chiesa desideriana di Montecassino che, come si apprende dalle fonti e dai resti ritrovati dopo la distruzione del 1944, presentava negli stipiti dei portali notevoli incorniciature marmoree di età romana, arricchite addirittura da tessere musive dorate, con fiori entro losanghe e virgulti abitati. Ci sono pervenute testimonianze di un'accurata scelta dei pezzi da esporre in alcuni esempi della costa d'Amalfi, tra i luoghi d'Europa dove il reimpiego assume maggiore densità. Il duomo di Ravello, perduto il pronao di cui restano le quattro colonne angolari, conserva quasi integri i tre ingressi, che si caratterizzano per la profusione e la ricchezza dei pezzi di marmo di reimpiego, posti in opera ai tempi dell'erezione dell'edificio, nei decenni tra XI e XII secolo. Il portale centrale mostra la cura maggiore: la lunetta, dal sesto leggermente ribassato, presenta una decorazione bicroma con marmi e pietre di tipi diversi, come la cornice modanata che la

▼ Duomo, XI-XII secolo, Ravello, Salerno.

richiude. Gli stipiti e l'architrave sono tre pezzi simili di soffitti di architrave antichi, posti, secondo la consuetudine medievale, con l'intradosso a vista (lo stesso capita, per esempio, nel duomo di Salerno) e la cornice principale, con una fila di astragali, ovuli e foglie, nella luce della porta. Anche negli architravi si assiste al reimpiego, per i tre portali, di una cornice identica, con ovuli, dentelli, astragali e ovuli e foglie di acanto, secata e adattata all'ampiezza dei tre ingressi. La precisa volontà di omogeneità si riflette nell'attenta selezione per l'acquisto dei pezzi: chi ha voluto ed eretto quei portali poteva godere di un'ampia disponibilità di pezzi di reimpiego e, soprattutto, riconosceva un valore e un significato alle decorazioni presenti sui frammenti classici, rivelando una cura per la decorazione e per l'utilizzo di pezzi antichi e in materiale sicuramente pregiato e costoso. Questo gusto doveva essere più diffuso di quanto si possa intuire oggi dai complessi sopravvissuti.



A proposito dell'atteggiamento degli artisti medievali nei confronti dell'antichità

È vero, noi moderni siamo dei nani e gli antichi erano dei giganti; ma abbiamo un nostro privilegio: possiamo salire sulle loro spalle e in questa comoda posizione riusciamo a vedere ancora più lontano.

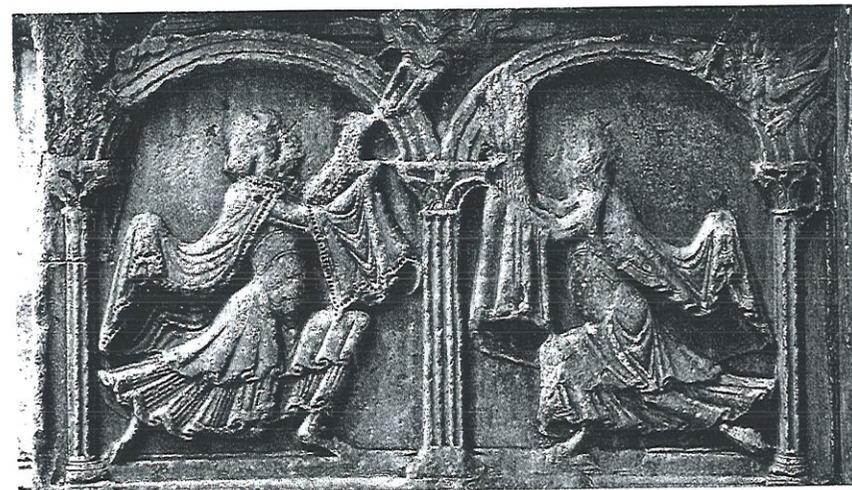
(Bernard le Bovier de Fontenelle)

L'affermazione "modernista" del Fontenelle è divenuta quasi l'emblema della *querelle des anciens et des modernes* che suscitò in Francia un acceso dibattito verso la fine del XVII secolo. Eppure, la fortunata metafora dei nani arrampicati sulle spalle dei giganti era stata presa a prestito da una citazione assai più antica attribuibile a Bernardo, maestro di platonismo alla scuola episcopale di Chartres nel secondo decennio del XII secolo e riferita verso il 1159 nel *Metalogicus* di Giovanni di Salisbury. La polemica fra difensori dell'antichità e modernisti affonda dunque le radici fin nell'epoca medioevale e fu particolarmente vivace in Francia, dove più che in Italia il dialogo con la cultura antica ha subito interruzioni e momenti di stanchezza. È proprio nella celebre immagine di Bernardo di Chartres chiosata da Giovanni di Salisbury – forse fonte di ispirazione nello stesso secolo per la raffigurazione degli apostoli sulle spalle dei profeti – che sono stati individuati i primi indizi della coscienza della possibilità di progresso. Questa consapevolezza non significò tuttavia il rifiuto assoluto dell'antichità. Come ha scritto Giovanni Macchia "i moderni di un tempo hanno sempre goduto, fisiologicamente, di buon appetito e di ottima assimilazione" e nessuno dei nani, anche nella più concitata delle dispute, avrebbe pensato di "rovesciare" quei giganti. E infatti, lo studio dei testi antichi trovò un rinnovato interesse nel XII secolo in tutto l'Occidente cristiano: la lettura di Virgilio, Seneca e Ovidio in particolare venne incrementata nelle scuole cittadine, nelle università e anche nei monasteri, nonostante l'avversità di certa cultura ecclesiastica per il mondo "pagano". Emblematica a questo riguardo l'affermazione di Pietro di Blois: "Non abbandonerò mai lo studio dei classici malgrado l'abbaiare dei cani e il grugnire dei porci". Si è addirittura parlato di protoumanesimo e di rinascita del XII secolo, definizioni, tuttavia, fin troppo generiche e da riferirsi comunque a una élite culturale. In realtà, il rapporto con la civiltà antica assunse nel Medioevo maturo una complessità di aspetti anche contrastanti che non possono esemplificarsi con facilità né ricondursi esclusivamente a quel movimento di punta che fece capo alla scuola

