

Del costruire:  
tecniche, artisti, artigiani, committenti

BEAT BRENK

*Committenza e retorica*

1. *Introduzione.*

È oggi fuori discussione che senza la conoscenza delle questioni storiche riguardanti il committente un'opera d'arte o di architettura non possa essere pienamente comprensibile. Ma per quanto essenziale, l'interesse per le questioni riguardanti il committente non dovrebbe distogliere l'attenzione dall'opera d'arte, dal vero e proprio contenuto artistico, da ciò che definirei il «disegno», ma semmai acuirlo. Una volta stabilite le coordinate storiche di un'opera d'arte, infatti, l'attenzione andrebbe ricondotta alle sue caratteristiche peculiari. Per uscire dal vicolo cieco a cui l'alternativa «arte o storia» conduce, non è necessario far salpare la galera della teoria: è l'esperienza pratica in relazione alle due componenti «arte e storia» a dover giudicare, caso per caso, dove si dia un'interazione, e che cosa quest'interazione tra forma artistica, «disegno», e dati storici possa produrre nel caso specifico. Lo studio approfondito delle prospettive del committente permette fondamentalmente al ricercatore l'accesso alle circostanze storiche concomitanti alla nascita di un'opera d'arte. Gli esiti di questo indirizzo metodologico sono spesso talmente fecondi e dettagliati da far apparire superfluo, o quanto meno da far passare in secondo piano, l'interesse per il contenuto artistico. La «storia» viene così a coincidere con la «storia dell'arte», come solo qualche generazione addietro era accaduto per lo «stile».

Un nesso troppo frequentemente trascurato tra l'ambito storico del committente e il concetto artistico è l'intenzione, la pretesa che l'opera d'arte o di architettura veicola, o la retorica che tradisce. Il concetto di retorica sarà qui usato in senso non propriamente letterario, ma traslato<sup>1</sup>. Questo concetto si presta infatti assai bene alla caratterizzazione di determinati *modi* della retorica dell'opera d'arte (*narratio*, *argumentatio*, *exempla*, *loci communes*, *ornatus* ecc.), ma non è mia intenzione tracciare qui minuti e pedanti paralleli tra i concetti retorici della letteratura e quelli delle arti figurative.

Non sempre facile da interpretare, e tuttavia sempre presente nell'opera d'arte, la pretesa può riguardare forma e contenuto, si articola cioè tanto nella struttura formale quanto nel contenuto e valore semantico<sup>2</sup>. Ci si dovrebbe però guardare dall'usare il concetto di pretesa in senso giuridico, dal momento che un'opera d'arte o di architettura non può certo mostrare né imporre pretese in senso giuridico. Tuttavia può assai bene

<sup>1</sup> H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München

esibire costruzioni fittizie, apparenze, pretese che manifestano in forma più o meno velata le aspirazioni del committente. Destinatario di questo programma di pretese non è il giurista, bensì l'osservatore che sia in grado di recepire stimoli visivi. Con esperienza visiva s'intende fra l'altro anche il linguaggio figurativo vigente in un dato luogo. La percezione di una pretesa artistica presuppone infatti, da parte dello storico dell'arte, una familiarità con il canone formale di un determinato «paesaggio artistico» – con il linguaggio figurativo vigente, appunto – giacché solo sullo sfondo del canone formale normativo di un dato paesaggio artistico possono essere «lette» e valutate correttamente le sue vette e i suoi abissi.

Dal momento che nel Medioevo il concetto di contesto artistico è usabile solo sporadicamente, nella ricerca recente l'interesse per esso è andato affievolendosi. Questo concetto, per di più, pare contrapporsi al discorso odierno, unilateralmente orientato all'interpretazione. E tuttavia la storia dell'arte non ne può fare del tutto a meno. Il programma di pretese veicolato dall'opera e il suo contesto artistico sono interdipendenti.

Il committente può talora esercitare un considerevole influsso su contenuto e forma dell'opera d'arte, ma non è mai del tutto libero nelle sue scelte, giacché spesso, volente o nolente, si sottomette alle tendenze e alle mode artistiche di un'epoca o di un centro artistico, e solo assai di rado accade che un committente inauguri un proprio mondo di forme e contenuti. Ma quando un committente evade dalla consueta routine artistica, e ingaggia artisti da altri luoghi, la storia dell'arte che va per la maggiore, così interessata alle cause e ai «precedenti», solitamente stenta a pervenire a una valutazione equilibrata. Qui si intende approfondire proprio questa problematica: la retorica dell'unicità, dell'incomparabilità, dell'alterità.

Nella tarda antichità furono senz'altro i due tetrarchi Diocleziano e Galerio a dar vita, con i loro palazzi imperiali a Spalato, Salonicco e Romuliana-Gamzigrad, a concetti progettuali così nuovi da apparire come massi erratici, rimasti senza precedenti e senza seguito. Si sarebbe tentati di dire che a voler infrangere le consuetudini, ricorrendo a vocaboli artistici quanto più possibile esotici e fuori del comune, furono più le autorità mondane che quelle ecclesiastiche: amavano fregiarsi della retorica dell'unicità, dell'alterità, dell'esterofilia, importavano materiali da costruzione da paesi lontani, ingaggiavano artisti da ogni dove. Anche la Chiesa si serviva talvolta della retorica dell'esterofilia: per farne valere le pretese universalistiche in ambito culturale e religioso, l'abate Sugerio chiamò a Saint-Denis artisti «e diversis nationibus», la cui esatta provenienza, in base ai pochi frammenti che ci restano, in gran parte non è più ricostruibile. Nella basilica di San Francesco ad Assisi furono per la prima volta impiegati in un edificio ecclesiastico artisti delle più varie provenienze e le più diverse tecniche artistiche. La cappella di San Bartolomeo, attigua al duomo di Paderborn e risalente al 1017, sarebbe stata edificata «per operarios Graecos»<sup>3</sup>, da maestranze greche, ma, a un'analisi più attenta

1960.

<sup>2</sup> M. WARNKE, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt

dell'edificio<sup>4</sup>, neanche con la miglior buona volontà è possibile indicare qualche elemento bizantino. L'interno a tre navate con cupole sospese è un *unicum* nel contesto artistico non solo della Vestfalia, ma dell'intera arte europea. Trattandosi di un edificio senza precedenti e senza seguito, si può supporre che fosse stato progettato per costituire un'eccezione il più possibile peculiare. La retorica della peculiarità o dell'alterità si manifestava in fondo nella stessa formulazione che compare nella *Vita* di Meinwerk: l'espressione «per operarios Graecos» significa palesemente che il committente intendeva far erigere un edificio del tutto fuori dal comune. Forse abbiamo qui una prima testimonianza del significato di «greco/bizantino = esotico, fuori dal comune ed estremamente prezioso»; del resto, non aveva forse detto Cicerone, nelle *Discussioni tuscolane* (I.1): «Nella cultura e in ogni genere letterario la Grecia ci era superiore»<sup>5</sup>, ponendo così le basi del *topos* letterario della venerazione per tutto ciò che proveniva dalla Grecia? Nel VI secolo il compilatore del *Liber Pontificalis* ritiene importante riferire che le colonne con decorazione a tralcio sovrastanti il sepolcro di Pietro erano state importate dalla Grecia<sup>6</sup>. Dal momento che queste colonne erano state fatte giungere dall'Asia Minore e collocate *in loco* molto probabilmente già nel IV secolo, evidentemente negli archivi pontifici era stata conservata e tramandata un'informazione sulla loro provenienza prestigiosa con cui si intendeva dar lustro al sepolcro di Pietro. La provenienza dalla Grecia evocava *auctoritas* a beneficio del sepolcro di Pietro.

## 2. Artisti «e diversis nationibus» e materiali «undique conquistis», o la «retorica dell'alterità».

Non sempre è possibile distinguere nettamente le varie forme della retorica qui prese in considerazione – unicità, peculiarità, alterità, *varietas* – perché ciò che i testi affermano non coincide del tutto con ciò che l'estetica delle opere veicola; ma vale la pena di soffermarsi a riflettere su queste forme dell'estetica, e in particolare sull'espressione «e diversis nationibus»<sup>7</sup>, giacché il committente, ingaggiando artisti «e diversis nationibus» (così si esprimeva l'abate Sugerio a proposito della realizzazione delle vetrate del deambulatorio dell'abbazia di Saint-Denis), mirava a qualcosa di più che a do-

am Main 1976, pp. 128-29.

<sup>3</sup> O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lotbringen und Italien*, Berlin 1938, n. 1039.

<sup>4</sup> G. MIETKE, *Die Bautätigkeit Meinwerks von Ruderborn und die frühchristliche und byzantinische Architektur*, Paderborn 1991, pp. 17-111; Lobbedey osserva giustamente, a proposito delle volte, che si tratta di una «forma che in Vestfalia non s'era mai vista, e che non comparirà mai più»: U. LOBBEDEY, *Die Kirchenbauten Bischof Meinwerks*, in H. L. DREWES (a cura di), *Meinwerk von Ruderborn. 1009-1036. Ein Bischof in seiner Zeit*, Paderborn 1986, pp. 42-58.

<sup>5</sup> CICERONE, *Discussioni tuscolane*, I.1 [trad. it. in N. MARINONE (a cura di), *Marco Tullio Cicerone. Opere politiche e filosofiche*, Torino 1976, vol. II, p. 457]: «Doctrina Graecia nos et omni litterarum genere superabat». Cfr. anche ORAZIO, *Epistole*, II.1, vv 156-62, e VIRGILIO, *Eneide*, VI, vv 847-53.

<sup>6</sup> L. DUCHESNE (a cura di), *Le Liber Pontificalis*, Paris 1886-92, I, p. 176: «Et exornavit supra columnis porphyreti-

cumentare il florido stato delle proprie finanze. Stabilire la provenienza artistica delle vetrate del deambulatorio di Saint-Denis risulta a dir poco difficile. Gli artisti della vetrata con l'albero di Jesse dovrebbero essere originari della Borgogna, quelli della vetrata anagogica della regione della Mosa, quelli della vetrata di San Benedetto della Normandia, mentre non è stato sinora possibile individuare la provenienza degli artisti della vetrata dell'infanzia di Cristo e della vetrata di Carlo Magno<sup>8</sup>. Efficiente realizzazione di una grande commissione richiedeva solitamente l'impiego di diversi artisti, locali e forestieri. Il problema è se il committente o l'ideatore volessero o meno che si individuasse nell'opera d'arte la diversa provenienza, vale a dire le diverse mani degli artisti. Suggerio non si pronuncia a riguardo, e comunque descrive solo tre delle tante vetrate, con le loro diverse tematiche e i vari significati (la vetrata di Jesse, quella anagogica e quella sulla vita di Mosè), e gli preme soprattutto riferire la spesa finanziaria sostenuta (settecento lire).

Il reclutamento di artisti esterni in un centro d'arte preesistente o nascente non va automaticamente interpretato come intenzione di veicolare un messaggio retorico di alterità. Ne è un chiaro esempio il caso di Rimini, che senza la politica artistica condotta a partire dal 1450 da Sigismondo Malatesta sarebbe rimasta una provincia tardogotica senza un suo peculiare profilo<sup>9</sup>. Invece Sigismondo Malatesta chiamò Leon Battista Alberti da Firenze per progettare il Tempio Malatestiano. Se Piero della Francesca fu poi scelto dall'Alberti o personalmente da Sigismondo Malatesta, non è dato sapere. Sappiamo soltanto che in una lettera del 1449 Sigismondo pregava Giovanni de' Medici di inviargli «qualche valentuomo di pittore». Oltre all'Alberti e a Piero della Francesca, Sigismondo chiamò poi alla sua corte anche Agostino di Duccio e Pisanello, e così Rimini divenne di colpo un centro in grado di competere con Firenze. Qualcosa di simile accadde a Roma: nell'anno 1481 fu stipulato tra Giovanni de' Dolci, incaricato di papa Sisto IV, e i quattro artisti Botticelli, Ghirlandaio, Rosselli e Perugino, un contratto per la decorazione della Cappella Sistina nei palazzi vaticani con «decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortinis inferius ad depingendum bene diligenter et fideliter melius quo poterint»<sup>10</sup>. Non entreremo qui nei dettagli della complessa interpretazione di questo contratto per la de-

cis et alia columnas vitineas quas de Grecias perduxit». Wégner ipotizza che queste colonne con decorazione a traliccio provenissero da Efeso: M. WEGNER, *Gewundene Säulen aus Ephesos*, in «Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts», LI (1976-77), suppl. 49-64 [ringrazio per questa segnalazione F.A. Bauer].

<sup>7</sup> SUGERIO, *Liber de rebus in administratione sua gestis*, cap. XXXIV; E. PANOFSKY, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton N.J. 1946, pp. 72-74: «Vitrearum etiam novarum pleclaram varietatem [...] tam superius quam inferius magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus» («Abbiamo anche ordinato che venisse dipinta dalla mano eccellente di molti maestri di diverse nazioni una bella varietà di nuove vetrate, sia nel registro superiore che in quello inferiore»).

<sup>8</sup> L. GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis. Études sur le vitrail au XII<sup>e</sup> siècle*, in AA.VV., *Corpus Vitrearum Medii Aevi: France*, vol. I, Paris 1976; ID., *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XII<sup>e</sup> siècle)*, in AA.VV., *Corpus Vitrearum* cit., vol. III, Paris 1995.

