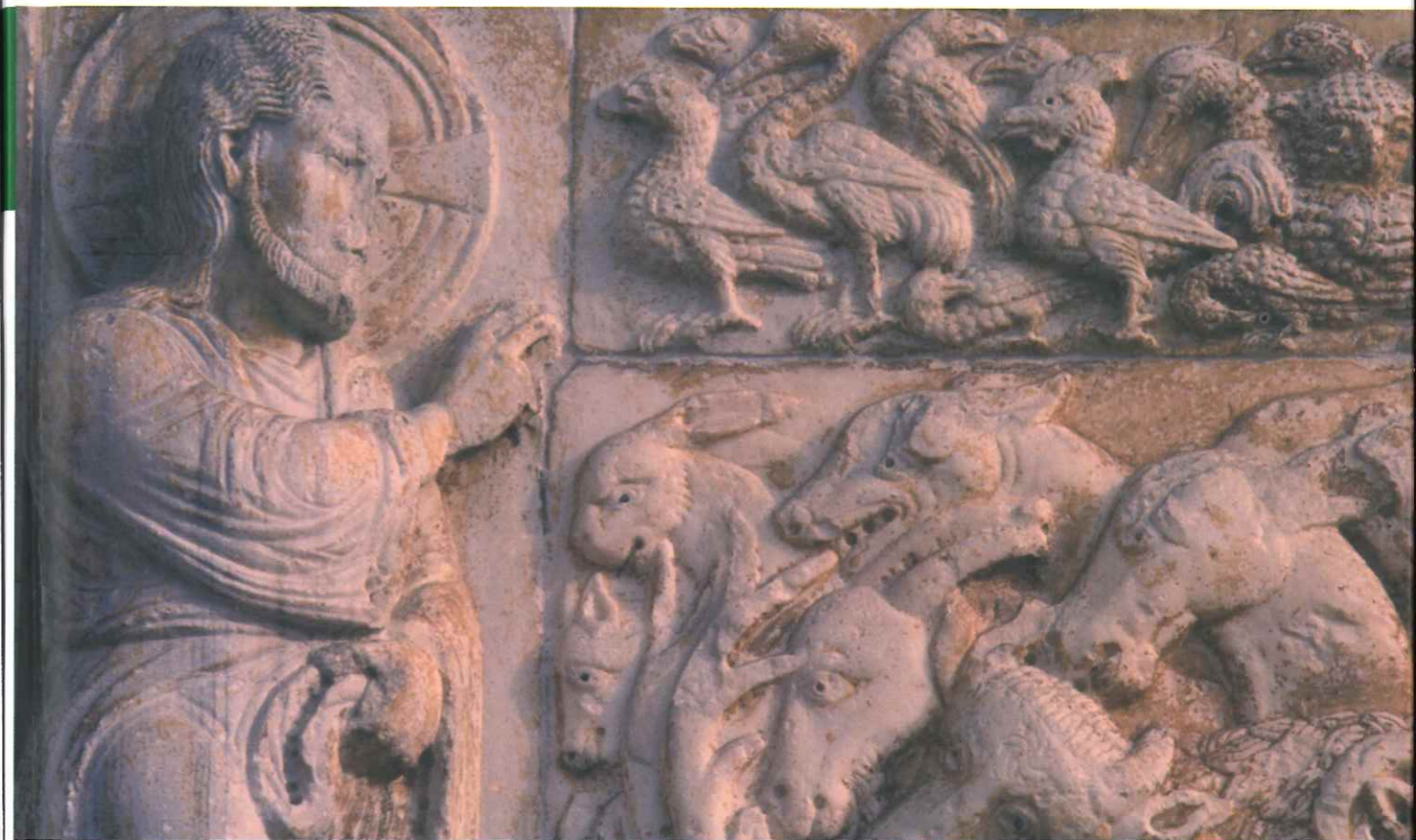


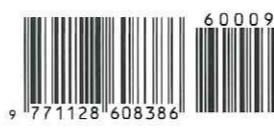
LA GRANDE
STORIA
dell'ARTE



L'ITALIA ROMANICA

Electa

LA REPUBBLICA - L'ESPRESSO



Publicazione settimanale da vendersi
esclusivamente in abbinamento a la Repubblica oppure a l'Espresso.
Supplemento al numero in edicola.
Euro 11,90 + il prezzo di Repubblica oppure de l'Espresso.