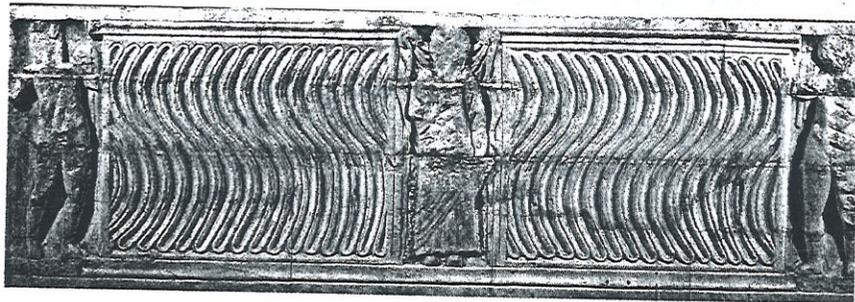
di Chartres. Un processo di interpretazione allegorica degli antichi temi letterari e mitologici aveva dato inizio fin dai tempi di Marziano Capella e di Fulgenzio alla moralizzazione di personaggi epici e divinità pagane fino al loro *trasmutamento* nell'ambito della dottrina sacra. Nel XII secolo Virgilio poteva ormai essere interpretato come profeta di Cristo e l'*Eneide* stessa come allegoria delle sei età dell'uomo; ed è ben noto che nel culto cristiano erano state assimilate alcune tradizioni di stampo prettamente pagano di cui erano mutate le forme simboliche. Ma l'uomo medievale, come ha spiegato Erwin Panofsky, "non seppe concepire la civiltà del mondo antico come un fenomeno concluso e staccato dal mondo in cui viveva". Se dunque è opportuno considerare che fra XI e XII secolo la cultura antica venne più spesso *integrata naturalmente* che recuperata in modo consapevole (in poche parole se i *nani sulle spalle di giganti* debbono a buon ragione essere considerati un fenomeno circoscritto ed elitario), è forse altrettanto necessario avanzare con cautela e con le dovute distinzioni il concetto di rinascita alle arti figurative di quel periodo.

Gloria Fossi

(da *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Electa, Milano, 1984)



Caino e Abele offrono un sacrificio a Dio, XII secolo, Saint-Gilles-du-Gard, facciata.



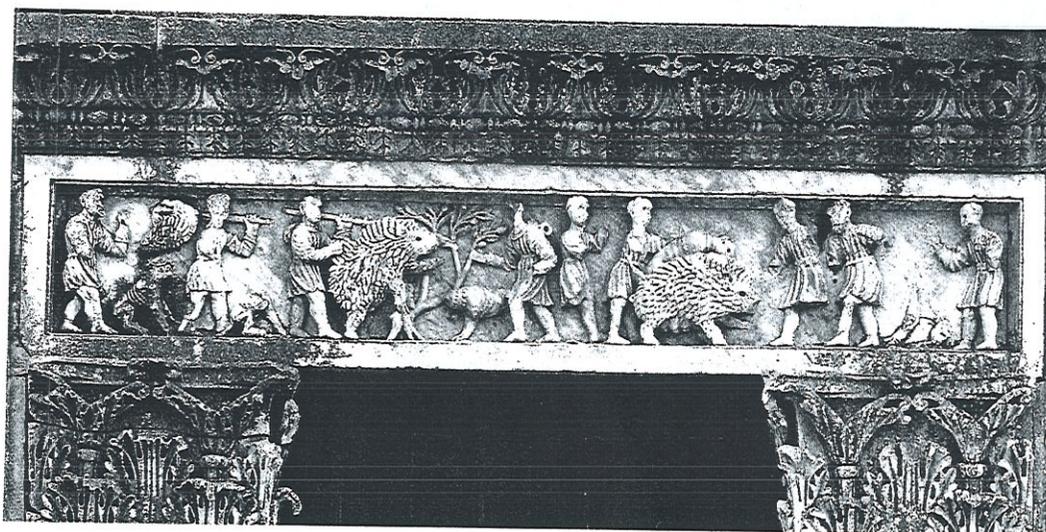
Riuso e imitazione: sarcofagi e urne cinerarie

I sarcofagi sono la tipologia-limite dove i confini tra antico e Medioevo si assottigliano, fino quasi a scomparire. Tali opere costituiscono il vero *trait-d'union* tra le due culture artistiche, ed è a questi esemplari che si rivolgono gli artefici medievali per apprendere l'arte classica: gli esempi sono innumerevoli e si distendono nel tempo e nello spazio. Non bisogna dimenticare, inoltre, l'imitazione di sarcofagi nell'esecuzione dei sepolcri, uso che si diffonde in modo relativamente esteso nel XII secolo: tra gli esempi di maggior adesione ai modelli antichi si ritrova, a Pisa, il sarcofago a *lenos* con leoni e prede (si veda *Dentro il capolavoro* alle pagine 34-35) eseguito dallo scultore Biduino. Altro aspetto da tener presente sono i casi di rilavorazione, più o meno parziale, di sarcofagi antichi; l'attualizzazione delle opere romane trova un esempio paradigmatico nella tomba di Giovanni Bono, morto nel 1249, conservata nella cattedrale di Mantova.

▲ Sarcofago strigilato, III secolo d. C., Montecassino, Museo dell'abbazia.