<sup>9</sup> A. PAOLUCCI, *Anno Domini 1450*, in A. DONATI (a cura di), *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, Milano 2001, pp. 41-47, in particolare p. 42: «Senza Sigismondo, senza quel fatale Anno Domini 1450 che sovrasta Rimini come il granchio del suo segno zodiacale nel rilievo celebre di Agostino di Duccio, l'arte locale si sarebbe adagia-

corazione della cappella pontificia. È vero che la scelta di quattro diversi artisti per una commissione che solitamente sarebbe stata affidata a un singolo artista e ai suoi aiuti esorbita di gran lunga dal livello di pretese locali, ma è anche vero che a Roma e dintorni intorno al 1480 non si trovavano pittori della levatura di un Botticelli. Era Firenze all'epoca a dettare per tutta l'Italia il livello a cui aspirare. La rappresentazione di sé che il pontefice intendeva veicolare si manifesta inoltre, nella Cappella Sistina, nelle dimensioni della pianta (40 x 13,60 m) e nella notevole altezza (20,70 m), che segnalano all'osservatore che il committente intende uscire dagli schemi della consueta retorica delle cappelle private di palazzo.

Se la storia dell'arte potesse disporre per la tarda antichità e l'alto Medioevo di informazioni anche assai meno dettagliate di queste su Rimini e Roma, sarebbe possibile effettuare comparazioni di vasto respiro e comprendere meglio i diversi processi e le diverse accentuazioni. L'epoca paleocristiana e il primo millennio offrono invece ben poche fonti a cui rivolgersi per la nostra indagine. Ma se i testi si dimostrano decisamente laconici, sono talvolta i materiali usati, e in particolare i vari tipi di marmo, a rivelare di non essere «nati» *in situ* ma di essere stati importati da lontano, da più luoghi, e con gran dispendio di mezzi. Dunque, per poter sviluppare ugualmente il mio discorso, che in realtà andrebbe suffragato da testi, mi servirò, per quanto riguarda la tarda antichità, soprattutto dei vari tipi di marmo, che forniscono preziose informazioni sulla loro provenienza, anche se non sempre sul loro primo impiego.

## 2.1. Il palazzo di Diocleziano a Spalato.

Inizierò dal palazzo di Diocleziano a Spalato, perché il committente è noto e l'edificio relativamente ben conservato. La discussione se il palazzo sia un *castrum*, un pretorio, una villa, un palazzo o un castello risulta, a fronte del creativo complesso di vari tipi di spazi diversi con diverse funzioni, piuttosto accademica. L'architetto di Diocleziano maneggiava con la massima disinvoltura sia le forme architettoniche rappresentative sia quelle funzionali, e le combinò senza problemi, creando una nuova tipologia architettonica. Si tratta di un edificio che all'esterno sembra un *castrum*, ma all'interno si rivela una residenza delle dimensioni di una piccola città, e per la presenza del peristilio con il mausoleo e il tempio evoca l'impressione di un foro in miniatura. Edificando all'inter-

ta in tranquilli stilemi provinciali: mantenendosi dignitosamente in bilico fra le persistenze gotiche, i rigorismi devoti e i cauti aggiustamenti in senso moderno...».

<sup>10</sup> L. D. ETTLINGER, *The Sistine Chapel Before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford 1965, pp. 17, 120: «Dieci storie dell'Antico e Nuovo Testamento con sottostanti tendaggi, da dipingersi molto diligentemente e fedelmente, nel miglior modo possibile».

no del proprio palazzo un tempio di Giove e un mausoleo, Diocleziano recepiva chiaramente una tradizione architettonica romana che si può far risalire al tempio di Apollo presso la residenza di Augusto sul Palatino. Il materiale impiegato nella costruzione del palazzo di Spalato è costituito da pietra calcarea istriana, laterizi e marmo dell'Asia Minore; a guardia del mausoleo, sfingi importate dall'Egitto. La tecnica greca degli intagli e non da ultimo lo stile di alcuni capitelli a foglia d'acanto scolpiti con intagli a tacche testimoniano la presenza di scalpellini provenienti dall'Asia Minore. La stravaganza del programma architettonico, e la presenza di marmi pregiati provenienti dall'Asia Minore non possono essere caratterizzati altrimenti che come retorica imperiale. Scopo di tale retorica è superare il fasto delle precedenti residenze imperiali, esibendo le forme e i materiali più esotici e alla moda. E la retorica dell'alterità, che si contrappone alla locale architettura in pietra calcarea; ed è anche per questo che il palazzo non fece scuola. Restò un edificio assolutamente unico, senza precedenti e senza seguito<sup>11</sup>.

Gli argomentazioni qui addotti non sono generalizzabili o trasferibili ad altri edifici. La retorica imperiale non sempre è riconoscibile per questi aspetti. Ma l'uso di tipi diversi di marmo e pietre fu sin da Augusto particolarmente favorito dagli imperatori, sia con rivestimenti parietali in *opus sectile* sia con materiali da costruzione policromi in genere. Il materiale imperiale per eccellenza era il porfido, perché veniva estratto sotto il controllo imperiale dal *Mons Porphyrites* in Egitto, ma dal IV secolo la Chiesa e l'aristocrazia senatoria si impossessarono disinvoltamente di questo prezioso materiale<sup>12</sup>. Nella tarda antichità e nel Medioevo, porfido e porpora non veicolavano più esclusivamente la retorica imperiale, ma le pretese connesse a questo prezioso materiale appartenevano all'estetica ed erano chiaramente decifrabili. Si sapeva che il porfido era appannaggio esclusivo dei committenti più potenti.

## 2.2. L'Arco di Costantino a Roma.

Per quanto concerne l'uso di materiali da costruzione di varia provenienza, l'Arco di Costantino a Roma costituisce un monumento unico nel suo genere. Patrizio Pensabene e Clementina Panella<sup>13</sup> hanno per la prima volta analizzato professionalmente tutti i vari

*Florence*, 2 voll., Firenze 1996.

<sup>11</sup> P. PENSABENE e C. PANELLA, *Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma*, in «Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia», LXVI (1996), pp. 111-283, in particolare pp. 174-283; la serie di pubblicazioni sugli *spolia constantiniani* va continuamente arricchendosi di nuovi titoli: B. WARD-PERKINS, *Re-Using the Architectural Legacy of the Past, entre idéologie et pragmatisme*, in G. P. BROGILOLO e B. WARD-PERKINS (a cura di), *The Idea and Ideal of the Town between Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Leiden 1999, pp. 225-44; J. ELSNER, *From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms*, in «Papers of the British School at Rome», LXVIII (2000), pp. 149-78; B. L. WOHL, *Constantine's Use of «spolia»*, in AA.VV. (a cura di), *Late Antiquity: Art in Context*, in «Acta Hyperborea», VIII (2001), pp. 85-106.

<sup>12</sup> P. PENSABENE e C. PANELLA, *Reimpiego* cit., p. 178, fig. 30 A/B.

<sup>13</sup> Ringrazio per questa indicazione Fausto Zevi. Cfr. A. M. MANSEL, *Die Ruinen von Side*, Berlin 1963, p. 53.

<sup>11</sup> T. MARASOVI, *Dioklecijanova placa*, Beograd 1976 [trad. ing. *Diocletian's Palace*, Beograd 1982]; J. J. WILKES, *Diocletian's Palace, Split*, Sheffield 1993.

<sup>12</sup> L. DUCHESNE (a cura di), *Le Liber Pontificalis* cit., I, pp. 174, 176; M. L. LUCCI, *Il porfido nell'antichità*, in «Archeologia classica», XVI (1964), pp. 226-71; M. REINHOLD, *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*, in «Latomus», CXVI, Bruxelles 1970; S. B. BUTTERS, *The Triumph of Vulcan. Sculptor's Tools, Porphyry and the Prince of Ducal*

tipi di marmo usati, specificandone i vari nomi. Ai nostri fini, l'esito più importante della loro analisi è il dato che l'Arco è composto sia da marmo di Carrara sia da marmo proconnesio<sup>14</sup>. Alla retorica imperiale dell'«esterofilia» rispondono senza dubbio anche le colonne scanalate di giallo antico e gli schiavi di pavonazzetto sull'attico, collocati su basi di cipollino (fig. 1). Un simile assortimento di tipi diversi di marmo era stato sin allora usato solo in ambienti interni, mai per archi di trionfo. Gli unici edifici all'aperto adorni di marmi policromi erano i ninfei<sup>15</sup>. La disinvolta policromia dell'Arco di Costantino doveva ricordare al fruitore tardo-antico un museo di sculture<sup>16</sup>. Per la prima volta nella storia dell'arte antica la policromia degli interni veniva trasferita su una facciata. Gli studiosi non hanno preso sufficientemente atto della straordinaria originalità e del violento impatto estetico di questa coloritura, che fu senz'altro accuratamente pianificata. Di estremo interesse, e

<sup>16</sup> J. ELSNER, *From the Culture of Spolia* cit., p. 158: «L'arco di Costantino era un insieme di originali antecedenti, non di copie».

<sup>17</sup> P. PENSABENE e C. PANELLA, *Reimpiego* cit., p. 180.

<sup>18</sup> A questo proposito, cfr. B. BRENK, *Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics Versus Ideology*, in «Dumbarton Oaks Papers», 1987, n. 41, pp. 103-9.

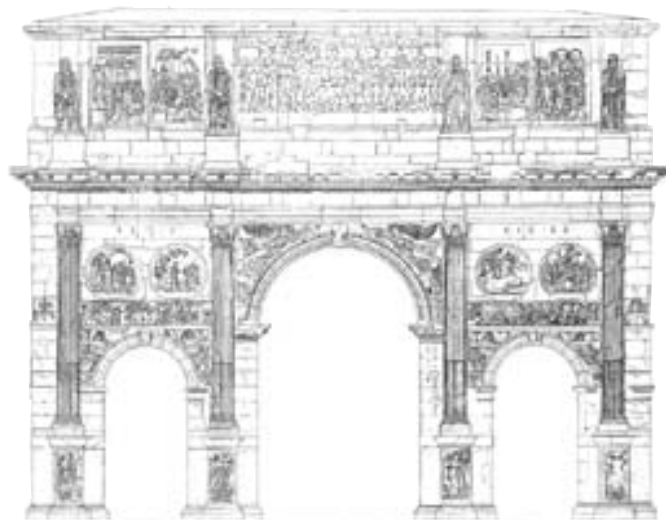
<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Historia Augusta*, cap. XXIV: *Eliogabalo* [trad. it. in P. SOVERINI (a cura di), *Scrittori della Storia Augusta*, Torino 1983, vol. I, pp. 614-15: «Stravit et saxis Lacedaemoniis ac Porphyræticis plateas in Palatio, quas Antoninianæ vocavit, quæ saxa usque ad nostram memoriâ manserunt, sed nuper eruta et exsecta sunt»].

<sup>21</sup> *Ibid.*, cap. XXV: *Alessandro Severo* [trad. it. in P. SOVERINI (a cura di), *Scrittori* cit., vol. II, pp. 674-75: «Alexan-

Figura 1.

Roma, arco di Costantino, facciata sud, 312-15, rilievo grafico.



sino ad allora unica, è l'alternanza pressoché regolare di marmo lunense e proconnesio, un'alternanza dotata di una qualità estetica particolare, che non sappiamo però con certezza se fosse visibile: sia il marmo proconnesio sia il marmo lunense dell'Arco di Costantino hanno sfumature azzurrognole. Questa alternanza di due tipi di marmo simili ma non del tutto uguali rientrava comunque se non altro nel concetto progettuale sotteso all'opera. Che fosse immediatamente visibile o meno, l'alternanza di materiali provenienti da Carrara e dall'isola di Proconnesos risponde a una nuova estetica, l'estetica della *varietas*. In età imperiale classica si badava che all'interno di una trabeazione venisse usata sempre la stessa tonalità di marmo:

Mai si riscontra la mescolanza di contrastanti gradazioni di marmi della stessa o di diversa origine all'interno di una stessa componente dell'elevato in modo da romperne l'uniformità. Ciò invece accade proprio nei monumenti ufficiali tardo-antichi in cui predomina la pratica del reimpiego<sup>17</sup>.

Se si considera più attentamente la distribuzione del marmo lunense e proconnesio, si constata che, sebbene non sia stato adottato un sistema costante, si è badato che subito sopra i tondi di età adrianea, realizzati per lo più in marmo lunense, venisse usato marmo proconnesio. Un chiaro proposito estetico si delinea nella scelta di marmo lunense per il cornicione principale e di marmo proconnesio per il fregio sottostante. Di certo la distribuzione dei diversi tipi di marmo non avvenne in modo casuale. L'alternanza cromatica è voluta, trasmette opulenza e pretesa, giacché è più complicato e dispendioso costruire con materiali di tonalità differenti che con un materiale uniforme. Vi si ravvisa dunque, in ultima analisi, un proposito estetico che solo un committente che disponesse delle necessarie relazioni economiche e sociali per procurarsi simili materiali era in grado di realizzare. In questo caso fu l'imperatore a scegliere la retorica della *varietas*<sup>18</sup>. Visibili erano innanzitutto i rilievi di spoglio provenienti da vari contesti antecedenti. La loro retorica era a priori imperiale, non solo perché su di essi sono effigiati gli imperatori Traiano, Marco Aurelio e Adriano, ma anche perché solo un imperatore poteva permettersi di smantellare un monumento commemorativo imperiale e reimpiegarne i rilievi. Visibili erano ovviamente anche i preziosi materiali policromi, che notoriamente adornavano soprattutto i palazzi degli imperatori e dell'aristocrazia senatoria. Non visibili, ma tuttavia presenti e ottenuti a caro prezzo, erano i ritratti rilavorati sulle fattezze di Costantino e Licinio nei tondi di età adrianea<sup>19</sup>. Solo gli osservatori esperti, però, potevano accorgersi che nell'Arco di Costantino erano stati usati due diversi tipi di marmo dalle sfumature azzurrognole. Se si enumerano gli *spolia* in quest'ordine, risulta subito evidente quali sottili mezzi siano stati impiegati nell'Arco di Costantino per proclamare la retorica imperiale della *varietas* e dell'«esterofilia».