La grande Storia dell'Arte
9. L'Italia romanica
Collana a cura di
Stefano Zuffi

© 2006 Mondadori Electa S.p.A., Milano

Tutti i diritti riservati

© nuova edizione 2016 per Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.

Pubblicato su licenza Mondadori

Art direction: Dario Tagliabue

Progetto grafico: Francesca Botta

Impaginazione: Chiara Fasoli

Coordinamento editoriale: Caterina Giavotto

Realizzazione editoriale edizione 2016: Studio Noesis, Milano

Gli autori di questo volume:

Sandra Baragli, capitolo 2

Francesca Dell'Acqua, capitolo 11

Antonio Milone, capitoli 1-3-6-10

Angela Montironi, capitolo 9

Carla Elena Travi, capitoli 4-5-8

Graziano Vergani, capitolo 7

Antonella Fuga, *Tecniche e materiali*

la Repubblica

Direttore responsabile: Mario Calabresi

Registrazione del Tribunale di Roma n. 16064 del 13-10-1975

L'Espresso

Direttore responsabile: Luigi Vicinanza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 4822 del 16-9-1955

Edizione non vendibile separatamente da una testata del Gruppo Editoriale L'Espresso S.p.A.

Via Cristoforo Colombo 98 - 00147 Roma

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

Stampa presso Puntoweb S.r.l., Ariccia (RM) - 2016

In copertina: Niccolò e Guglielmo, *Storie del Vecchio Testamento*, particolare della *Creazione degli animali*,
1138 circa, San Zeno, Verona.

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

LA GRANDE
STORIA
dell'ARTE

L'ITALIA ROMANICA

a cura di Stefano Zuffi

Electa

LA REPUBBLICA - L'ESPRESSO



SOMMARIO

- Dentro il capolavoro
- Profili
- Tecniche e materiali

9 01. MEMORIA DELL'ANTICO

TRA EMULAZIONE E CONFRONTO

- 9 Romano/Romanico:
un binomio indissolubile
- 11 Pratica e ideologia del reimpiego
- 12 ■ *Magister* Gregorius
- 16 ■ Il recupero dei marmi antichi
- 17 Tipologie del reimpiego
- 21 Riuso e imitazione: sarcofagi
e urne cinerarie
- 24 ■ Biduino
Sarcofago del giudice Giratto
- 28 ■ Maestro di Frómista-Jaca
- 30 Reimpiego e arte romanica
- 34 ■ Federico II

37 02. I CANTIERI DELLE CATTEDRALI

MICROCOSMO DELLA SOCIETÀ MEDIEVALE

- 37 Il cantiere in attività
- 40 ■ Costruzione della torre di Babele
- 43 L'architetto
- 46 ■ Lanfranco
- 48 Il committente

- 50 Scultori, muratori e maestranze
- 54 Dalle cave alla muratura:
cenni di cultura materiale
- 60 ■ Buscheto
- 62 Il significato della costruzione

65 03. IL RUOLO DELLA SCULTURA

UN'ARTE PER IL PUBBLICO

- 66 Il nuovo ruolo della scultura
- 73 Scultura e rappresentazione
- 78 ■ Portali della Madeleine
- 82 ■ Wiligelmo
- 85 Diversità di forme
- 89 Valore e significato della scultura
- 92 ■ Benedetto Antelami
- 94 ■ Maestro Mateo
Portico della Gloria