▼ *Menelao caccia il cinghiale calcedonio*, architrave del portale laterale, XII secolo, Campiglia Marittima, Livorno, San Giovanni.

► Rilievo con gli apostoli, proveniente dall'abbazia di Saint-Guilhem-le-Désert, XII secolo, Montpellier, Musée Languedocien.



A questo proposito occorre segnalare che, se nella rappresentazione simbolica dell'arte medievale la tomba è il sarcofago, tra i sarcofagi quello maggiormente se non quasi esclusivamente raffigurato è del tipo strigilato. Ciò è verificabile nelle pitture, sia miniature sia affreschi, come nelle sculture e, soprattutto, nei casi in cui il sarcofago deve essere imitato per una tomba. Il fenomeno è talmente evidente che la storiografia di età moderna ha cercato e individuato una sua ragione nel fatto che la successione di strigili a forma di S, acrostico di "Sanctus", vengano interpretati come una continua invocazione e osanna al Signore: "Santo, Santo, Santo" (nello stesso periodo, gli eruditi ecclesiastici interpretano i frequenti fori alle colonne reimpiegate nelle chiese, realizzati nel Medioevo per estrarne ferro, come segni dei supplizi ai santi martiri, cercando un'ulteriore giustificazione religiosa alla pratica del reimpiego dell'età di mezzo).

È lunghissima, poi, la serie di imitazioni ed emulazioni, con un esempio ancora in Toscana: l'architrave del portale laterale della pieve di San Giovanni a Campiglia Marittima, rilievo del XII secolo che riprende l'iconografia e lo stile delle rappresentazioni di cacce sui sarcofagi antichi. Un altro caso, dibattutissimo, è nel convento di Saint-Guilhem-le-Désert, presso Montpellier. L'opera, andata distrutta tra XVIII e XIX secolo, fu riscoperta nel 1925 e ricomposta nel 1936. Chiunque si sia occupato di Romanico provenzale ha detto la sua sul tema e fin dall'inizio si sono creati due schieramenti: chi la vuole romanica e databile intorno al 1138 (a quella data risale la *translatio* del corpo di san Guglielmo), chi invece la ritiene un'opera tardoantica.



Biduino

Sarcofago del giudice Giratto

1170-1176, Pisa,
Camposanto,
galleria sud.

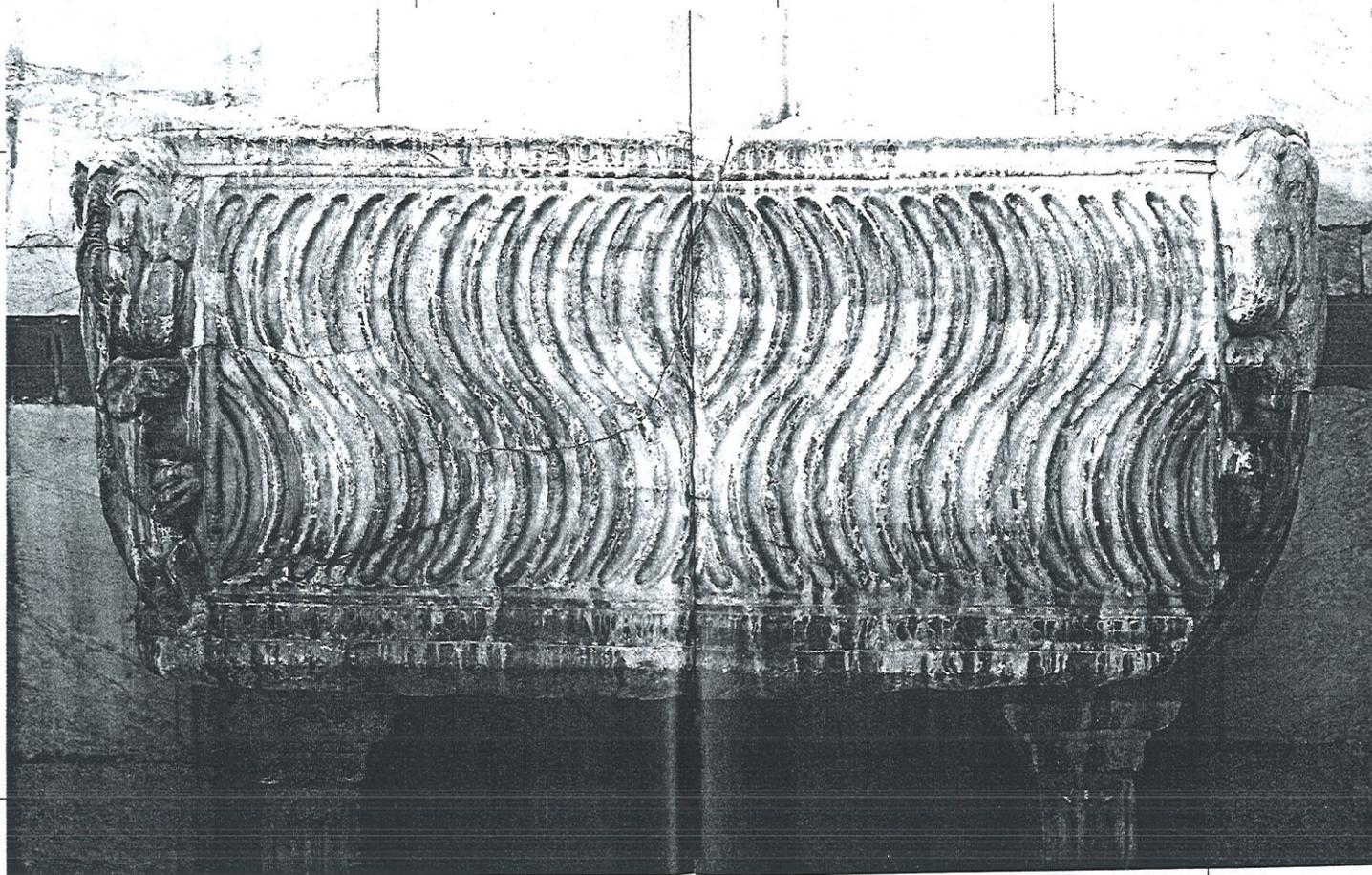
Tra i sarcofagi antichi del Camposanto di Pisa si trova un'opera medievale, la tomba del giudice Giratto scolpita dall'artista toscano Biduino, attivo nella Toscana occidentale nell'ultimo quarto del XII secolo.