Incontriamo questa stessa retorica, in forma ampiamente fittizia, anche nella *Histo-*

drinum opus marmoris de duobus marmoribus, hoc est Pophyretico et Lacedaemonio, primus instituit, in Palatio plateis exornatis hoc genere marmorandi. Statuas colossas in urbe multas locavit artificibus undique conquisitis»].

<sup>22</sup> *Ibid.*, cap. XXVI [trad. it. in P. SOVERINI (a cura di), *Scrittori* cit., vol. II, pp. 676-77: «Statuas summorum virorum

ria Augusta, che così descrive il palazzo di Eliogabalo: «Fece pavimentare con marmo spartano e porfido i cortili della reggia, che chiamò Antoniniani. Tale pavimentazione era rimasta, sino ai nostri giorni, ma di recente è stata completamente asportata»<sup>20</sup>. Sugli edifici di Alessandro Severo l'autore favoleggia:

Fu il primo ad usare un tipo di lavorazione marmorea detta Alessandrina, ottenuta con due diverse varietà di marmo, cioè il porfido e lo spartano, impiegando tale genere di rivestimento marmoreo per lastricare i cortili del Palazzo. Fece erigere in città molte statue di gigantesche proporzioni, servendosi dell'opera di artisti chiamati da ogni parte<sup>21</sup>.

Che davvero Eliogabalo e Alessandro Severo avessero fatto pavimentare i propri palazzi di porfido è meno importante, ai nostri fini, del fatto che un autore del tardo IV secolo potesse mettere in relazione il porfido con l'idea imperiale di prestigio. Significativa anche l'affermazione secondo cui Alessandro Severo avrebbe raccolto statue ovunque e le avrebbe fatte traslare per erigerle nel Foro di Traiano: «Riuni nel Foro di Traiano statue di uomini illustri facendole trasferire lì da ogni parte»<sup>22</sup>. Di nuovo, non ha importanza se Alessandro Severo lo fece veramente; assai più importante è che nel IV secolo si potesse attribuire in modo credibile a un imperatore l'iniziativa ambiziosa di aver prelevato statue in più luoghi per reimpiegarle. Dopo che Costantino ebbe dato l'esempio, facendo giungere dozzine di statue da ogni angolo dell'impero per reimpiegarle a Costantinopoli, nella seconda metà del IV secolo il «collezionismo di statue» divenne fra le classi abbienti un'attività tanto in voga che gli imperatori dovettero intervenire con una serie di leggi contro questo malcostume<sup>23</sup>.

### 2.3. Le statue di Costantino a Costantinopoli.

L'attività di collezionismo di Costantino a favore della sua nuova capitale<sup>24</sup> era innovativa nella misura in cui non era frutto di campagne militari vinte e relativi bottini di guerra, ma di una sua precisa volontà di rivalutare Costantinopoli – città pressoché priva di tradizioni e, come ebbe a dire Girolamo, «nuda» – arricchendola di opere d'arte che le conferissero *auctoritas* e *dignitas*<sup>25</sup>. Egli istituì così nuovi criteri di valutazione, che avvi-

in foro Traiani conlocavit undique translatas»].

<sup>20</sup> H. SARADI-MENDELÓVICI, *Christian Attitudes Toward Roman Monuments in Late Antiquity and Their Legacy in Later Byzantine Centuries*, in «Dumbarton Oaks Papers», 1990, n. 44, pp. 50-51.

<sup>21</sup> C. MANGO, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, ivi, 1963, n. 17, pp. 55-75; EUSEBIO, *Vita Constantini*, III, 54; SOZOMENO, *Historia Ecclesiastica*, II, 5; AA.VV., *Antologia Rulatina*, II.

<sup>22</sup> V. PÖSCHL, *Der Begriff der Würde im antiken Rom und später*, in *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-Historische Klasse, 1989, Bericht 3, Heidelberg 1989.

<sup>23</sup> F. W. UNGER (a cura di), *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte* (1878), vol. I, Osnabrück 1970, p. 317.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>26</sup> Per una rassegna più approfondita, cfr. F. A. BAUER, *Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen*

cinarono i cristiani all'apprezzamento del valore artistico delle immagini degli antichi dei pagani, a prescindere dal loro significato religioso. Come l'Arco di Costantino a Roma, così anche l'Ippodromo di Costantinopoli era una sorta di museo all'aperto della statuaria antica. Si sa che vi si trovavano una statua bronzea raffigurante Eracle Triespero<sup>26</sup>, un'aquila bronzea, un'«invenzione di Apollonio di Tiana» e una statua, sempre in bronzo, raffigurante Elena<sup>27</sup>. Alla curva orientale, nel punto in cui svoltavano le quadrighe, erano collocate statue di aurighi, con probabile riferimento a quelle in memoria dell'auriga Porfirio. Le numerose statue sarebbero state traslate<sup>28</sup> da Roma, Nicomedia, Atene, Cizico, Cesarea, Tralle, Sardi, Mokissos, Sebastea, Satala, dalla Caldea, da Antiochia, Cipro, Creta, Rodi, Chio, Attalia, Smirne, Seleucia, Tiana, Iconio, Nikaia, e dalla Sicilia<sup>29</sup>. Anche il foro di Costantino a Costantinopoli era adorno di numerose statue, in particolare la colonna di porfido e la statua di Costantino stesso, venerata come una Tiche<sup>30</sup>.

Anche se non fosse stato Costantino a scegliere personalmente le singole statue, ma ne avesse affidato l'incarico a *curatores*, sulla sua «committenza» non sussistono dubbi. Quella di nobilitare con una serie di statue la città da lui eletta a nuova capitale dell'impero e di conferirle un'identità culturale tramite l'arte fu un'idea sua.

Il collezionismo di statue per Costantinopoli e la traslazione di *spolia* per l'Arco di Costantino a Roma sono due atteggiamenti culturali radicalmente diversi, che mostrano come il rapporto di Costantino con l'arte fosse estremamente creativo e gravido di conseguenze.

La casualità della conservazione dei monumenti fa sì che analoghe iniziative di collezionismo e trasferimento di opere d'arte e artisti siano documentabili solo sporadicamente presso gli imperatori successivi di epoca paleocristiana. Non si commetterà un errore, tuttavia, ipotizzando che grandi opere architettoniche e grandi committenze – sia imperiali sia ecclesiastiche – comportassero sempre la ricerca di manodopera artistica esterna. L'«esterofilia», l'apporto di artisti esterni, pur non essendo prerogativa esclusivamente imperiale, è certo espressione di una munificenza artistica che soprattutto l'imperatore e gli alti funzionari statali potevano permettersi. È incontestabile che il pa-

zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Roms, Konstantinopel und Ephesos, Mainz 1996, pp. 249-54.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 167-87, 257-61, 416.

<sup>31</sup> H. KÄHLER, *Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina*, Berlin 1973, pp. 35-39.

<sup>32</sup> J. W. SALOMONSON, *La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage*, Den Haag 1965, pp. 22, 27, 29-30, 36-37.

<sup>33</sup> C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs N.J. 1972, pp. 72-102; H. KÄHLER, *Die Hagia Sophia*, Berlin 1967, pp. 15-19; cfr. la recensione di T. Klausner, in «Jahrbuch für Antike und Christentum», XIII (1970), pp. 107-18.

<sup>34</sup> PROCOPPIO, *De aedificiis*, I, 1 [trad. ted. in O. VEH (a cura di), *Prokop Werke*, München 1977, p. 23].

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 31; H. KÄHLER, *Die Hagia Sophia* cit., p. 19.

<sup>36</sup> W. R. LETHABY C. H. SWAINSON, *The Church of Sancta Sophia, Constantinople. A Study of Byzantine Building*, London 1894, p. 236.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 237.

lazzo imperiale e la grande sala delle udienze di Treviri non siano stati costruiti e decorati da maestranze locali; si è parlato di rapporti formali con l'architettura milanese, ma non ne abbiamo la prova. E viceversa la Villa di Piazza Armerina è da alcuni ritenuta, soprattutto in considerazione delle sue dimensioni e dell'opulenza dei suoi mosaici, una residenza imperiale<sup>31</sup>, ma anche qui manca una prova concreta. Una conferma delle elevate pretese dell'ignoto committente viene dal fatto che alcuni dei mosaicisti furono fatti venire appositamente in Sicilia dall'Africa settentrionale, più specificamente dall'odierna Tunisia<sup>32</sup>; ma il committente resta comunque ignoto, e non esistono ragioni cogenti per ascrivere la Villa di Piazza Armerina a un imperatore.

#### 2.4. Santa Sofia a Costantinopoli.

Un monumento tuttavia compensa pienamente questa assenza di documenti. La chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli, consacrata nel 537 (e poi nuovamente, dopo il crollo della prima cupola, nel 562), fu commissionata dall'imperatore Giustiniano. Dal momento che assolveva funzioni di rappresentazione a livello sia imperiale sia episcopale, doveva soddisfare pretese elevatissime. Ma evidentemente fu solo Giustiniano a voler rendere evidenti queste elevatissime pretese anche nella struttura e nella decorazione. Fu lui a chiamare a Costantinopoli i due architetti, progettisti e ingegneri Antemio di Tralle e Isidoro di Mileto<sup>33</sup>. Persino quando Procopio, attenendosi fedelmente alle regole dell'*ekphrasis*, tesse le loro lodi, le sue parole rispecchiano chiaramente la retorica imperiale che caratterizza quest'opera:

Imperatore dunque non si sottrasse ad alcun compito, si pose all'opera con il massimo zelo e chiamò a Costantinopoli specialisti da ogni parte del mondo. Antemio di Tralle, di gran lunga il più brillante ingegnere non soltanto del presente ma anche del passato, offrì un valido sostegno allo zelo dell'imperatore, assegnando a ogni artefice il proprio compito e ideando i progetti per le nuove creazioni; suo valido collaboratore fu un altro ingegnere, Isidoro di Mileto, anch'egli uomo di grande intelletto e meritevole di servire un imperatore come Giustiniano. Ma fu anche segno della grazia di Dio verso il nostro imperatore, ch'egli potesse disporre degli uomini più idonei alle sue imprese. E ovviamente anche la saggezza dell'imperatore fu oggetto di ammirazione, perché da quello stuolo d'uomini egli seppe trascogliere gli aiutanti più idonei per i lavori più importanti<sup>34</sup>.

Secondo l'encomio, a contribuire alla scelta degli artisti sarebbe dunque stato il Padreterno in persona! Poi, anziché diffondersi in una dettagliata descrizione degli elementi decorativi, Procopio formula la seguente domanda retorica:

Chi potrebbe enumerare la bellezza delle colonne e delle pietre di cui la chiesa è adorna? Ci si potrebbe credere trasportati in un prato fiorito a primavera. Per quanto riguarda le pietre, l'osservatore può infatti ammirare in questa il porpora, in quella il verde, qui il rosso vivo, là il bianco scintillante, e

<sup>38</sup> Cf. R. KAUTZSCH, *Kapitellstudien*, Berlin 1936, pp. 195-97.

<sup>39</sup> R. J. MAINSTONE, *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, London 1988, p. 159.

poi ancora quei pezzi che la natura, a somiglianza di un pittore, sa far risplendere dei più vaghi colori<sup>35</sup>.

Ai visitatori della basilica di Santa Sofia era chiaro che il gran numero di tipi di marmo impiegati sulle pareti, nelle colonne, nei capitelli, nei pavimenti, erano lì per evocare lo *status* imperiale. Pare piuttosto inverosimile che il porfido per Santa Sofia sia stato importato dall'Egitto, come ritenevano Lethaby e Swainson<sup>36</sup>. Più verosimilmente si trattò di *spolia* traslati a Costantinopoli da luoghi lontani. Le otto grandi colonne della navata centrale, di verde antico (marmo proveniente dalla Tessaglia), potrebbero invece essere state realizzate espressamente per la chiesa<sup>37</sup>. Per il rivestimento parietale furono usate, disposte specularmente, grandi lastre di marmo fatte giungere da Karystos (cipollino dell'Eubea), Docimio (in Frigia), Chio (portasanta), dalla Numidia ecc., e questo benché per così dire «sotto casa» l'isola di Proconnesos offrisse un marmo di grana fine, bianco, talora venato d'azzurro. La *varietas* dei tipi di marmo è espressione della munificenza imperiale. Ma non solo il gran numero di tipi di marmo, anche la considerevole profusione di tipi diversi di capitelli, in massima parte realizzati *ex novo* per Santa Sofia, sono espressione di una retorica imperiale. Era tradizione secolare che ogni imperatore romano facesse realizzare un'ornamentazione peculiare per gli edifici che costruiva. Su questo sfondo va visto il carattere innovativo dei capitelli a traforo (fig. 2)<sup>38</sup>. La loro novità e la loro forma insolita evocano nel fruitore un senso di estraneità che è di per sé un elemento essenziale del vocabolario della retorica imperiale. L'alterità esotica era il fine dell'estetica imperiale.