97 04. I MOSAICI

QUANDO LE PIETRE RACCONTANO

- 97 Il mosaico parietale
- 100 ■ Mosaico absidale di San Clemente

- 104 ■ Mosaici di San Marco
- 107 Il mosaico pavimentale
- 109 ■ *L'opus tessellatum e l'opus sectile*
- 116 ■ Pavimento musivo della cattedrale di Otranto
- 124 ■ Labirinto

127 05. VALICARE LE ALPI OCCIDENTALI

DALLA SAVOIA AL PIEMONTE

- 127 Moriana e Savoia: la culla di una dinastia
- 131 ■ I Savoia: le origini
- 132 Val d'Aosta e Piemonte: grandi città e piccoli borghi
- 136 I grandi complessi monastici
- 140 ■ Sacra di San Michele

147 06. L'ITALIA TIRRENICA

TRA ANTICHITÀ E INNOVAZIONE

- 150 Alle origini del Romanico
- 158 L'affermazione del nuovo linguaggio nel XII secolo
- 162 ■ Cattedrale di Santa Maria Assunta
- 168 ■ Guglielmo. Pulpito
- 172 ■ Bonanno Pisano
- 176 ■ Guido da Como
- 177 Sviluppi ed esiti tra XII e XIII secolo
- 178 ■ Pulpito di San Leonardo
- 180 ■ Marchionne
- 184 ■ La foglia d'oro

189 07. L'AREA LOMBARDA

ARTE SENZA FRONTIERE

- 190 Dalla Lombardia all'Europa: committenza ecclesiastica e produzione artistica in Piemonte nella prima metà dell'XI secolo
- 196 ■ Scultura in metallo a lavorazione diretta
- 197 Milano nell'età di Ariberto di Intimiano

- 202 ■ "Pace" di Ariberto
- 205 Sviluppi dell'XI secolo
- 207 La basilica di Sant'Ambrogio: un modello normativo del Romanico lombardo
- 211 Irradiazioni di Sant'Ambrogio
- 215 Discontinuità e aperture
- 221 Lanfranco e Wiligelmo nel duomo di Modena
- 223 L'officina romanica: i grandi cantieri emiliani del XII secolo
- 224 ■ Santo Stefano
- 231 Benedetto Antelami e la scultura lombarda tra la fine del XII secolo e il XIII secolo
- 232 ■ Benedetto Antelami
Deposizione dalla croce

237 08. DAL GARDA ALLA DALMAZIA

MONUMENTI TRA ORIENTE E OCCIDENTE

- 237 Il Garda e le sue pievi
- 240 Incontro al Romanico padano: da Verona a Trento
- 246 ■ Basilica di San Zeno
- 251 La signora dell'Adriatico: Venezia
- 257 ■ L'evangelista Marco tra storia e leggenda
- 263 Per le vie d'acqua: dalla laguna a Trieste
- 266 L'entroterra veneto
- 270 ■ Giudizio Universale
- 272 Istria e Dalmazia

281 09. L'ITALIA ADRIATICA

IL ROMANICO DALLE MARCHE ALLA PUGLIA

- 281 Una strada per l'Adriatico
- 281 Arte romanica nelle Marche
- 286 ■ Abbazia di Chiaravalle di Fiastra
- 293 Il Romanico in Puglia
- 298 ■ Basilica di San Nicola