Nei fianchi sono raffigurate due immagini uguali: un leone, in posa eretta e con la coda alzata, avvinghia un cervide atterrato, con le zampe anteriori piegate e quelle posteriori che si stanno piegando.

Il sarcofago di Biduino presenta strigilature affrontate, i cui bordi si assottigliano verso la parte mediana.

Al centro della fronte, dove le strisce ondulate si incontrano, compare, nello spazio in cui generalmente gli esemplari romani presentavano il ritratto del defunto, una colomba di profilo, in posa rampante, con la testa leggermente reclinata (forse simbolo dello Spirito Santo).

Sui bordi si leggono la firma ("*Biduinus maister fecit hanc tu(m)bam a(d) d(omi)n(u)m Girattum*") e una preghiera in volgare, tra le più antiche attestazioni epigrafiche della lingua italiana: "*Ho(mo) ke vai p(er) via: prega D(e)o dell'anima mia: si come tu se' ego fui: sicut ego su(m) tu dei essere*".



Il tipo di sarcofago antico cui Biduino si ispira è quello a *lenos* con protomi leonine o leoni con prede e fronti con strigilature o baccellature, che si diffonde nel III secolo d.C. e sembra avere come centro esclusivo di produzione Roma.

Il modello preciso cui guarda Biduino non è più identificabile, non solo per l'assenza di un sarcofago antico da accostare *tout court* a questo, ma soprattutto per le difficoltà nell'individuare il modello antico da una copia medievale.

Riguardo al rilievo si nota che, rispetto agli esemplari romani, i leoni e i cervi di Biduino sono completamente incassati nel volume del marmo e non hanno le teste fortemente proiettate in avanti; mancano elementi ad altorilievo o a tutto tondo (solo la chioma, folta e rigonfia, si mostra vicina ai modelli antichi).

Manca anche la precisa articolazione del corpo dei modelli classici ed è assente, rispetto al modello antico, la fondamentale curvatura del sarcofago: Biduino, infatti, non amalgama i corpi delle fiere con la fronte ma li tratta su piani separati, distinguendo nettamente la fronte strigliata e il fianco.

Tipicamente, quando copia un esemplare antico lo scultore romanico non legge il modello in maniera sintetica ma ne coglie le parti distintamente: se nel sarcofago antico gli elementi si fondono, nella copia medievale le componenti si giustappongono.



◀ Sarcofagi della distesa degli Alyscamps, IV-XIII secolo, Arles, Francia.

► Guglielmo, *Leone*, 1158-1162, Cagliari, duomo. I leoni realizzati da Guglielmo per il pulpito del duomo di Pisa sono oggi collocati a Cagliari, sotto la balaustrata del coro della cattedrale.

È stata anche avanzata un'ipotesi mediatrice secondo cui si tratterebbe di un sarcofago antico per gran parte rilavorato e con una fronte, quella posteriore, scolpita ex novo.

Da questo punto di vista, occorre soffermarsi sulla ricezione, da parte degli artisti medievali, dei sarcofagi antichi esposti nelle città d'Europa. A Pisa, presso gli spalti del duomo e, dal Trecento, nel Camposanto, come ad Arles, nella fascinosa distesa degli Alyscamps, i sarcofagi sono luogo di sepoltura, opere antiche reimpiegate come tombe di uomini o di famiglie nobili, secondo un uso alquanto frequente in tutta l'Europa romanica. Pur essendo tombe, interessano gli artisti fin dal Medioevo; lo studio dei sarcofagi antichi non inizia infatti da Nicola Pisano – che si ispira ai monumenti antichi esposti sugli spalti del duomo, come il celebre sarcofago reimpiegato (1076) per Beatrice, madre della contessa Matilde di Canossa, o il cratere bacchico, noto come vaso del Talento, per alcune figure del pulpito del battistero (1260) – ma è già ben evidente nella produzione pisana di tutto il XII secolo, come rivelano i numerosi esempi di imitazione e deduzione iconografica di modelli

e forme stilistiche, visibili nelle sculture romaniche presenti nei monumenti cittadini. Non a caso il grande storico dell'arte viennese Schlosser definisce il Camposanto di Pisa “il primo museo di plastica antica, scuola per gli artisti dal XIII al XVI secolo”; ma lo stesso può valere per tutti i nuclei, grandi e piccoli, di sarcofagi presenti nelle chiese romaniche dall'Italia alla Spagna. Molte botteghe di scultori, dalla Provenza alla Toscana, dalla Sicilia alla Galizia, rivelano modi e formule che mostrano notevoli richiami all'arte antica, vera e propria maestra di stile. Gli artefici si segnalano per raffinatezza tecnica ed elevate capacità, acquisite con uno studio più attento e una comprensione più ampia delle soluzioni, non solo prettamente iconografiche ma anche anatomico-figurale, della scultura antica; raggiungimenti che permettono agli scultori di eseguire opere ad altorilievo, con una resa della figura e delle proporzioni umane sostanzialmente corrette, sia nelle piccole proporzioni sia in dimensioni maggiori. A ciò si associa una sorprendente capacità emulativa della produzione classica, che tocca punte vertiginose nella bottega di Guglielmo a Pisa, artefice nel secondo terzo del XII secolo delle colonne a racemi fiancheggianti il portale centrale della facciata del duomo o dei leoni a sostegno del pulpito (1159-1162) per lo stesso edificio.