La stessa considerazione vale per la struttura architettonica di Santa Sofia. Qualunque tentativo di far derivare sia le singole forme, sia l'insieme da qualche altra opera è destinato a fallire<sup>39</sup>. Santa Sofia nella sua essenza non ha precedenti, e del resto non ebbe neppure un vero seguito. Fu concepita come qualcosa di unico, e parla in tutto la lingua dell'unicità. Di fronte a questo fenomeno, una storia dell'arte che cerchi di spiegare l'opera d'arte in base alla storia antecedente, o facendola derivare da qualche modello, è costretta a capitolare. Santa Sofia non è spiegabile come fine e coronamento di secoli di continui sviluppi. Fu progettata e realizzata da Giustiniano e dai suoi architetti come un *unicum* ineguagliabile. Doveva in primo luogo essere testimonianza delle mire universalistiche dell'imperatore in ambito politico, religioso e culturale.

<sup>40</sup> H. BELTING, *Studien zum Beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, in «Dumbarton Oaks Papers», 1962, n. 16, pp. 143-93.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 183: «Hic dux Arichis pario de marmore templum construxit, speciem cui tunc sine mole ferebat, Justiniane, tuus labor omni pulcrior arce» («Qui il duca Arechi fece erigere un tempio di marmo pario, al quale, o Giustiniano, la tua opera, più bella di qualsiasi altra, fu di modello per la bellezza, pur in minori dimensioni»).

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>43</sup> E. DÜMLER e K. HAMPE (a cura di), *Codex Carolinus, Epistolae Karolini aevi*, III, in *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae*, V Hannover 1898-99, p. 614, nota 81; si veda anche la lettera di papa Adriano a Carlo Magno



## 2.5. Santa Sofia di Benevento.

La retorica della munificenza architettonica era fondamentale a disposizione di qualunque potente. Lo testimoniano chiaramente gli edifici con funzione di rappresentazione, da ascrivere ai duchi longobardi, di Pavia (Santa Maria in Pertica), Spoleto (San Salvatore e il Tempio del Clitunno) e Cividale. Si tratta di edifici di dimensioni relativamente piccole, che però si servirono in modo eclatante della retorica dell'alterità. Epoca di costruzione della basilica di Santa Sofia di Benevento coincide con il regno del duca Arechi, 758-87. La chiesa fu terminata probabilmente nel 768<sup>40</sup>. La retorica religiosa della Santa Sofia di Benevento si riallaccia audacemente e pretenziosamente alla Santa Sofia di Giustiniano a Costantinopoli<sup>41</sup>, ragion per cui Belting volle estendere questa similitudine alla forma architettonica dei due edifici. Ma la tipologia architettonica della chiesa di corte di Arechi non può esser paragonata alla Santa Sofia di Costantinopoli neppure facendo ricorso ad autorità del livello di Krautheimer e Bandmann. La Santa Sofia di Costantinopoli e quella di Benevento sono edifici completamente diversi. La basilica di Santa Sofia di Benevento è un edificio assolutamente innovativo sotto ogni profilo, senza precedenti e senza seguito. È un edificio che, proprio come la Santa Sofia di Costantinopoli, non si riallaccia a una tradizione nota o illustre, ma è espressione delle elevate pretese politiche, culturali e artistiche del duca Arechi. E la struttura architettonica, che con il suo esagono di sostegno interno è addirittura avventurosamente innova-

dell'anno 778: *ibid.*, pp. 585 sgg.; cfr. a questo proposito G. BINDING, *Zur Ikonologie der Aachener Pfalzkapelle nach den Schriftquellen*, in D. R. BAUER, R. HIESTAND, B. KASTEN e S. LORENZ (a cura di), *Mönchtum-Kirche-Herrschaft*,

Figura 2.

Istanbul, Santa Sofia, capitello, 532-37.



tiva, è legata «a ciò che è storicamente antecedente e legittimato dalla tradizione»<sup>42</sup> proprio soltanto dalla medesima dedizione a santa Sofia. È certo plausibile che Arechi si sia ispirato a un modello specifico; ma quale fosse non è dato sapere. D'altronde, l'espressione «pario de marmore templum construxit» rientra appieno nel *topos* di un'ekphrasis altisonante, intesa principalmente a manifestare le elevate pretese e ambizioni del duca. Se poi nella costruzione fu o meno usato marmo pario è questione di secondaria importanza. Il marmo pario conferma la retorica ducale dell'«esterofilia».

## 2.6. Il palazzo di Carlo Magno ad Aquisgrana.

Il palazzo di Aquisgrana è tra quei monumenti che senza bisogno di dimostrazioni e, per così dire, senza preamboli lasciano al più alto livello artistico il segno della loro incisiva presenza. Sorse come reinterpretazione di San Vitale di Ravenna, sebbene a dire il vero nessuna fonte di epoca carolingia documenti un rapporto concreto tra San Vitale e Aquisgrana. Sono noti soltanto testi che testimoniano la traslazione di *spolia* da Ravenna e Roma ad Aquisgrana; mi riferisco al *Codex Carolinus*<sup>43</sup>.

Sappiamo che, dalle rovine ancora riconoscibili del palazzo di Teodorico, Carlo Magno fece trasportare in Germania (e probabilmente ad Aquisgrana, sebbene di questo non si abbia conferma nella lettera di papa Adriano) materiali da costruzione, in particolare vari tipi di marmi (ma forse anche colonne di porfido e capitelli, sebbene anche a questo Adriano non faccia cenno), collocandole esclusivamente al piano superiore della Cappella Palatina, che probabilmente era il luogo dove egli sostava. Eginardo, nella sua *Vita Karoli* composta intorno all'830, riferisce inequivocabilmente che Carlo fece trasportare colonne e marmi da Roma e da Ravenna per la sua Cappella Palatina di Aquisgrana. A San Vitale di Ravenna il piano superiore non era in alcun modo enfatizzato; dava spazio ai fedeli, e al tempo stesso offriva appagamento estetico. Alle colonne di porfido prelevate dal palazzo del monarca ostrogoto seguì, nell'anno 801, la statua equestre in bronzo di Teodorico, che fu probabilmente collocata tra la Cappella Palatina e la sala di rappresentanza dell'imperatore. Per questa traslazione di *spolia*, Hartmut Hoffmann ricorse all'espressione *translatio artium*. Dietro a essa, a suo dire, si celava l'ideologia della *translatio imperii* e l'idea di Aquisgrana come novella Roma<sup>44</sup>. Ma se così fosse, la Cappella Palatina, già in fase di progettazione intorno al 786<sup>45</sup>, avrebbe espresso un'in-

750-1000, Sigmaringen 1998, pp. 187-211, in particolare pp. 189-99.

<sup>41</sup> H. HOFFMANN, *Die Aachener Theoderichstatue*, in V. H. ELBERN (a cura di), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, vol. I, Düsseldorf 1962, p. 331.

<sup>42</sup> G. BINDING, *Zur Ikonologie* cit., p. 193; ID., *Die Aachener Pfalz Karls des Großen als archäologisch-baugeschichtliches Problem*, in *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters*, XXV-XXVI (1997-98), pp. 63-85; C. MECKSEPER, *Würde in der mittelalterlichen Architektur zitiert? Das Beispiel der Pfalz Karls des Großen in Aachen*, in AA.VV., *Braunschweigische Wissenschaftliche Gesellschaft, Jahrbuch 1998*, Braunschweig 1999, pp. 65-85.

<sup>43</sup> R. SCHIEFFER, *Die Karolinger*, Stuttgart 1992, p. 74.

tenzione destinata a concretizzarsi solo con l'incoronazione imperiale dell'anno 800. L'interrogativo è dunque se con il modello di San Vitale si avesse di mira sin dall'inizio il proposito di riallacciarsi all'impero romano, o se adottandolo Carlo Magno intendesse soltanto inchinarsi a Teodorico, che riteneva probabilmente esserne l'artefice, o ancora se questa traslazione di *spolia* non fosse che un modo di procurarsi materiale da costruzione. Che Carlo Magno «avesse in mente un programma preciso di restaurazione dell'impero romano» è stato messo giustamente in dubbio da Rudolf Schieffer<sup>46</sup>. Personalmente dubito che una *translatio imperii* ottenuta mediante la mera presenza della Cappella Palatina di Aquisgrana potesse rientrare tra le pretese politiche di Carlo Magno così tanti anni prima della sua incoronazione a imperatore. A questa tesi si potrebbe contro-battere che con la scelta del paradigma di San Vitale Carlo Magno intese solo copiare l'edificio più dispendioso ed esteticamente pregevole di Ravenna, senza alcuna dichiarazione di intenti politici. Un'interpretazione, questa, che non essendo dimostrabile né confutabile, non andrebbe scartata a priori. Carlo Magno scelse un insieme composito: colonne di porfido e la statua equestre dal palazzo di Teodorico, idee tratte da San Vitale per la pianta e l'alzato, e come forma base per la sala del trono una tipologia architettonica affine al Triclinio di Leone III nel Palazzo del Laterano<sup>47</sup>, che tuttavia non fece copiare pedissequamente, ma modificò considerevolmente in più punti. L'idea che si cela dietro a queste citazioni era creativa e innovativa: mai prima, infatti, i vocaboli dell'architettura di palazzo erano stati altrettanto disinvoltamente scelti e combinati insieme in modo nuovo. L'ipotesi di una copia architettonica non coglie nel segno; da non trascurare è invece l'effetto di quella retorica dell'alterità che abbiamo visto essere patrimonio dei potenti. Degno di nota, nel palazzo imperiale di Aquisgrana, è soprattutto il fatto che fu iniziato già negli anni Ottanta dell'VIII secolo con elevatissime pretese<sup>48</sup>. Per la prima volta, materiali da costruzione di gran pregio furono trasportati da Roma e Ravenna verso nord con un lungo viaggio. Dubito tuttavia che si possa parlare degli *spolia* come di «una Roma trasferita a pezzi – una Roma traslata ad Aquisgrana»<sup>49</sup>. Di un mero modo per procurarsi del materiale edile non poté trattarsi, già solo per il fatto che Carlo scelse i pezzi con gran cura, e li fece trasportare da molto lontano. Dei materiali da costruzione antichi sarebbero stati disponibili anche a Treviri, per esempio. Il palazzo di Teodorico a Ravenna non è un luogo casuale in cui procurarsi del materiale. La provenienza insigne trasmette il significato: venerazione per e desiderio di riallacciarsi alla tradizione regale tardo-antica italiana, ma non necessariamente legittimazione del proprio potere. E se anche, nel prelevare quegli *spolia*, Carlo Magno avesse pensato a Teodori-

<sup>47</sup> L. HUGOT, *Die Pfalz Karl des Großen in Aachen*, in W. BRAUNFELS e H. SCHNITZLER (a cura di), *Karolingische Kunst*, Düsseldorf 1965, pp. 546-56; M. D'ONOFRIO, *Roma e Aquisgrana*, Roma 1983, p. 191, fig. 97; C. MECKSEPER, *Zur Doppelgesichtigkeit der beiden Triclinien Leos III. im Lateranpalast zu Rom*, in AA.VV., *Schloß Tirol. Saalbauten und Burgen des 12. Jahrhunderts in Mitteleuropa*, München-Berlin 1998, pp. 119-29.

<sup>48</sup> W. SCHLESINGER, *Beobachtungen zur Geschichte und Gestalt der Aachener Pfalz in der Zeit Karls des Grossen*, in G. WOLF (a cura di), *Zum Kaisertum Karls des Grossen. Beiträge und Aufsätze*, Darmstadt 1972, p. 389.

<sup>49</sup> A. ESCH, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, in

co e al suo regno, il che è destinato a restare un'ipotesi, è l'impianto stesso del palazzo, nella sua essenza, a mettere nuovamente in discussione proprio questa relazione, dal momento che l'amalgama di forme del palazzo di Aquisgrana non può né vuole essere messo in relazione a uno specifico precedente. L'intero progetto del complesso palatino di Aquisgrana intende proclamare la retorica imperiale dell'unicità e superare ogni altra residenza imperiale. Vuole negare derivazioni da modelli precedenti, né si può dire abbia avuto, nel complesso, effetti su altre opere. Inconfondibile, in esso, è la ricerca di una rappresentazione di grande effetto. Nella scelta dei suoi modelli, è comunque all'Italia che Carlo guardò, e questo assai prima di entrare nella storia come il primo imperatore dell'evo successivo alla fine del mondo antico.

Carlo Magno poteva aver visto porte bronzee al Pantheon, al tempio di Romolo o nella *Curia Senatus* a Roma, ma non si può certo sostenere che con questo elemento architettonico egli intendesse trasferire ad Aquisgrana i contenuti del Pantheon o della Curia, che erano stati trasformati in chiese. La scelta del bronzo come materiale ha semmai un significato equivalente a quello che ha il *sermo nobilis* nella retorica. Non a caso, nella sua *Vita Karoli* (cap. xxvi), Eginardo menziona proprio la cancellata bronzea. Bronzo, argento, oro, mosaico, porfido e analoghi materiali preziosi riflettono un'elevata ideologia di pretese di potere, ma non a priori l'ideologia della *translatio imperii*.

## 2.7. Arcivescovo Egberto di Treviri.

La consapevolezza artistica che opera avvalendosi della retorica dell'alterità si riscontra soprattutto tra i sovrani temporali e nel loro ambiente. Ma talvolta la retorica dell'alterità poteva esercitare un ruolo importante anche presso gli uomini di Chiesa, se vivevano in stretto contatto con sovrani e imperatori. Arcivescovo Egberto di Treviri (977-93) fu cancelliere dell'imperatore Ottone II, che nel 977 lo nominò arcivescovo di Treviri. Nel 981 seguì l'imperatore nella sua campagna in Italia, e nel 983 prese parte alla Dieta di Verona. A Treviri egli aveva a disposizione uno *scriptorium* per così dire «privato», quello di San Massimino, e non lontano da Treviri sorgeva l'abbazia di Echternach, che nel X e XI seco-

«Archiv für Kulturgeschichte», LI (1969), p. 51.