307 10. L'ITALIA APPENNINICA

TRA OCCIDENTE E MEDITERRANEO

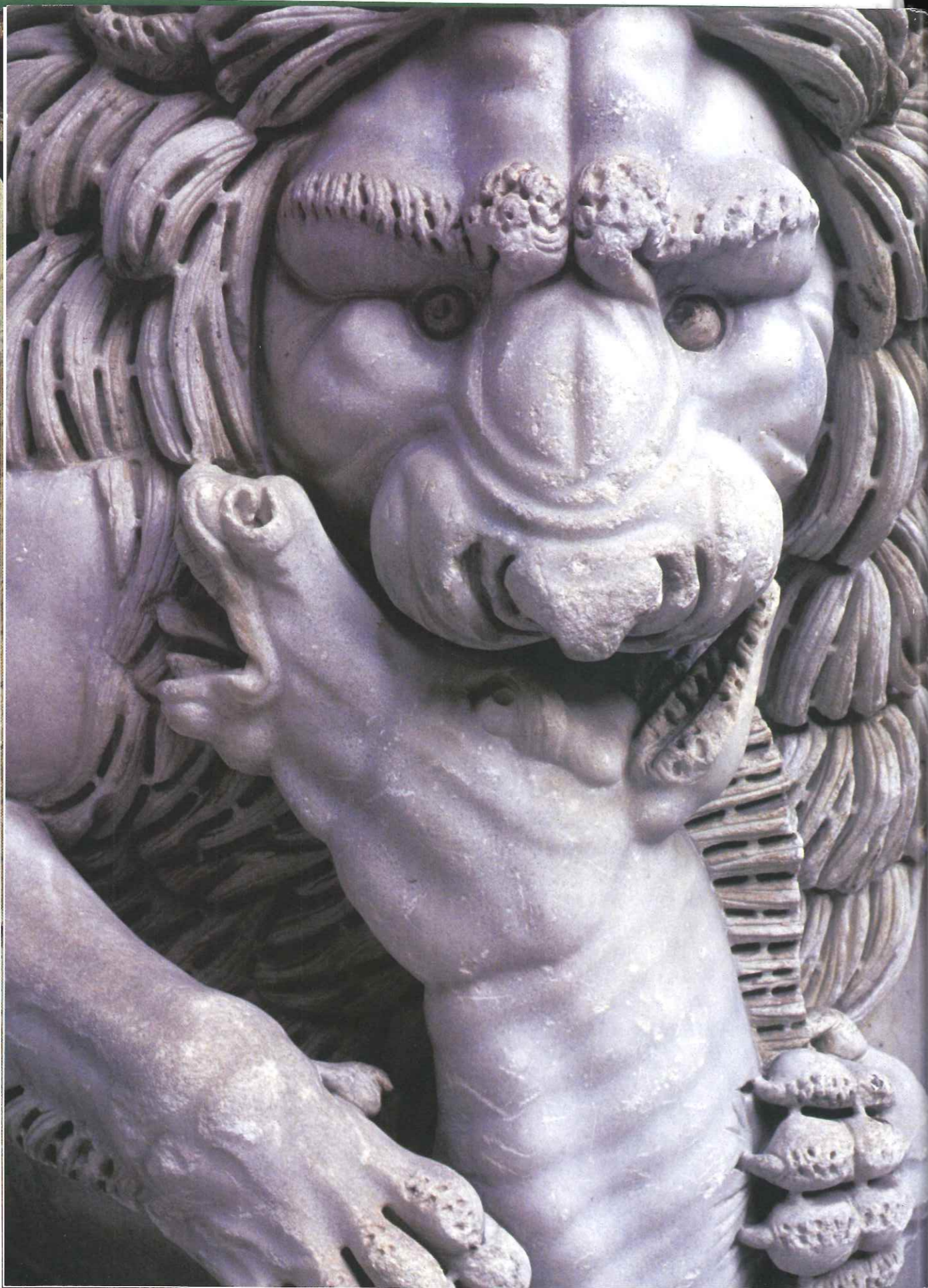
- 310 Alle origini del Romanico nell'XI secolo
- 315 ■ I maestri Cosmati
- 317 ■ La tarsia cosmatesca
- 319 L'affermazione del nuovo linguaggio tra XI e XII secolo
- 328 ■ Niccolò d'Angelo e Pietro Vassalotto
Candelabro pasquale
- 331 Sviluppi ed esiti tra XII e XIII secolo
- 334 ■ Pergami del duomo di Salerno
- 342 ■ Facciata di San Pietro fuori le Mura
- 346 ■ Ruggero, Roberto e Nicodemo
- 350 ■ La pittura su tavola: la tempera