Un'altra tipologia di monumenti funerari antichi frequentemente reimpiegata è quella delle urne cinerarie che, trasformate, come *spolia in se*, in reliquiari, passano da oggetti di culto privato a meta di devozione popolare.



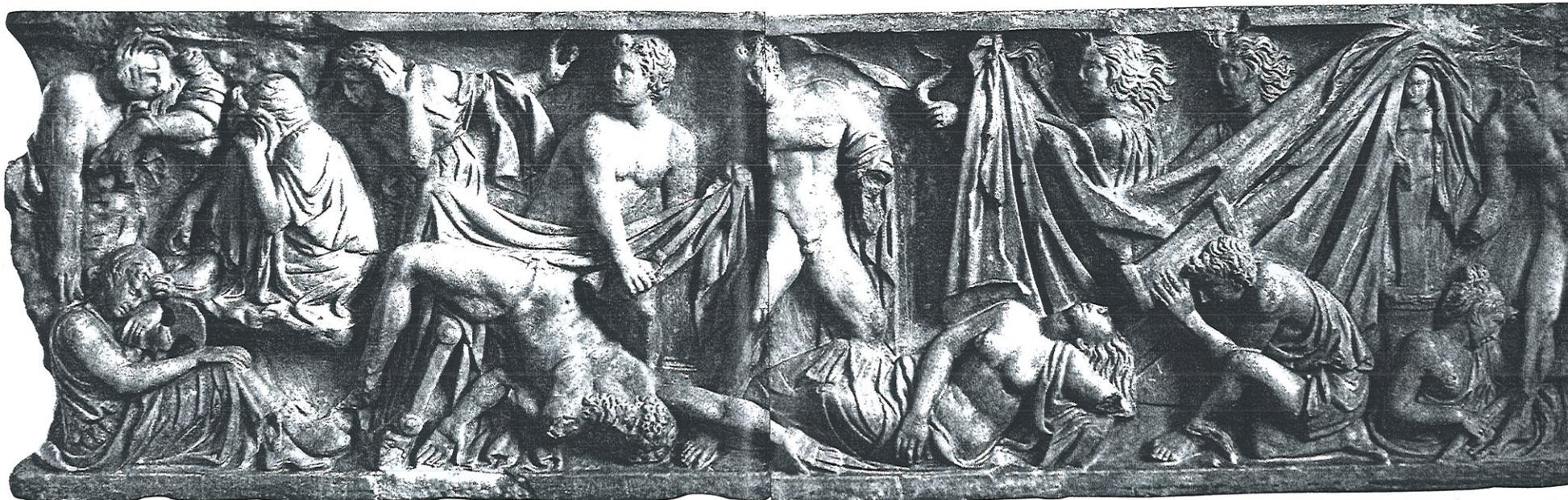
Maestro di Frómista-Jaca

Nella chiesa di Santa Maria di Husillos (presso Frómista), lungo la strada di pellegrinaggio per Santiago, nel X secolo viene reimpiegato per la tomba del conte di Monzón, Fernando Ansúrez, fondatore della chiesa tra 960 e 967, un bellissimo sarcofago figurato del periodo antonino (terzo quarto del II secolo d.C.) con la rappresentazione della storia di Oreste. Questo riuso, che vuole rappresentare,

Santiago, attivo tra il 1090 e il 1100, protagonista, come Bernardo Gelduino a Tolosa o Wiligelmo a Modena, del recupero della figura monumentale nell'arte romanica a partire dalle fonti antiche. L'artista, sulla base della stupenda scultura romana, si appropria, con una precisa volontà di emulazione, degli elementi formali e stilistici dell'opera: lo schema chiastico dei corpi,

“il soffio della bellezza dimenticata”. Lo scultore, come rivela il capitello ispirato al sarcofago dell'arco trionfale della chiesa di San Martino di Frómista (oggi nel Museo di Palencia), non comprende affatto l'iconografia dell'opera romana ma cerca in tutti i modi di riprodurre la complessa scena della fronte del sarcofago lungo le tre facce del capitello medievale, rappresentando per

centrale oggetto del richiamo di figure infernali, armate di malefici serpenti. Altre tracce dell'opera del maestro e della sua ispirazione al sarcofago dell'*Orestide* si ritrovano lungo la via di Santiago, tra Tolosa e Compostela: dalla chiesa del castello di Loarre alla cattedrale di Jaca, dove il capitello del portale con il *Sacrificio di Isacco* è dominato dal nudo del giovane.



nel contesto dell'incipiente *Reconquista*, il fedele richiamo all'antichità e ai regni romano-barbarici dei visigoti in contrapposizione al presente dell'occupazione araba, si trasforma in guida artistica per uno scultore che, un secolo dopo il reimpiego, vede, studia, imita ed emula lo stile e le forme dell'opera per le proprie realizzazioni. Si tratta dell'anonimo Maestro di Frómista-Jaca, geniale scultore lungo il *Camino de*

la perfetta rappresentazione anatomica dei nudi, le capigliature ondulate per il vento, le complesse posture dei corpi, il movimento delle figure nella scena. Uno *spolium in re*, il sarcofago reimpiegato come tomba si trasforma in uno *spolium in se*, motivo di ispirazione ideologica e di imitazione dell'arte degli antichi. Come scrive lo storico dell'arte francese Emile Bértaux, nell'opera del maestro spagnolo si coglie

parti l'unità della figurazione antica, sapendo cogliere gli accenti ritmici della composizione e trasfondendoli nella partizione della sua scultura. Il Maestro di Frómista incarna dunque il principio della disgiunzione esposto da Panofsky: quando nel Medioevo viene ripreso un tema classico, esso riceve sempre un significato cristiano. La scena del capitello deve rappresentare, infatti, la tentazione del peccato, con il personaggio

Sarcofago dell'*Orestide*, 150-175 d.C., Madrid, Museo Arqueológico Nacional.