<sup>50</sup> J. FRIED, *Tugend und Heiligkeit. Beobachtungen und Überlegungen zu der Herrscherbildern Heinrichs III*, in W. HARTMANN (a cura di), *Mittelalter. Annäherungen an eine fremde Zeit*, Regensburg 1993, pp. 41-85.

<sup>51</sup> H. HOFFMANN, *Weitere ottonische Handschriften aus Trier*, in F. J. RONIG (a cura di), *Egbert Erzbischof von Trier 977-993. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag*, Trier 1993, vol. II, pp. 87-93; D. OLTROGGE, «Materia» und «Ingenium». *Beobachtungen zur Herstellung des Egbertcodex*, *ibid.*, p. 134; per quanto riguarda le attribuzioni paleografiche di H. Hoffmann, va notato che dal punto di vista metodologico non si differenziano in nulla dalle attribuzioni storico-artistiche, e di conseguenza non possono rivendicare maggior autorità di queste ultime.

<sup>52</sup> F. J. RONIG (a cura di), *Egbert von Trier 977-993 cit.*, vol. I, n. 10, tav. 34.

<sup>53</sup> D. OLTROGGE, «Materia» und «Ingenium» cit., pp. 128-29, p. 133: «Eccezionale è soprattutto l'uso della foglia d'oro».

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 134, 140: «Nel Codice di Egberto [la tecnica a foglia d'oro] potrebbe essere opera del Maestro del Regi-

lo produsse manoscritti miniati di altissima qualità<sup>50</sup>, ma la sua passione per la «varietà dei modi» lo spinse a commissionare due manoscritti estremamente importanti allo *scriptorium* del monastero di Reichenau: il famoso *Codice di Egberto* (Treviri, Stadtbibliothek, ms 24) e un salterio illustrato, il *Salterio di Egberto* (Cividale, Museo Archeologico Nazionale, cod. 136). A quanto risulta dalle analisi paleografiche e tecniche condotte sul *Codice di Egberto* è possibile che i due miniatori, Kerald ed Heribert, si siano recati appositamente a Treviri per realizzare il manoscritto secondo i desideri di Egberto<sup>51</sup>. Un fatto indubbiamente eccezionale. I due si ritrassero ai suoi piedi nel ruolo di artefici responsabili dell'opera, e rientrava evidentemente nella retorica concepita da Egberto che, nell'atto di consegnargli il manoscritto, Kerald ed Heribert dovessero esplicitare la propria provenienza esterna (*Augigenses*)<sup>52</sup>. Ne risultò un ritratto del donatore estremamente insolito: Egberto, di dimensioni maggiori delle altre figure, a simboleggiare la sua maggior importanza, e con il capo contornato da un'aureola dorata rettangolare, troneggia come un Cristo su uno sfondo purpureo. Se questa esaltazione fu voluta da lui stesso, o ideata dai due miniatori di Reichenau, non è dato sapere. Egberto fu senz'altro a conoscenza della perizia dello *scriptorium* di Reichenau durante i suoi viaggi e tramite i rapporti che lo legavano all'imperatore, e decise di commissionarvi un manoscritto che è tra i più enigmatici del Medioevo. Che le cornici con l'astragalo che circondano le immagini e la cromia degli sfondi, giocata su colori chiari e tonalità pastello, ricordino manoscritti tardo-antichi come il *Virgilio Vaticano* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Vat. lat. 3225) e i frammenti dell'*Itala di Quedlinburg* (Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, ms Theol. lat. fol. 485) non è mai sfuggito agli studiosi, ma sarebbe arduo collocare nella tarda antichità lo stile delle figure, le proporzioni, la coloritura, la gestualità. Comunque sia, siccome il manoscritto esula totalmente dal consueto panorama artistico dell'epoca ottoniana, e in più propone il più antico e particolareggiato ciclo figurativo sulla vita di Cristo della storia della miniatura, gli si è voluto costruire un modello bizantino o paleocristiano. Un'ipotesi, questa, che capitola dinanzi alla retorica della novità, che con ogni verosimiglianza i due artisti di Reichenau proposero all'arcivescovo loro committente. È noto che la ricerca preferisce postulare una tradizione mai esistita, piuttosto che riconoscere il carattere innovativo di un'opera d'arte. E invece questo manoscritto non è comprensibile come copia di un originale anteriore, in realtà inesistente; lo si dovrebbe piuttosto interpretare come una consapevole creazione *ex novo*, voluta in quei termini dal committente. È incontestabile che lo *scriptorium* di Reichenau non produsse altri manoscritti paragonabili a questo. Il *Codice di Egberto* è comprensibile solo come un *unicum*, e per la precisione un *unicum* realizzato secondo i dettami dell'illustre committente, per veicolare al tempo stesso la retorica dell'antico e dell'alterità. Lo

*strum Gregorii*, che la padroneggia con estrema perfezione».

<sup>50</sup> F. J. RONIG (a cura di), *Egbert von Trier 977-993* cit., vol. I, n. 3, tavv 8-16; c. BARBERI (a cura di), *Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, Trieste 2000.

<sup>51</sup> F. J. RONIG (a cura di), *Egbert von Trier 977-993* cit., vol. I, n. 3, tavv 10-11.

conferma anche la tecnica: la decorazione a foglia d'oro presente in alcune miniature è insolita in un manoscritto del x secolo<sup>53</sup>. Doris Oltrogge ha ipotizzato «che il Maestro del *Registrum Gregorii* abbia eseguito personalmente la decorazione a foglia d'oro»<sup>54</sup>.

Un secondo manoscritto che l'arcivescovo Egberto commissionò allo *scriptorium* di Reichenau è il *Salterio di Egberto*<sup>55</sup>. Qui è nuovamente l'arcivescovo Egberto a ricevere il manoscritto (fig. 3), che gli viene consegnato dal monaco Ruodprecht, effigiato a figura intera sul foglio affrontato. Per l'immagine di Egberto sono stati messi in atto tutti i registri della retorica: egli indossa una casula marrone scuro, modellata da tocchi d'oro che, lusingando tronco, spalle e ginocchia, ne mettono in risalto la figura. Sulla casula si staglia il pallio bianco a forma di iposilon, ornato di croci nere. Egberto regge il pastorale d'oro e ha un'aureola dorata trapezoidale. La sua figura è assai più riccamente modellata ed evidenziata da tratti d'oro di quella di Ruodprecht. Colore, modellato e rilievi d'oro vengono qui adoperati come mezzi retorici. In un secondo ritratto del donatore, Egberto consegna il manoscritto a san Pietro, patrono del duomo di Treviri<sup>56</sup>. La caratteristica più sorprendente del *Salterio di Egberto* è il suo programma figurativo: quattordici santi vescovi di Treviri sono inseriti nel testo dei salmi in modo che ogni dieci salmi sia effigiato, su una pagina ornamentale e a figura intera, un vescovo ritratto come orante, cioè nel tipico atteggiamento di preghiera paleocristiano<sup>57</sup>. Il testo è suddiviso in dieci sezioni. La serie inizia orgogliosamente con tre vescovi del III secolo (Eucario, Valerio, Materno), e contiene numerosi vescovi del IV, V e VI secolo, per cui l'accento cade inequivocabilmente sull'epoca paleocristiana. A Treviri si custodiva gelosamente la credenza che san Pietro avesse ordinato personalmente i primi tre vescovi della città, e se ne inferiva «che al vescovo di Treviri spettasse il primato sulla Gallia e sulla Germania»<sup>58</sup>. La serie di vescovi doveva comprovare l'antichità della Chiesa di Treviri e la sua *auctoritas* apostolica. Per farla realizzare, si ritenne probabilmente necessario che il miniatore Ruodprecht si recasse a Treviri. Il senso del manoscritto era evidentemente far evocare l'antichità della Chiesa di Treviri da un artista che non fosse originario di Treviri. La retorica dell'alterità doveva rafforzare l'*auctoritas* del manoscritto.

Un'altra opera estremamente singolare e originale è il reliquiario del piede di sant'Andrea (fig. 4), che voleva essere al tempo stesso un altare portatile. Il reliquiario fu commissionato da Egberto, e da lui consacrato alla funzione di altare dedicato a sant'Andrea apostolo<sup>59</sup>. Ma questo curioso oggetto non poté essere realmente un altare, dal momento che la mensa è in gran parte occupata dal piede, che «intende evocare l'intera fi-

<sup>53</sup> U. NILGEN, *Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreiben in der Kunstpropaganda des Hochmittelalters*, in K. BIERBRAUER, P. K. KLEIN e W. SAUERLÄNDER (a cura di), *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mülberich*, München 1985, p. 221.

<sup>54</sup> H. WESTERMANN-ANGERHAUSEN, *Spolie und Umfeld in Egberts Trier*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», I (1987), p. 315.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> F. J. RONIG (a cura di), *Egbert von Trier 977-993* cit., vol. I, n. 41, tavv 146-56.

gura del santo, nel suo ruolo di apostolo della dottrina cristiana della salvezza»<sup>60</sup>. Anche se l'iscrizione lo designa come tale, ciò non significa necessariamente che quella fosse la sua funzione; probabilmente era solo un altare virtuale, rappresentava cioè, e con estremo realismo, un altare portatile, e per questa ragione è decorato con un motivo a scaglie, frequente negli altari paleocristiani. Ma che il reliquiario di sant'Andrea sia mai stato usato come altare è assai dubbio. È soprattutto un reliquiario in cui, oltre alla reliquia del sandalo di sant'Andrea apostolo, erano conservati un chiodo della croce di Cristo, peli della barba di Pietro e un pezzo della catena con cui egli era stato incatenato. Fu con ogni probabilità realizzato a Treviri dall'officina che lavorava per Egberto tra il 977 e il 993<sup>61</sup>, ma l'espressione figurativa con la quale doveva evocare l'antichità apostolica della Chiesa di Treviri, anziché riallacciarsi alla tradizione paleocristiana locale, era disinvoltamente eccentrica. È la retorica dell'alterità, in questo caso, a evocare l'*auctoritas* paleocristiana.

Egberto non fu l'unico vescovo di età ottoniana che commissionò manoscritti in luoghi lontani. Anche il canonico Hillinus di Colonia, che disponeva di uno *scriptorium* di prim'ordine per così dire a due passi da casa, nella stessa Colonia, commissionò a Reichenau un manoscritto, il cosiddetto *Codice di Hillinus* (Colonia, Dombibliothek, ms 12), che fu realizzato dai monaci e fratelli Purchardus e Chuonradus per l'altar maggiore del duomo di San Pietro. «Il manoscritto sembra esser stato realizzato almeno in parte a Colonia»<sup>62</sup>, perché nell'immagine dedicatoria figura una basilica che «riprodurrebbe fedelmente le fattezze dell'antico duomo di Sant'Ildebaldo». Dal momento che i due artefici del manoscritto si definiscono nella dedicatoria «invitati et coacti», non è azzardato supporre che da Reichenau si siano recati a Colonia per eseguire il compito loro affidato.

## 2.8. L'imperatore Enrico II.

Parrebbe quasi che Egberto di Treviri come committente di manoscritti di lusso avesse instaurato un nuovo modello di comportamento, per cui, per commissioni di particolare importanza, si incaricavano *scriptoria* diversi. Per Enrico II il principale fornitore di manoscritti di lusso fu comunque lo *scriptorium* di Reichenau. A Reichenau, intorno al 1007, o tra il 1002 e il 1014, egli fece realizzare, per donarlo al duomo di Bamberg, un Libro di pericopi (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452)<sup>63</sup>, e quasi contemporaneamente (tra il 1002 e il 1014), commissionò a Ratisbona un Sacramentario (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456)<sup>64</sup>, destinato anch'esso al duomo di Bamberg. Si potrebbe obiettare che a determinare la scelta quasi contem-

<sup>62</sup> P. BLOCH e H. SCHNITZLER, *Die ottonische Kölner Malerschule*, vol. II, Düsseldorf 1970, p. 23; J. KIRMEIER, B. SCHNEIDMÜLLER, S. WEINFURTER ed E. BROCKOFF (a cura di), *Kaiser Heinrich II. 1002-1024*, Augsburg 2002, p. 294-96.

<sup>63</sup> P. E. SCHRAMM e F. MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München 1962, n. 110; P. K. KLEIN, *Die Apokalypse Otos III und das Perikopenbuch Heinrichs II. Bildtradition und imperiale Ideologie um*

poranea di due diversi *scriptoria* siano stati motivi meramente pratici, e che qui non c'entri la retorica dell'alterità, ma la mera necessità di poter donare celermente due manoscritti. Circostanziare questa ipotesi potrebbe però rivelarsi tutt'altro che facile. Considerato che a quel tempo l'argomento fretta non aveva alcuna importanza, e che anche in assoluto non convince, non è del tutto assurdo prendere in considerazione l'ipotesi di una varietà di «modi» consapevolmente scelta da Enrico II. Questa ipotesi non è ancora stata considerata, a quanto ne so, perché si potrebbe muovere l'obiezione che, poiché Enrico II discendeva dal casato dei duchi di Baviera, cioè era duca di Baviera e parte della sua educazione si era svolta presso il vescovo Volfango di Ratisbona, i suoi legami con il centro culturale bavarese erano comunque stretti. Enrico II doveva gradire particolarmente i manoscritti di Ratisbona, dal momento che giunse a donare alla sua fondazione di Bamberg la *Regola di Niedermünster* (Bamberg, Staatsbibliothek, ms Lit. 142)<sup>65</sup>, realizzata a Ratisbona per il monastero femminile di Niedermünster. Quest'atto, che non fu affatto l'unico del genere, è la dimostrazione di una particolare sensibilità per il valore estetico dei manoscritti di lusso. Se questa ipotesi è corretta, è possibile ravvisare nella scelta di due centri così antitetici come Reichenau

*das Jahr 1000*, in «Aachener Kunstblätter», lVI-lVII (1988-1989), pp. 5-52.