357 11. IL ROMANICO NORMANNO

DA SALERNO ALLA SICILIA

- 358 Montecassino e Salerno
- 361 Un lembo di Normandia innestato in Calabria
- 362 ■ La cultura dell'artista: Bartholomeus a Eboli
- 366 ■ Duomo di Monreale
- 368 Il regno di Sicilia
- 373 Palazzi principeschi tra Campania e Sicilia
- 376 ■ Le sete siciliane

378 CRONOLOGIA



01 MEMORIA DELL'ANTICO TRA EMULAZIONE E CONFRONTO

ROMANO/ROMANICO: UN BINOMIO INDISSOLUBILE

Nel primo ventennio dell'Ottocento viene a maturazione un processo, ormai in gestazione da almeno un secolo, che permette di separare in due tronconi distinti l'architettura e, più in generale, l'arte del pieno Medioevo. Nasce così l'idea di uno stile romanico, in Francia e in Inghilterra contemporaneamente.

L'erudito normanno Charles de Gerville, in una lettera del 1818, conia il termine "roman" (da *opus romanum*) mentre in *An Inquiry into the Origins and Influences of Gothic Architecture* (scritto nel 1813 e pubblicato nel 1819), William Gunn propone "romanesque". La prima attestazione in Italia di un termine corrispondente è nel testo dei cugini Defendente e Giuseppe Sacchi sulle *Antichità romantiche in Italia* (1828), dove si riprende la formulazione di Gerville e di Gunn e "roman" diventa "romantico". Ancora alla metà del secolo, nella traduzione del manuale di storia dell'arte di Franz Kugler (1847), il primo testo generale che accoglie il termine nell'accezione tedesca

"romanische", la parola italiana corrispondente è "romanzo" o "romando". I termini nascono dall'esigenza comune di sostituire le diverse denominazioni nate per contrassegnare lo stile, soprattutto architettonico, dei secoli XI-XII, che appare differenziarsi da quello dei secoli medievali successivi e che, a seconda delle regioni, prende il nome di sassone, normanno, longobardico o, più genericamente, gotico antico. Il principio che accomuna i due onomaturchi è l'idea di ispirarsi (come riconosce esplicitamente Gerville) ai contemporanei risultati della nascente filologia romanza, secondo cui le lingue medievali si sarebbero formate dalla dissoluzione del latino; allo stesso modo Gunn, cercando un'accezione negativa, spiega di aver preso il termine da "romanesco", che a Roma indica una persona della campagna laziale, da contrapporre a "romano", abitante dell'Urbe. Le lingue romanze stanno dunque al latino come il Romanico all'arte antica, romana. Fin dall'atto di battesimo di questo nuovo stile, nel nome si mette in evidenza il genitore, l'età classica, quasi fosse un patronimico.

Da tempo, comunque, si sentiva l'esigenza di una distinzione tra fenomeni artistici diversi all'interno del millennio medievale. Con il passare dei secoli, il moltiplicarsi delle conoscenze e l'affinarsi delle metodologie, agli eruditi e antiquari sta certamente stretta una definizione accomunante, per giunta filologicamente errata, come quella di

Leone, particolare di sarcofago, III secolo d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani.



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

Un altro significativo aspetto nella definizione del Romanico, sempre sul filo della difficile separazione tra classico e Medioevo, è la confusione, spesso presente tra gli studiosi, nel riconoscere e distinguere l'arte dell'età di mezzo da quella antica. Per tutta l'età moderna, ciò deriva sia da una reale difficoltà sia dall'intento di nobilitare le opere, gli edifici che si vanno esaminando (è questo il caso, per esempio, del battistero fiorentino, considerato, fin dal Trecento, edificio romano, il tempio di Marte adattato a chiesa). La percezione delle cattedrali come luoghi di