▲ Cassa-reliquiario etrusca, II secolo a.C., Volterra, Museo Etrusco Guarnacci.

Per tutta l'età moderna si assisterà, invece, a un'incessante trasformazione di questi oggetti di reimpiego in *spolia in re*, utilizzati come meri contenitori: acquasantiere o vaschette con rubinetti incassate nei lavabi delle sacrestie delle stesse chiese dove erano state accolte, con i resti dei santi, come oggetti di venerazione.

Gli ecclesiastici e i ricchi cittadini procurano alle proprie città reliquie di santi, senza disdegnare anche una *pia fraus* (come si verifica a danno di Costantinopoli dopo la caduta della città nel 1204). Gli stessi corpi vengono divisi e collocati in diversi, prestigiosi contenitori, perlopiù oggetti antichi reimpiegati. Si ha testimonianza, al proposito, di numerose urne utilizzate per ospitare la lunghissima serie di reliquie strappate alle terre d'Oriente. Il fenomeno del reimpiego delle urne appare distribuito in tutta Europa ma trova veri e propri fuochi di interesse in aree specifiche, come la costa d'Amalfi o la Toscana, dove si assiste al reimpiego come reliquiari delle urne cinerarie etrusche, dalla tipica forma di sarcofagi in miniatura: a Volterra è ancora presente, nel Museo Guarnacci, la cassetta dove sono deposte le spoglie del beato Clemente (1140), mentre a Pistoia, nel duomo, si conserva un'urnetta di alabastro. Questa numerosa presenza è da mettere in relazione con l'emulazione tra

chiese nella custodia e nell'esibizione di reliquie. Dai primi arrivi, il fenomeno cresce progressivamente. Scatta una gara tra i nobili e i prelati per l'accaparramento di urne, le quali, con o senza reliquie, esprimono la potenza e l'importanza degli edifici che le conservano.

Come i sarcofagi sono uno *status symbol* per le classi egemoni del patriziato e per l'alto clero, le urne cinerarie diventano il segno dell'importanza di una chiesa o di un monastero e, di conseguenza, delle famiglie a essi legate.

La densa distribuzione delle urne antiche provoca una reazione a catena, determinando un'affannosa ricerca che non sempre giunge a buon fine. Nasce così l'imitazione, per presentare come fintamente antiche opere di fattura medievale. Più in generale si afferma una volontà di replica dei modelli classici assurti come tali in ragione del loro alto valore devozionale e di prestigio: vengono così mutate forma e decorazioni di oggetti antichi nella realizzazione di opere medievali di destinazione, se non simile, analoga. Anche per l'iconografia, nel complesso di queste opere si rivelano precisi rimandi alla classicità, la cui rappresentazione appare tuttavia mediata alla luce, per esempio, delle cassette eburnee di produzione bizantina che recano episodi mitologici interpretati cristianamente come lotta del bene contro il male, sicuramente presenti nei tesori medievali delle chiese.

Reimpiego e arte romanica

Il reimpiego non rappresenta di certo un fenomeno minoritario, come conferma un semplice sguardo complessivo sugli edifici delle città dell'età medievale, soprattutto nelle aree di più diffusa e duratura romanizzazione, tra Italia, Francia e Spagna: colonne, capitelli, stipiti e architravi di età classica vengono riutilizzati nelle pareti e nelle navate, nei portali e negli elementi portanti delle strutture, nelle finestre, nelle archeggiature, nei cornicioni degli edifici. Si tratta di un riuso innanzitutto funzionale, nel quale l'oggetto antico ritrova quasi sempre il suo impiego originario e resta in vista.

Esiste anche un reimpiego meno nobile e legato all'uso delle opere antiche per la loro preziosità materiale piuttosto che per il loro valore di opera d'arte. Basti pensare al notevole riuso di frammenti figurati, per i quali si assiste a un'accurata *damnatio* della veste classica con la lisciatura della decorazione a rilievo nelle parti a vista (naturalmente, la parte distrutta viene reimpiegata come polvere di marmo o per tessere di mosaico). Non mancano, inoltre, fronti di sarcofagi rovesciate e reimpiegate come mense o paliotti d'altare. Allo stesso modo, per indicare alcuni esempi: frammenti antichi ri-



dotti a dimensioni così piccole da poter essere utilizzati solo a guisa di pietre nella muratura; parti di rilievi o iscrizioni riusate come gradini o sostegni per colonne; epigrafi ritagliate, riposizionate nelle pavimentazioni o poste come basi; colonne tagliate e trasformate in stipiti e scalini; lastre con iscrizioni reimpiegate come chiusini di tombe; basi di sarcofago poste come coperci per altri; sarcofagi frammentati e conservati solo nelle parti principali, dei quali si recuperano i fianchi e i fondi per altri usi; urne o are riutilizzate come capitelli.

Questo tipo di reimpiego, che si potrebbe definire meramente materiale, è legato alla scarsa disponibilità di marmi e pietre pregiate che determina, tra Medioevo ed età moderna, una vera e propria "fame" di marmo e porta a molteplici riusi, sfasati nel tempo, sempre degli stessi pezzi, non solo dell'età antica ma anche di periodi immediatamente precedenti; a ogni passaggio se ne riducono le dimensioni, degradandone l'uso man mano che vengono smontati e rimessi in opera.