<sup>64</sup> G. SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei des x. und xl. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, pp. 63-87; P. E. SCHRAMM e F. MÜTHERICH, *Denkmale* cit., n. 111; F. MÜTHERICH (a cura di), *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 1987), München 1987, n.

Figura 3.

Reichenau, *Salterio di Egberto*, l'arcivescovo Egberto di Treviri riceve il Salterio, miniatura su pergamena, 977-80 circa.



e Ratisbona, quanto meno la pretesa di mostrare una certa apertura politica e culturale.

I due manoscritti e le rispettive raffigurazioni del potere non potrebbero essere più antitetici. Nel *Libro di pericopi di Enrico II* compare una raffigurazione dell'incoronazione (fig. 5) del tutto nuova, in cui Cristo incorona la coppia imperiale che gli viene presentata dai santi Pietro e Paolo, mentre nel registro sottostante la coppia riceve l'omaggio delle personificazioni di Roma, della Gallia e della Germania. Questa Incoronazione si ricollega in modo originale al rilievo in avorio del Musée de Cluny in cui Cristo incorona Ottone II e Teofano. L'impianto estremamente artificioso del rilievo del Musée de Cluny, riferito dalla ricerca a un presunto cerimoniale bizantino, nella miniatura di Reichenau è radicalmente trasformato: Cristo troneggia, e i due principi degli apostoli raccomandano la coppia imperiale, effigiata in dimensioni minori, con il gesto di fortificazione. Assolutamente atipica, e innovativa al punto da risultare si potrebbe dire addirittura «anti-iconografica», è invece l'incoronazione del *Sacramentario di Enrico II* (fig. 6). Sorprendentemente, e in completa antitesi alle regole medievali relative all'importanza dei vari personaggi, l'imperatore è qui raffigurato assai più grande di Cristo, che, fluttuando sopra di lui nella mandorla, gli depone in capo la corona con – si noti – la mano sinistra (!). Assolutamente atipici sono i due santi patroni di Ratisbona, Ulrico ed

16; B. BISCHOFF, *Literarisches und künstlerisches Leben in St. Emmeram während des frühen und hohen Mittelalters*, in ID., *Mittelalterliche Studien*, vol. II, Stuttgart 1967, pp. 77-115.

<sup>65</sup> P. E. SCHRAMM e F. MÜTHERICH, *Denkmale* cit., n. 79.

Figura 4.

Treviri, reliquiario di sant'Andrea, lamina d'oro sbalzata, smalto, pietre dure e filigrana, 977-993.



Emmerano, che, «ricalcando la tipologia di Mosè sostenuto da Aronne e Cur»<sup>66</sup>, sostengono le braccia di Enrico. Dovevano certo esservi ragioni del tutto particolari perché i due patroni di Ratisbona impartissero al re la propria benedizione, affinché lo accompagnasse nel cammino della vita: «Possa Ulrico benedire il cuore e le azioni del re – possa Emmerano recargli dolce conforto». L'iscrizione della mandorla di Cristo concretizza questi auspici: «Cristo misericordioso, concedi lunga vita al tuo Unto, affinché, nella sottomissione a te, possa mettere a frutto appieno questo tempo terreno». Come Aronne e Cur, sostenendo le braccia di Mosè, riuscirono a prolungare la battaglia di Refidim contro Amalek, determinando la vittoria di Giosuè, così evidentemente la vita di re Enrico doveva essere prolungata perché la sua lotta fosse vittoriosa quanto quella di Mosè. Si comprende così perché due angeli gli porgano rispettivamente una lancia e una spada. L'iscrizione recita: «Un angelo gli consegna la lancia, che allontani da lui ogni angoscia; l'altro gli porge la spada, che sarà terribile nelle sue mani»<sup>67</sup>. Con la lancia si allude forse all'insegna imperiale della Santa Lancia: alla morte di Ottone III, nel 1002, Enrico si affrettò infatti a muovere incontro al corteo funebre sino a Polling (Ammer), s'impadronì delle insegne imperiali, e costrinse Eriberto di Colonia a consegnargli la Lancia di san Maurizio, già inviata ad Aquisgrana; forse, l'incoronazione del *Sacramentario di Enrico II* commenta e interpreta teologicamente quei fatti. Che questo «atto di perpetua garanzia di protezione»<sup>68</sup> sia rappresentato con una citazione dall'Antico Testamento rientra tra le originalità di questa raffigurazione del potere, della cui singolare iconografia ignoriamo purtroppo se l'ideatore fu Enrico, coadiuvato dai suoi consiglieri di Bamberg, o i monaci di Sant'Emmerano di Ratisbona. In ogni modo, il *Sacramentario di Enrico II* inizia con un martirologio che elenca santi cari alla città di Ratisbona, come Erardo, Emmerano e Venceslao – santi che erano importanti per Enrico personalmente, ma non particolarmente per Bamberg. Apparentemente, la funzione del *Sacramentario di Enrico II* era dunque rammentare a Enrico, a Bamberg, la tradizione di Ratisbona. Se paragonata alla composizione realizzata a Ratisbona, l'Incoronazione del *Libro di pericopi di Enrico II* risulta più formale, ma, a differenza del *Sacramentario di Enrico II*, con i due patroni Pietro e Paolo l'incoronazione eseguita a Reichenau evoca la tradizione religiosa di Bamberg. La traboccante ricchezza figurativa e lo splendore artistico offerti dallo *scriptorium* di Reichenau, forse gli elementi che avevano già affascinato Egberto di Treviri, furono probabilmente decisivi per la scelta di Reichenau da parte di Enrico II. I diversi contenuti delle due Incoronazioni suffragano l'ipotesi che il *Libro di pericopi di Enrico II* dovesse in primo luogo evocare un elevatissimo *status* artistico, cioè peculiarità, e quindi alterità, mentre il *Sacramentario* di Ratisbona dovesse evocare la provenienza bavarese del re.

Un'altra opera d'arte molto significativa commissionata da Enrico II è l'ambone per il

duomo di Aquisgrana<sup>69</sup>, che Enrico pagò *ex proprio*, cioè attingendo al proprio patrimonio privato. La retorica dell'«esterofilia» viene qui veicolata in modo molto esplicito e diretto da una serie di *spolia* di altissimo livello, che Enrico aveva probabilmente ereditato da Ottone III o da Teofano: figure degli scacchi in pietre semipreziose, una coppa fatimidica con sottocoppa in cristallo di rocca, una coppa antica di agata, e sei rilievi in avorio probabilmente egiziani del VI-VII secolo, con tematiche decisamente pagane, talora addirittura erotiche, sono incastonati nell'ambone come *objets trouvés*. Si tratta di uno dei rari casi, nell'arte medievale, in cui il significato contenutistico-simbolico degli *spolia* può essere decisamente escluso. In questo contesto non è casuale che l'iscrizione spostò l'attenzione sulla qualità estetica dell'ambone: «hoc opus ambonis auro gemmisque micantis». «Sfavillante d'oro e pietre preziose» è solitamente una frase fatta, ma qui vuol essere presa sul serio. Iconografia «blasfema» degli avori non andava decodificata contenutisticamente: il fruitore doveva semplicemente deliziarsi alla vista del preziosissimo materiale. La retorica dei materiali pregiati ed esotici giustifica in certo qual modo il contenuto non cristiano. Un Bacco ebbro e una nereide discinta, voluttuosamente palpeggiata da un sileno dai piedi caprini, che normalmente nell'iconografia cristiana sarebbe stato letto come Satana, sono tematiche audaci per il luogo deputato all'annuncio della Parola di Dio. Ma evidentemente sulla lettura iconografica prevale la retorica dell'esterofilia e del lusso.

## 2.9. L'importazione di porte bronzee bizantine nell'Italia del Sud.

I portali in bronzo sono di per se stessi espressione di elevate pretese, sia perché nel Medioevo il bronzo era un materiale straordinariamente prezioso, sia perché evocavano la *dignitas* dell'antichità<sup>70</sup>. E altissime pretese e aspirazioni furono espresse in Campania tra il 1050 e il 1100 con una serie di porte bronzee importate direttamente da Costantinopoli. Il «marketing» delle pretese, e insieme delle porte bronzee, fu perlopiù in mano a un'unica famiglia amalfitana che, grazie ai contatti commerciali che intratteneva con Costantinopoli, aveva ottima conoscenza dell'artigianato artistico locale. Intorno al 1060, Pantaleone figlio di Mauro di Pantaleone donò il portale bronzeo del duomo di Amalfi<sup>71</sup>. Nel 1065, Desiderio, il grande abate del monastero di Montecassino, fece visita ad Amalfi, e le porte bron-

<sup>66</sup> H. KELLER, *Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. Zur Deutung der ottonischen Denkmäler*, in «Frühmittelalterliche Studien», XIX (1985), p. 306, fig. 52.

<sup>67</sup> «Propulsans curam sibi confert angelus hastam, aptat et hic ensem cui praesignando timorem».

<sup>68</sup> H. KELLER, *Herrscherbild* cit., p. 311.

<sup>69</sup> P. E. SCHRAMM e F. MÜTHERICH, *Denkmale* cit., n. 137; E. G. GRIMME, *Der Dom zu Aachen. Architektur und Ausstattung*, Aachen 1994, pp. 107-14.

<sup>70</sup> U. MENDE, *Die Bronzetüren des Mittelalters. 800-1200*, München 1983, p. 10.

<sup>71</sup> A. HOFMEISTER, *Der Übersetzer Johannes und das Geschlecht Comitiss Mauronis in Amalfi*, in «Historische Vierteljahresschrift», XXVII (1932-33), pp. 237 sgg.

<sup>72</sup> O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte* cit., n. 2843 («Ma avendo visto allora le porte di bronzo del vescovo di Amalfi, ed essendosi deliziato alla loro vista, inviò subito a Costantinopoli le misure delle porte del-

zee del duomo gli piacquero tanto che commissionò subito a Costantinopoli un portale simile per la sua abbazia: «videns autem tunc portas aereas episcopii amalphantani, cum valde placuissent oculis eius, mox mensuram portarum ecclesiae veteris Constantinopolim misit, ibique illas ut sunt fieri iussit»<sup>72</sup>. Non deve stupire che la Cronaca di Leone Marsicano non specifichi ulteriormente le pretese che Desiderio associava a quel portale bronzeo. Dietro l'espressione «valde placuissent oculis eius» si celano infatti implicite pretese, che al tempo stesso si ponevano in flagrante antitesi alla regola di povertà benedettina, e dovevano fornire un'adeguata espressione all'ideologia di ricerca di rappresentazione di Desiderio. Desiderio agiva in veste non solo di abate della casa madre dell'ordine benedettino, ma di cardinale e delegato pontificio per la riforma dei monasteri di Campania, Puglia e Calabria, e di intermediario in materia di politica ecclesiastica tra il papato e i Normanni. Dal momento che il monastero di Montecassino era stato insignito dal papa di un ruolo dominante, Desiderio si sentì legittimato a estendere le proprie aspirazioni artistiche e politiche ben oltre i confini della Campania. Lo stesso Pantaleone di Amalfi che finanziò le porte bronzee per la chiesa abbaziale di Montecassino, nel 1070 – grazie alla media-

Figura 5.

Reichenau, *Libro di pericopi di Enrico II*, Cristo incorona Enrico II e Cunegonda, miniatura su pergamena, 1007-12.



zione di Desiderio – donò un portale bronzeo anche a San Paolo fuori le Mura di Roma: «constructae sunt portae iste in regia urbe Constantinopoli». E ancora un Pantaleone figura sulle porte bronzee collocate nel 1076 a Monte Sant'Angelo, e nel 1087 sul portale bronzeo di San Salvatore ad Atrani. Ovviamente non è possibile ricondurre a un'unica ideologia, a un unico programma comune, tutte queste porte bronzee in Campania, a Roma e in Puglia. Probabilmente, senza il dinamismo di Desiderio e senza i pii finanziamenti degli Amalfitani, il genere delle porte bronzee non avrebbe avuto tanto successo! Nel 1071, il commerciante Mauro di Amalfi, finanziatore delle porte bronzee di Montecassino, entrò nel monastero di Montecassino, a cui nel 1071-1072 donò un reliquiario d'avorio d'instimabile valore<sup>74</sup>. L'ultima porta di bronzo campana fusa a Costantinopoli è quella della cattedrale di Salerno. Come committenti della porta, datata 1099, figurano il *protosebaston* Landolfo Butrumile e la sua sposa Guisana.

lare pp. 21-39. Cfr. anche ID., *Il significato storico del Lezionario di Desiderio Vat. Lat. 1202*, in «Miscellanea Cassinese», LX (1989), pp. 25-39.

Figura 6.

Ratisbona, *Sacramentario di Enrico II*, Cristo incorona Enrico II, miniatura su pergamena, 1002-14.