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

PRATICA E IDEOLOGIA DEL REIMPIEGO

raccolta di oggetti dell'età romana, opere d'arte, frammenti architettonici o iscrizioni che siano, si radica a tal punto che anche manufatti di tutt'altra estrazione, come sculture romaniche o gotiche e anche opere d'arte islamica o bizantina, vengono ritenuti, a volte fino all'Ottocento, reliquie antiche. Queste credenze permangono a lungo, anche perché favorite dagli eruditi locali che esaltano l'antichità e la ricchezza dei monumenti cittadini, e dai forestieri che amplificano le leggende narrate loro dal cicerone di turno. I viaggiatori, incantati dal gran numero di opere d'arte e di sarcofagi, nonché colpiti dai tanti frammenti di epigrafi antiche collocati in bella vista, vedono d'improvviso i monumenti tramutarsi in templi antichi.

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

L'interesse, erudito e artistico, per le opere classiche (o ritenute tali) presenti nelle città e presso gli edifici ecclesiastici di mezza Europa, la confusione spesso ingenerata negli studiosi del tempo nella definizione degli oggetti di arte antica, spesso riconosciuti anche in opere postclassiche, danno tuttavia vita ai presupposti per lo studio, la conoscenza e la conservazione dell'arte medievale. "I rilievi sono giunti fino a noi per il loro valore mitico, che li ha fatti considerare reliquie di una favolosa antichità": queste parole dello studioso spagnolo Serafin Moralejo sono state scritte a proposito delle sculture della cattedrale di Santiago ma possono essere estese anche alle altre opere. Parole che sembrano racchiudere appieno il senso del discorso: non si possono infatti sottovalutare quelle datazioni ritenendole semplicemente insensate; esse hanno invece un significato profondo senza il quale, in molti casi, le opere non sarebbero giunte fino a noi.