Nella letteratura medievale, Roma è punto di riferimento costante per il reimpiego poiché, al di là della disponibilità (testimoniata anche dalla presenza di maestranze deputate all'estrazione e alla lavorazione dei pezzi strappati ai monumenti romani), la città rappresenta il volto ideologico del riuso.

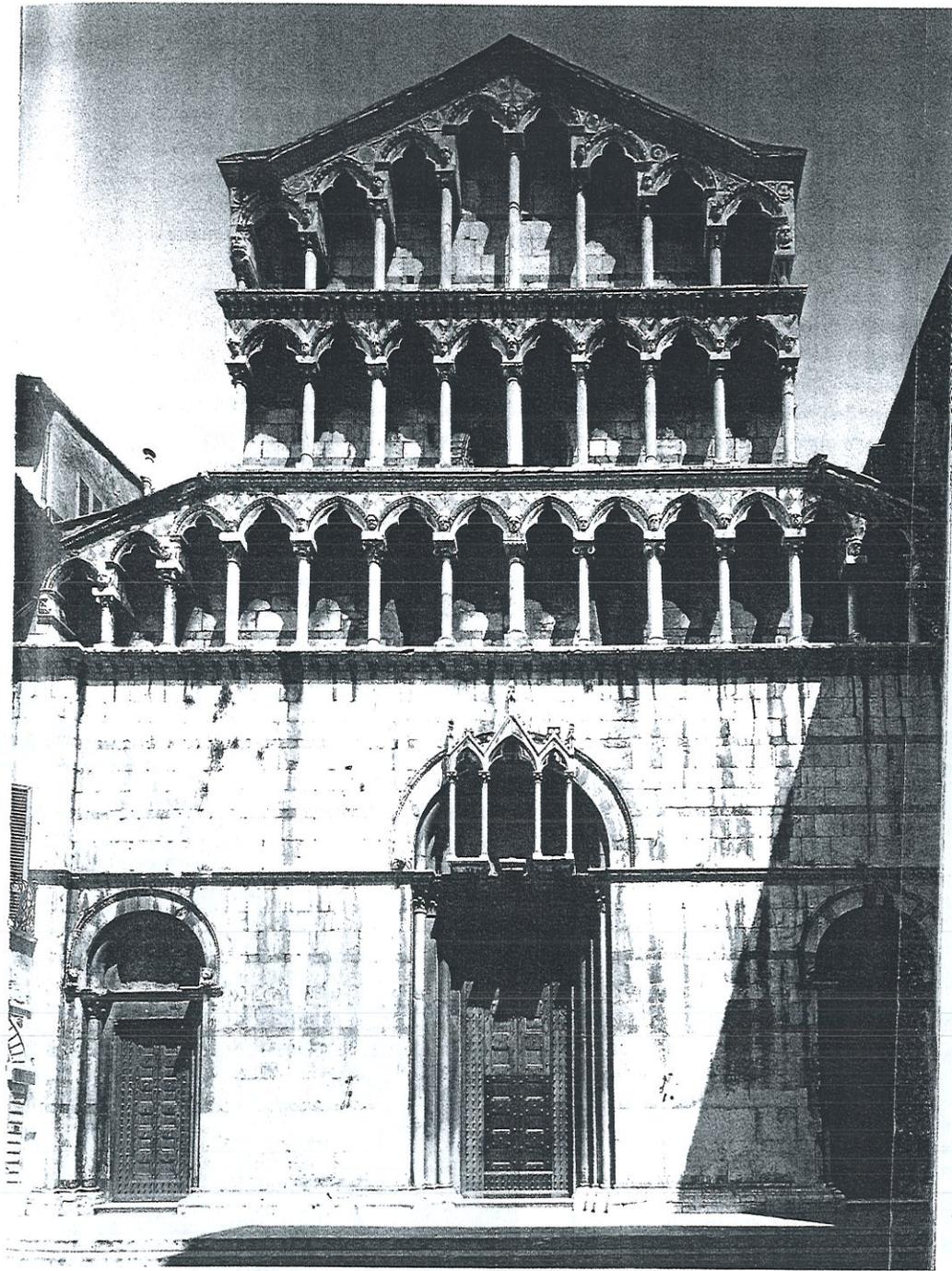
I marmi antichi romani sono il simbolo del legame con la doppia storia di Roma, sede dell'impero e icona della classicità, culla del cristianesimo e simbolo del trionfo della Chiesa nell'Occidente medievale. In quest'ottica va visto il tema della *renovatio Romae* sottinteso nel lungo passo del *Chronicon* di Leone Ostiense dedicato all'edificazione della chiesa di Desiderio, in cui l'autore si dilunga sul recupero e sul trasporto di marmi da Roma a Montecassino: "*columnas, bases ac lilia nec non et diversorum colorum marmora*". Questo nudo elenco contiene i caratteri precipui del reimpiego, non solo per la costruzione desideriana ma anche per le cattedrali e gli edifici più significativi, civili ed ecclesiastici, di tanta parte d'Europa, così che una pratica sicuramente diffusa si trasforma in *topos* letterario; pratica che è possibile seguire, alla luce delle fonti cronachistiche e solo per rimanere nel nostro ambito cronologico, a partire dall'abate Bono che, per edificare, intorno al 1048, la chiesa camaldolese di San Michele in Borgo a Pisa, si procura le colonne prima a Luni poi a Roma. Medesima intenzione, nel secolo successivo, avrà Sugerio, il celebre abate di Saint-Denis (1137 circa), prima di ripiegare sulla fortunata individuazione del materiale nella vicina cava di Pontoise. È frequente, inoltre, la commistione di elementi antichi di reimpiego e di pezzi