## 2.10. Arte normanna in Sicilia e la «varietas populorum nostro regno subiectorum».

Arte normanna di Sicilia è sempre stata vista come un'arte fortemente condizionata da influssi esterni. Nell'architettura si sono voluti ravvisare elementi franco-normanni, inglesi e cluniacensi, e i mosaici sono stati classificati per lo più come bizantino-costantinopolitani. Per i capitelli del chiostro di Monreale sono stati chiamati in causa artisti pugliesi, lombardi, provenzali, addirittura dell'Île-de-France. A questa «storia dell'arte degli influssi» è però subentrata negli ultimi anni l'idea che gli elementi esotici presenti negli edifici normanni si debbano a un concetto progettuale consapevole, che si sviluppa per la prima volta a Cefalù (1132-48), e ritorna pressoché immutato nella Cappella Palatina di Palermo (circa 1140) e a Monreale (circa 1174). In che cosa consiste questo concetto progettuale?

La tipologia architettonica della cattedrale di Cefalù (fig. 7), che pure nella sua essenza non ha sostanzialmente precedenti, nella parte inferiore della navata centrale, con il reimpiego di colonne e capitelli antichi e con capitelli coevi ricalcati su modelli antichi, si richiama a una basilica paleocristiana romana<sup>75</sup>. Con le slanciate arcate a sesto acuto, incorniciate da un arco cieco ogivale, si richiama invece all'architettura islamica. La parte superiore della navata centrale è priva di articolazione, come nelle basiliche paleocristiane e medievali romane. Le vetrate che vi si aprono hanno archi a tutto sesto lievemente appuntiti e sono incorniciate all'esterno da un arco cieco. A questo concetto progettuale, grosso modo ispirato a basiliche paleocristiane e medievali romane, la capriata lignea a vista si addice perfettamente. Travi e tavole di questa capriata, però, recano una decorazione a motivi arabo-islamici, peraltro a stento leggibile nei dettagli, la cui tematica non è affatto religiosa, ma si colloca piuttosto nell'ambito della rappresentazione del potere. Completamente diversi dalla navata centrale, la crociera e il presbiterio: il coro della navata centrale ha volte a costoloni, i cori delle navate laterali hanno volte a botte. Infine, si notino le due massicce torri della facciata occidentale, sbrigativamente etichettata dalla ricerca come facciata francese a due torri, benché le torri in questione ricordino più minareti nordafricani che torri francesi, in quanto non hanno portale ma sono anteposte alla facciata come vere e proprie torri di difesa, dalle mura eccezionalmente massicce<sup>76</sup>.

A Cefalù l'abside è stata completamente ricoperta di mosaici, classificati dalla ricerca come l'«anello mancante» tra Daphni (1100 circa) e Nerezi (1164) di una storia lineare dello stile della pittura bizantina. Il programma dell'abside di Cefalù sarà in seguito considerevolmente ampliato nelle navate centrali della Cappella Palatina e del duomo di Monreale, secondo i modelli della navata centrale paleocristiana<sup>77</sup>.

La valutazione di queste componenti così diverse ha messo in serio imbarazzo gli

<sup>74</sup> H. BLOCH, *Monte Cassino, Byzantium and the West in the Earlier Middle Ages*, in «Dumbarton Oaks Papers», 1946, n. 3, pp. 165-224, in particolare p. 208.

<sup>75</sup> P. PENSABENE, *Contributo per una ricerca sul reimpiego e il «recupero» dell'Antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna*, in «Rivista dell'Istituto nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», XIII (1990), pp. 5-

studiosi. Si deve forse parlare di un *pastiche*, o di una semplice passione per la decorazione? L'autore di un recente testo sulla Cappella Palatina osserva: «Ignorare la natura "ibrida" dell'arte normanna è lasciarsi sfuggire l'essenziale»<sup>78</sup>; altrove, però, sostiene che:

[...] le iscrizioni cufiche comunicavano al visitatore la natura e il valore della funzione regale della Cappella Palatina, funzione esibita principalmente nella navata centrale, mentre le iscrizioni greche e latine del santuario riguardavano la funzione liturgica, concentrata intorno all'altare<sup>79</sup>.

Da questa osservazione, egli trae la conclusione che il santuario della Cappella Palatina vada interpretato come «una chiesa bizantina» e la navata centrale invece come «un vestibolo in stile islamico»<sup>80</sup> – il che a tutta prima può sembrare convincente, ma in realtà non ha senso, perché questa ottica dualistica corrisponde alle categorie della storia dell'arte piuttosto che alla visione artistica dei Normanni. Si deve davvero pensare che i musulmani non potessero oltrepassare la navata della Cappella Palatina? La navata centrale della Cappella Palatina corrisponde ampiamente, nel concetto progettuale, a quella di Cefalù. Le iscrizioni in caratteri cufici nella navata non devono distogliere l'attenzione dai mosaici. Tronzo non vuole riconoscere che la combinazione di componenti paleocristiane-romane, islamiche e bizantine ricorre in tutti gli edifici normanni – da Cefalù a Monreale – e che dunque si tratta di un concetto progettuale normanno che fu applicato a tutti gli edifici reali, certo in dimensioni differenti e con funzioni lievemente diverse. È palese che l'intento era quello di applicare a tutti gli edifici reali normanni forme e tematiche paleocristiane-romane, islamico-arabe e bizantine. Tutti e tre gli edifici – la cattedrale di Cefalù, la Cappella Palatina di Palermo e il duomo di Monreale – sono caratterizzati da un impianto basilicale a tre navate accuratamente impreziosito da *spolia* antichi. Tutti e tre sono adorni di mosaici bizantini, e dotati di soffitti lignei dipinti a motivi islamici. Un amalgama simile non era mai stato tentato prima, e scompare di colpo con la fine della dinastia normanna. Quest'amalgama non andrebbe spicciamente interpretato in senso politico, per esempio come tentativo dei sovrani normanni di armonizzare tra loro, con la mediazione dell'arte, le diverse popolazioni presenti in Sicilia; qui siamo semmai dinanzi a una retorica dell'alterità coerentemente perseguita. Sia l'arte musiva bizantina sia la carpenteria e decorazione islamica dovettero essere importate in Sicilia da fuori, con gran dispendio di mezzi. Lo stesso vale per gli *spolia*. L'importazione simultanea di queste tecniche per tutti e tre gli edifici reali richiese una presenza di artisti e maestranze «e diversis nationibus». È evidente che l'applicazione di queste diverse forme decorative non poté sempre avvenire contemporaneamente. Determinante però fu l'idea che tutti e tre gli edifici reali dovessero esibire un unico concetto progettuale: in ciò si ravvisa la retorica dell'alterità, che in questo caso rappresenta le aspirazioni di un sovrano.

I tratti di questo concetto progettuale possono essere ulteriormente seguiti nelle por-

138.

<sup>76</sup> B. BRENK, *Il concetto progettuale degli edifici reali in epoca normanna in Sicilia. Architettura e mosaici di Monreale*, in «Quaderni dell'Accademia delle Arti e del Disegno», II (1990), pp. 7-21; ID., *La parete occidentale della*

te bronzee e nei capitelli del chiostro di Monreale. Porte bronzee erano già state collocate ai due ingressi occidentali della Cappella Palatina<sup>81</sup>. Per il duomo di Monreale, Guglielmo II chiamò addirittura due artisti, Bonanno Pisano e Barisano da Trani. La scelta di due porte bronzee esprime di per sé le elevate pretese del committente Guglielmo II, che chiamò a Monreale due artisti da due diversi centri, dimostrando in tal modo la sua apertura culturale-politica e la sua sensibilità estetica per la retorica della *varietas*, e soprattutto dell'alterità<sup>82</sup>. In questo campo, Guglielmo poteva richiamarsi a illustri precedenti: i vescovi di Amalfi e Desiderio di Montecassino avevano commissionato le porte bronzee delle loro chiese addirittura a Costantinopoli. Proprio sulla scorta delle porte bronzee si era andata sviluppando tra i grandi committenti dell'Italia meridionale un'«esterofilia» che, come si può ben immaginare, poteva svilupparsi soltanto in un determinato ambiente socio-economico<sup>83</sup>.

La porta di Bonanno<sup>84</sup>, che dal vestibolo occidentale dava accesso alla navata centrale, veniva probabilmente usata solo nelle grandi occasioni. Alle navate laterali non si accedeva, dal lato occidentale. Per la porta di Monreale Bonanno si rifece a quella di Pisa, ripeté cioè a Monreale nel 1186 l'impianto generale di un ciclo neotestamentario dall'Annunciazione sino all'Ascensione di Cristo, di una serie di Profeti, e rispettivamente di una *Maiestas Domini* e di una *Maiestas Mariae* (entrambe fiancheggiate da cherubini). Bonanno realizzò tutti i rilievi a Pisa e li portò a Monreale già ultimati. Se avesse trasferito la sua fonderia a Monreale, avrebbe avuto presente la forma del portale, con il suo arco a sesto acuto, e avrebbe potuto tenerne conto. La sua è la più grande porta bronzea medievale giunta sino a noi (3,70 x 7,80 metri; quella di Pisa misura solo 3 x 4,70 metri).

La seconda porta bronzea del duomo di Monreale (fig. 8) dà accesso dal lato settentrionale alla navata laterale, e probabilmente era adibita all'uso quotidiano della relativamente piccola comunità di fedeli di Monreale. È opera di Barisano da Trani, misura 2,15 x 4,23 metri e si compone di ventotto formelle figurate. Al contrario di Bonanno, Barisano si avvale di matrici già adoperate nel 1179 a Ravello e per il portale del duomo di Trani. La matrice con il donatore ai piedi di san Nicola di Bari, per esempio, viene ripetuta a Monreale; ma qui l'artista si è sostituito al donatore, modificando solo l'iscrizione, che ora cita il suo nome («Barisanus Tranensis me fecit»): ha cioè in pratica indossato i panni del donatore di Ravello.

*Cappella Palatina a Palermo*, in «Arte Medievale», IV (1990), pp. 135-50; ID., *La simbologia del potere*, in M. D'ONOFRIO (a cura di), *I Normanni: Popolo d'Europa 1030-1200*, Venezia 1994, pp. 193-98.

<sup>77</sup> B. BRENK, *La simbologia del potere* cit., pp. 193-98.

<sup>78</sup> W. TRONZO, *The Cultures of his Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton N.J. 1997, p. 13.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>81</sup> B. BRENK, *La parete occidentale* cit.

<sup>82</sup> N. GRAMACCINI, *Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter*, in «Städel Jahrbuch», XI (1987), pp. 147-70.



Il programma include due *Maiestas*, collocate tra Giovanni Battista ed Elia, quest'ultimo precursore dell'Antico Testamento, Giovanni Battista del Nuovo Testamento. Come a Trani e a Ravello, anche a Monreale Barisano ripete la Deposizione e la Risurrezione. Otto apostoli siedono sotto arcate riccamente ornate. Seguono, come a Trani e a Ravello, arcieri, gladiatori, alberi della vita e santi cavalieri (Giorgio ed Eustachio). Il programma di Bonanno Pisano è biblico, illustrativo della storia della salvezza, teologico-canonico; quello di Barisano da Trani trascoglie dalla Bibbia singole figure e scene, a cui connette, con una strategia associativa, temi e motivi che ampliano l'ambito biblico.

Ai due portali bronzei di Monreale spettano funzioni diverse, ma la loro *raison d'être* non si esaurisce nella funzione: essi sono segni visibili della munificenza reale, di cui la retorica dell'alterità è parte integrante.

E infine un cenno sui capitelli del chiostro di Monreale. Chi ideò il programma? Guglielmo II, i monaci cluniacensi giunti da Cava dei Tirreni nel 1176, le maestranze chiamate, si è ipotizzato, da Puglia, Campania, Italia settentrionale, Provenza, Borgogna, un esperto consigliere teologico, o un ideatore che cercò di conciliare aspirazioni del re e desideri dei monaci? Segno distintivo dell'intero ciclo è la varietà di forme e decorazioni dei capitelli, nell'uniformità di altezza, larghezza e profondità: «Davvero in tutto il chiostro non vi è un

Figura 7.

Cefalù (Palermo), cattedrale della Trasfigurazione, navata centrale, 1131-48.



solo capitello esattamente uguale all'altro»<sup>85</sup>. Non sappiamo da chi, ma questa *varietas* fu senz'altro voluta. Assai più semplice ed economico sarebbe stato infatti scegliere lo stesso tipo per tutti i capitelli. Ma fu fatto proprio l'opposto. Il capitello con l'Annuncio a Maria e i profeti Isaia, Geremia, Daniele e Davide (O 6, secondo la numerazione di Roberto Salvini) a prima vista sviluppa un programma teologico e canonico, dal momento che Isaia reca il noto testo («ecce virgo concipiet et pariet», *Isaia*, 7,14), con cui predice l'incarnazione del Figlio di Dio<sup>86</sup>. Al centro, tra l'angelo annunziante e Maria, lo scalpellino però non ha raffigurato la colomba dello Spirito Santo, ma un centauro. Poiché solitamente i centauro rappresentano il mondo demoniaco<sup>87</sup>, l'osservatore resta sorpreso e perplesso: che cosa significa questo allontanamento dall'iconografia canonica dell'Annunciazione? Dal momento che un'interpretazione contestuale, cristiana, non produce alcun senso, è evidente che con il centauro si è inteso solamente fare una singolare, raffinata citazione dall'antico, priva di finalità teologiche. Il centauro risulta quasi «apposto», come un vocabolo straniero; arricchisce il discorso figurativo senza apportare nulla contenutisticamente: retorica dell'alterità.