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

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

PROFILI MAGISTER GREGORIUS

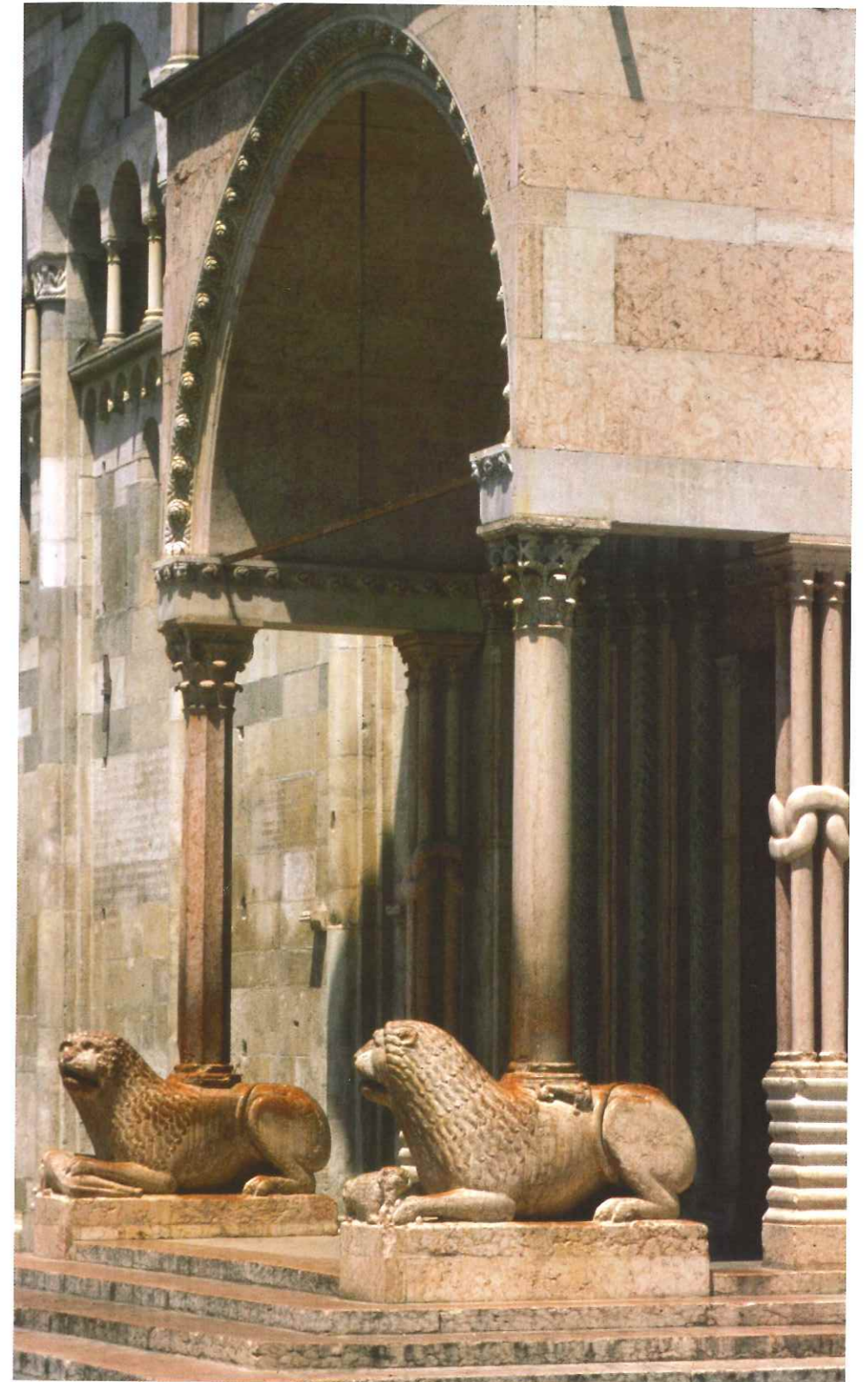
L'ammirazione per le sculture romane anche nel Medioevo è pratica riconosciuta, di cui restano numerose attestazioni documentarie: Giovanni di Salisbury (1110/1120-1180) racconta nell'*Historia pontificalis* (1165) che il vescovo di Winchester Enrico di Blois, recatosi a Roma verso il 1150, se ne torna carico di tesori spirituali ma anche di "veteres statuas" da lui stesso comprate. Inglese è anche Magister Gregorius, dotto teologo, sulla scia di Giovanni di Salisbury, dei decenni tra XII e XIII secolo. Poco altro si sa dell'autore della notissima *Narracio de mirabilibus urbis Rome*, opera rimasta incompleta nella quale descrive la città e i suoi monumenti, secondo un canone letterario-rappresentativo che affonda le radici nella letteratura periegetica antica e nelle descrizioni di viaggi e di territori, di cui abbonda la letteratura medievale, dai testi sui luoghi della Terrasanta dei primi secoli del cristianesimo alle celebrazioni dei centri principali nell'Europa delle città del pieno Medioevo. L'idea di Roma che Magister Gregorius ci affida è quella di una città in bilico tra l'opera dell'uomo e la magia, nella quale i resti dell'antichità disegnano una topografia monumentale che dà il vero segno della percezione dell'età romana negli uomini del Medioevo: un'estasiata stupefazione, una "magica persuasio" che attrae fortemente il visitatore il quale, dimentico quasi della culla del cristianesimo, si sofferma sulle preponderanti reliquie dell'antichità. Esempio di ciò è la reiterata visita di Gregorius a una statua di Venere, ammirata per ben tre volte nonostante

fosse lontana dalla sua dimora: "... questa immagine, di marmo pario, fu eseguita con una così perfetta abilità artistica da sembrare una creatura viva più che una statua. Infatti, quasi vergognosa della sua nudità ha il volto arrossito; e a coloro che la guardano da vicino sembra che nel niveo volto della statua pulsino il sangue". Il dotto inglese, richiamando alla memoria l'attività demolitrice di antichità di papa Gregorio Magno, se ne lamenta quasi, rimpiangendo opere quali il Colosso bronzeo del Colosseo (di cui restano il capo e la mano: "... in essi si mostra tuttavia la meravigliosa e lodevole grandezza dell'artista"), allora sulla piazza del Laterano, "ante palatium domni papae", accanto all'antico Spinario (anch'esso bronzeo), posto sopra una colonna e interpretato come