medievali, siano altomedievali e anch'essi di riuso o realizzati appositamente; si tratta del tipico gusto per la *variety* e per il contrasto che pervade l'arte del Medioevo europeo. La consuetudine di associare frammenti antichi e opere medievali, di eseguire interventi più o meno diffusi di lavorazione sui marmi di reimpiego e, infine, il tentativo di imitare i modi e le forme della scultura antica sembrano intensificarsi con lo sviluppo e il consolidamento della tradizione e della pratica scultorea nei cantieri disseminati nelle città del continente durante il XII secolo, in concomitanza, non certo casuale, con la prima significativa fioritura della produzione scultorea, caratterizzata dalla presenza di vere e proprie botteghe attive per gli arredi interni come per l'ornamentazione degli esterni. Se, fino agli inizi del XII secolo, sembra quasi che gli artefici medievali stentino a confrontarsi con l'antico, la decorazione architettonica realizzata successivamente mostra i primi passi verso la coscienza delle proprie capacità tecniche da parte degli scultori: i pezzi non sono più semplicemente reimpiegati ma vengono trattati come vero e proprio materiale di cava da scolpire integralmente ex novo.

Le nuove capacità rivelano un atteggiamento diverso nei confronti dell'arte antica; non più supino riadattamento di modelli insuperabili ma la prima consapevolezza da parte delle botteghe di scultori occidentali di poter imitare, anzi emulare, le forme, le tipologie, le raffigurazioni della scultura romana; si potrebbe chiamare in causa ancora l'abate Sugerio che, nel suo celebre testo sull'edificazione di Saint-Denis (1144), incunabolo dell'arte gotica, sottolinea la necessità della "*convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis*", l'organicità del nuovo con il vecchio; o anche ciò che Guglielmo, vescovo di Avellino, rivendica nel celebrare con un'iscrizione il rifacimento della facciata della sua chiesa (1166) purtroppo perduta: di aver utilizzato materiale nuovo e non di reimpiego. Finalmente anche gli artisti del Medioevo si sentono, come nella nota definizione del filosofo medievale Bernardo di Chartres (inizi del XII secolo), "*nani gigantium humeris insidentes*", nani seduti sulle spalle di giganti.

Alla pagina 42:
Testa di leone,
 particolare di sarcofago,
 III secolo d.C.,
 Città del Vaticano,
 Musei Vaticani.

► San Michele
 in Borgo, facciata,
 IX-XIV secolo, Pisa.



Federico II

Fin dalla restaurazione dell'impero in Occidente, sempre stretto si rivela il legame della corte e della sede del potere imperiale con l'arte antica; lo stesso imperatore non disdegna i riferimenti alla classicità, promuovendo una cultura e un'arte tese sempre alla *renovatio* dell'eredità antica. Federico II di Svevia (1194-1250) rappresenta di sicuro la sintesi più alta tra la rinnovata carica medievale e il recupero ideologico e artistico dell'antichità romana. Re di Sicilia e imperatore di origine germanica, Federico adotta il riecheggiante titolo di *Imperator Romanorum Caesar Augustus*, a compendiare le antiche cariche, e fa coniare una moneta d'oro, l'augustale, nel quale appare di profilo come negli esemplari antichi e nelle gemme classiche, di cui fa incetta in tutta Europa per il suo tesoro imperiale. Nel voler apparire sempre come unico e vero erede degli imperatori romani e fondendo il bagaglio culturale franco-germanico, ricco di ascendenze antiche, con le istanze culturali e artistiche della corte normanna, anch'essa intrisa di un forte classicismo mediato dagli apporti islamici e bizantini, Federico II svolge una continua attività di promozione dell'arte antica e della sua imitazione: sceglie sarcofagi per le tombe del figlio Enrico e della moglie Costanza (oggi nel *pantheon* normanno-svevo della cattedrale di Palermo, dove riposa lo stesso Federico), raccoglie statue antiche da esporre nelle numerose costruzioni che fa erigere dalla Sicilia alla Puglia, come i due arieti antichi in bronzo posti all'ingresso di Castel Maniace a Siracusa, promuovendo anche, come riferiscono le fonti, campagne di scavo alla ricerca di opere per i suoi edifici (a Ravenna, per esempio,

dove aveva già effettuato ricerche archeologiche il suo predecessore Carlo Magno). Non solo acquista un ingente numero di gemme e coppe antiche ma ne fa realizzare ex novo nelle botteghe imperiali, dando vita a una vera e propria scuola dell'intaglio di gemme, i cui prodotti, in perfetta emulazione degli esemplari antichi, finiscono nelle principali collezioni dei principi e dei sovrani d'Europa. Accanto alla ricerca e alla raccolta di opere antiche, che spazia per tutta la penisola, da Ravenna (da dove fa trasportare colonne d'onice a Palermo) a Napoli (dal cui castello rimuove delle sculture da condurre a Lucera, dove fa trasportare anche due statue bronzee dell'abbazia di Grottaferrata), si assiste a una notevole produzione scultorea e architettonica che affonda saldamente le radici nell'arte antica. L'esempio massimo è la porta di Capua (1234-1239), oggi distrutta, ma di cui restano notevoli frammenti nel Museo Campano della città, a partire dalla statua dell'imperatore, seduto e togato come nella canonica

raffigurazione antica, direttamente esemplata, nella postura e nei gesti come nel panneggio della veste, dai modelli classici. Allo stesso modo, dopo aver sottratto il Carroccio ai lombardi, ne fa dono alla città di Roma facendolo esporre in Campidoglio in un monumento (1238) ricco di elementi di spoglio, che rivela, ancora una volta, l'ideologia classicheggiante dell'arte promossa da Federico II.

Pulpito con Federico II, particolare, 1229, Bitonto, Bari, cattedrale.