La retorica della *varietas* può anche essere trasmessa in modo puramente formale, come mostrano in particolare i capitelli che narrano l'infanzia di Gesù. Il capitello con l'Annuncio a Maria (E 1) mostra l'angelo annunziante e Maria ciascuno sotto un ciborio sormontato da una cupola tondeggiate, con alle colonne cortine annodate. Già piuttosto singolare risultava la scena della Visitazione con le due figure che si abbracciano sotto un ciborio a cupola, e il sogno di Giuseppe, anch'esso ambientato sotto un ciborio. I quattro cibori sono raffigurati ogni volta in modo diverso, ma contribuiscono soprattutto a una migliore visibilità delle composizioni. L'applicazione di un ciborio alla forma a imbuto del capitello opera qualcosa di potente: il capitello come struttura non conta più, è solamente il sostegno dell'immagine. Lo chiariscono le altre due facce del capitello, su cui sono raffigurati la Nascita, l'Annuncio ai pastori, il viaggio a Betlemme, l'omaggio dei Magi, ma con uno stile compositivo totalmente diverso. Le superfici sono fittamente gremite di figure, come nei sarcofagi romani. L'osservatore si vede così proporre l'infanzia di Gesù in due stili compositivi radicalmente diversi, addirittura opposti. Su due lati deve ammirare la disciplinata coordinazione di architettura e figura, sugli altri due deve appagarsi della fitta moltitudine di figure e della ricchezza di dettagli. Me-

<sup>85</sup> M. E. FRAZER, *Abbot Desiderius' Revival of the Arts at Montecassino: Additional Evidence*, in J. RASMUSSEN (a cura di), *Studien zum europäischen Kunsthandwerk. Festschrift für Yvonne Hackenbroch*, München 1984, pp. 11-23

<sup>86</sup> W. MELCZER, *La porta di Bonanno a Monreale*, Palermo 1987; U. MENDE, *Die Bronzetiüren des Mittelalters (800-1200)*, München 1983; A. BOECKLER, *Die Bronzetiüren des Bonanus von Pisa und Barisanus von Trani*, Berlin 1953.

dianche lo stratagemma retorico di stili compositivi antitetici, il fruitore deve essere ingannato, distolto dalla consapevolezza di avere in realtà dinanzi un capitello; resta disorientato, non sa che cosa ammirare di più, se il racconto evangelico o l'abilità compositiva degli scalpellini. L'invenzione della retorica della composizione va senza dubbio attribuita all'esecutore, ma l'idea di presentare su un unico capitello stili compositivi o *modi dicendi* tanto diversi dovette essere dell'ideatore, che su incarico del re mise in opera tutti i registri della retorica della *varietas*.

L'intento narrativo e didascalico non può dunque essere stato lo scopo precipuo di un ciclo così ampio e articolato. L'osservatore deve al tempo stesso poter fruire della visione di un caleidoscopico mondo di immagini, e formarsi un concetto del processo artistico, delle tecniche retoriche impiegate per tradurre figurativamente l'ideologia regale del potere. La retorica di questa ideologia è quella della *varietas* e dell'alterità. La simpatia del pubblico viene catturata attraverso la *variatio*<sup>88</sup>.

## 2.11. La basilica di San Francesco ad Assisi.

Dal momento che ad aver voce in capitolo sul «disegno» della chiesa deputata a custodire le spoglie di san Francesco e a essere la chiesa madre dell'Ordine francescano furono non tanto i Francescani, ma soprattutto il papa (o i suoi consiglieri), quello che sorse fu un edificio unico, con un fasto decorativo del tutto inedito per il Medioevo, che contraddiceva apertamente gli Statuti del Capitolo generale di Narbona del 1260. In quell'occasione era stato decretato:

Le chiese non siano in alcun caso dotate di volta, tranne che nella cappella maggiore del coro. Non siano mai provviste di campanile a torre. Parimenti non abbiano mai vetrate istoriate o dipinte, a eccezione della vetrata principale dietro l'altar maggiore del coro, dove sono consentite unicamente le immagini del Crocifisso e della S. Vergine, di S. Giovanni, S. Francesco e S. Antonio<sup>89</sup>.

Quella sancita dagli Statuti del 1260 era una proibizione delle forme di ostentazione determinate da una ricerca di superba e sfarzosa rappresentazione. Rientravano tra queste forme di ostentazione le volte, il campanile, le vetrate istoriate policrome. Questi «vocaboli» della rappresentazione riflettono soprattutto il pensiero dei confratelli italiani e francesi intervenuti al Capitolo di Narbona; solo a un francescano italiano, infatti, poteva venire in mente di menzionare il campanile, e solo a un francescano francese poteva sembrare una questione importante proibire o regolamentare l'esecuzione di volte e vetrate istoriate. In Italia, comunque, le chiese venivano piuttosto raramente dotate di volte, e ancor più raramente di vetrate istoriate. Se queste proibizioni vigessero già all'epoca della costruzione di San Francesco ad Assisi (1228-53) non è noto<sup>90</sup>.

Il dibattito intorno alla derivazione delle forme e idee architettoniche, scultoree e

<sup>85</sup> D. GLASS, *Romanesque Sculpture in Campania and Sicily: A Problem of Method*, in «The Art Bulletin», lvi (1974), p. 324.

pittoriche della basilica di San Francesco ad Assisi si è ormai talmente ramificato che qui non si potrà far cenno che a grandi linee alle acquisizioni della ricerca. L'impianto della Chiesa Superiore, con il triforio nel coro e i ballatoi ricavati nello spessore delle pareti, che corrono sotto le vetrate marcatamente ogivali della navata, fu assai presto riconosciuto dalla ricerca come straniero sul suolo italiano. Per le bifore quadrilobate si è citata l'analogia con la Sainte-Chapelle di Parigi<sup>91</sup>. I capitelli sono sorprendentemente simili a quelli della cattedrale di Reims e della Sainte-Chapelle<sup>92</sup>. Jürgen Wiener ritiene addirittura che le maestranze «furono fatte giungere ad Assisi direttamente dal centro francese»<sup>93</sup>. Se a fornire i modelli furono l'Anjou, l'Île-de-France o la Champagne, e come ebbe luogo la trasposizione delle forme sono dati che non sarà mai possibile ricostruire definitivamente, ma la presenza di forme architettoniche non italiane nella prima chiesa francescana d'Italia è di per sé eloquente e significativa. La riduzione di questo dato alla «storia dell'arte degli influssi» sposta l'attenzione dalle elevate pretese del progettista della basilica di San Francesco al piano delle banali attribuzioni. Anche chi scegliesse di dar spazio all'ipotesi che Innocenzo IV, vissuto per anni a Lione, avesse importato ad Assisi forme francesi, non riuscirebbe poi a dimostrarla convincentemente, per quanto affascinante essa possa risultare. La scelta di forme straniere ed estranee per l'Italia, e in special modo per l'Umbria, va interpretata concettualmente, va vista cioè in rapporto al significato della basilica di San Francesco. La prima chiesa francescana ad Assisi doveva essere qualcosa di straordinario. Doveva veicolare la retorica dell'alterità, con cui ci si riproponeva di raggiungere, nel ristretto contesto umbro di Assisi, un effetto singolare, fuori dall'ordinario. Lo stile prettamente francese dei capitelli, il triforio e il traforo delle vetrate producono l'effetto di essere quasi «apposti», perché l'essenza dell'architettura non è affatto francese, bensì italiana. Non si trattò della manifestazione di una tendenza innovativa e moderna, proveniente dalla Francia e cristallizzatasi a San Francesco in seguito a una serie di circostanze fortuite, e la conferma sta nel fatto che proprio i capitelli francesi non ebbero alcun seguito dopo Assisi. Tutto indica che con il ricorso alle forme francesi si intendeva esprimere la pretesa di unicità e di straordinarietà della chiesa di San Francesco.

La chiesa fu comunque progettata come edificio a navata unica, su due piani, completamente voltato, con ampio transetto e campanile indipendente, e inizialmente fu priva di ornamentazioni sceniche o figurative<sup>94</sup>. La prima grandiosa impresa decorativa riguardò, poco dopo il 1253, l'invetriatura delle tre bifore dell'abside della Chiesa Supe-

<sup>86</sup> C. D. SHEPPARD, *Iconography of the Cloister of Monreale*, in «Gazette des Beaux-Arts», serie VI, XXXVI (1949), p. 169; F. GANDOLFO, *Vitalità e tipologie nelle sculture del chiostro benedettino*, in G. B. BADAGLIACCA (a cura di), *L'Anno di Guglielmo. 1189-1989*, Palermo 1989, p. 172.

<sup>87</sup> GIROLAMO, *Vita Sancti Ruuli Primi Eremitae*, cap. VII.

<sup>88</sup> H. LAUSBERG, *Handbuch* cit., vol. I, p. 141.

<sup>89</sup> M. BIHL, *Statuta generalia Ordinis edita in Capitulis generalibus celebratis Narbonae an. 1260, Assisi, an. 1279 atque Parisiis an. 1292. Editio critica et synoptica*, in «Archivum Franciscanum Historicum», XXXIV (1941), pp. 13-94, in particolare p. 48: «Ecclesiae autem nullo modo fiant testudinatae, excepta maiore capella. Campanile ecclesiae ad modum turris de caetero nusquam fiat. Item fenestrae vitrae historiatas vel picturatas de cetero nusquam fiant, excepto

riore, la cui realizzazione fu affidata a un'officina renana (Magonza-Colonia)<sup>95</sup>. Dal momento che a Narbona nel 1260 furono proibite vetrate istoriate tranne che per la vetrata del coro, ad Assisi il committente sembra essere ricorso proprio a quei paragrafi degli Statuti – e certamente non senza retorica! Fu la prima grande realizzazione di vetrate istoriate in Italia. Non solo il genere della pittura su vetro, in Italia ampiamente sconosciuto, ma anche le maestranze fatte venire appositamente dalla Renania e le loro opere dovevano evocare la retorica dell'«esterofilia» a beneficio del committente e della chiesa che custodiva le spoglie di san Francesco. Il committente fu quasi certamente il pontefice, perché Innocenzo IV in una Bolla pontificia del 10 luglio 1253 esprimeva il suo desiderio «di cum ecclesiam et hōibilia compleris in signis, praedominantia opes B. Antonii tantum. Et si de cetero factae fuerint, per Visitatores amoveantur. His decorari»<sup>96</sup>. I concetti usati dal pontefice, e la loro formulazione, corrispondono alla retorica della munificenza e della rappresentazione. Egli conosceva la Francia *de visu*, era visitato parecchi anni in esilio a Lione, ma il programma che scelse per le vetrate del coro, l'Antico e il Nuovo Testamento contrapposti, non era precipuamente francese, ma corrispondeva a una tradizione pontificia e italiana vigente sin dall'epoca paleocristiana,

Figura 8.

Barisano da Trani, Monreale (Palermo), cattedrale di Santa Maria la Nuova, porte bronzee, 1185 circa.



e significava, pretenziosamente e consapevolmente, «Chiesa come nuovo Israele». Ancora all'inizio del xv secolo, quando papa Martino V donò il portale centrale di San Petronio di Bologna, commissionandolo a Jacopo della Quercia, l'incaricato pontificio scelse un programma tipologico con scene dall'Antico e dal Nuovo Testamento.

La retorica dell'alterità si discerne ancor meglio nei vari cicli di affreschi. Non scenderemo qui nei dettagli<sup>97</sup>. Ancora nell'ultimo terzo del XIII secolo fu chiamata ad Assisi un'«officina gotica», cui fu affidato il compito di affrescare la galleria a colonne nel transetto nord. Il primo grande artista di cui si conosca il nome fu Cimabue. A lui fu affidata la decorazione del coro, delle pareti del transetto e della volta della crociera. Nelle volte orientali della navata, oggi che sono noti gli affreschi della cappella pontificia del *Santa Sanctorum*, è ravvisabile con sufficiente certezza l'intervento del romano Iacopo Torriti. A questi si aggiungono parecchi nomi convenzionali (Maestro d'Isacco), sinché finalmente, con il ciclo delle *Storie di san Francesco*, entra in scena il grande fiorentino: Giotto. Mai prima, in un edificio medievale, erano stati ingaggiati, con piena consapevolezza, i migliori artisti disponibili vicino e lontano, e fu così che nella navata della Chiesa Superiore di Assisi poté nascere una forma di decorazione parietale totalmente nuova. L'uso di diverse «giornate» simultanee nello stesso affresco<sup>98</sup> permise ai pittori di specializzarsi e di collaborare più efficientemente. Per la prima volta la retorica dell'alterità si rivelò feconda per le idee artistiche, in quanto ad Assisi si ritrovarono insieme talenti artistici diversi, chiamati a realizzare un compito comune. E giacché ciascuno in certo qual modo profittava degli altri, in brevissimo tempo poterono svilupparsi nuove tecniche e nuove forme di rappresentazione, ma soprattutto, con questo nuovo metodo lavorativo, si avviò una riflessione sulla creazione artistica che permise un allontanamento dalle formule figurative tradizionali, e al tempo stesso inaugurò una nuova epoca, a cui fu concesso di ripensare teoricamente ed esplorare sperimentalmente in modo totalmente nuovo i procedimenti artistici.

<sup>92</sup> E. HERTLEIN, *Die Basilika San Francesco in Assisi. Gestalt, Bedeutung, Herkunft*, Firenze 1964, pp. 167-204.

<sup>93</sup> J. WIENER, *Die Bauskulptur* cit., pp. 101-5, 274.

<sup>94</sup> F. MARTIN, *Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien*, Regensburg 1997, p. 15.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 37 («[...] che tale chiesa venisse portata a termine con un'elegante struttura, e abbellita con opere di in-

signe bellezza»).

<sup>97</sup> H. BELTING, *Die Oberkirche* cit., pp. 191-242.

<sup>98</sup> B. ZANARDI, *Il cantiere di Giotto. Le storie di san Francesco ad Assisi*, Milano 1996, pp. 19-24.