simulacro di Priapo, e al presunto gruppo equestre di Costantino, cioè il Marco Aurelio, in un nucleo di superbe antichità (tra cui anche la famosa Lupa) trasferite nel Rinascimento in Campidoglio. Magister Gregorius si muove in una città di statue, dove i frammenti sono integrati dalla bellezza e dalla qualità che ancora da essi promana: egli le vede muoversi, parlare, emettere rumori, come lo smisurato toro bronzeo che sembra "a chi lo guarda muoversi e muggire". Come aveva scritto Ildeberto di Lavardin in un poema elogiativo di Roma (1106-1125) posto in epigrafe dallo stesso Gregorius per la propria opera: "Niente è pari a te, Roma, per quanto tu sia quasi tutta una rovina; pur così a pezzi puoi ancora insegnare quanto saresti stata grande se intatta".



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



Porta Regia, duomo, XII secolo, Modena.



evidente dai riferimenti nella letteratura cronachistica o nelle epigrafi esposte sui monumenti. Si riscontrano poi tracce labili, ma da non trascurare, di arrivi dall'Oriente mediterraneo, con are, iscrizioni, ma soprattutto colonne e capitelli, di età classica o tardoantica, di provenienza costantinopolitana o giunti dagli altri centri dell'ex impero romano. Accanto alle reliquie e ai corpi santi, approdano in Occidente rilevanti pezzi di reimpiego, in uno spirito di emulazione nei riguardi di Costantinopoli, antica/nuova capitale dell'impero di cui città come Amalfi o

Venezia fanno a gara a mostrare i pezzi più significativi; tali centri, che non si vantano mai di essere una *"Roma secunda"*, diventano di fatto, nei confronti di Bisanzio, *"Roma altera"*, una *"Roma tertia"*.

In relazione a Roma, si deve immaginare che la nascita e il consolidarsi della scultura nei secoli XI-XII sia da porsi in stretta relazione con la diffusa attività di reimpiego di materiale antico. Le maestranze in città non solo vendono i marmi estratti dai monumenti-cave ma li tagliano e li pongono in opera.

Così facendo, sviluppano una forte specializzazione che le conduce al perfezionamento del commesso marmoreo per le pavimentazioni (poi dette *cosmatesche*) e alla nascita e all'instaurarsi di una tradizione scultorea di figura. La presenza di lapicidi provenienti dall'Urbe non è peregrina nell'Italia tra XII e XIII secolo: se ne hanno, per esempio, testimonianze a Pisa, Amalfi, Monreale. Nella città toscana si conserva un contratto del 1158 *"de lapidibus vendendis, reducendis seu hedificandis"*, tra l'arcivescovo del-

la città e alcuni maestri romani (tra cui Pietro di Ranuccio); a costoro è imputabile il pavimento del duomo di Pisa e non si può escludere che i due *"magistri romani"*, Cesario e Angelo, che firmano ad Amalfi su una lastra oggi erratica, abbiano svolto un'attività simile. A Monreale, infine, un capitello del chiostro reca la firma di un artefice romano.

Di questo mercato e dell'attività di lapicidi romani fuori dall'Italia rimangono importanti testimonianze e reliquie perfino in Inghilterra; è noto infatti che l'abate di Westminster Riccardo di Ware (1258-1283), rimpatriando da Roma, "si portò dietro mercanti e operai, che avevano con sé quei porfidi e diaspri e marmi di Taso che egli aveva comprato a proprie spese in Roma stessa";

← Battistero, XII-XIII secolo, Pisa.

Duomo, chiostro, fine del XII secolo, Monreale, Palermo.



TECNICHE E MATERIALI IL RECUPERO DEI MARMI ANTICHI

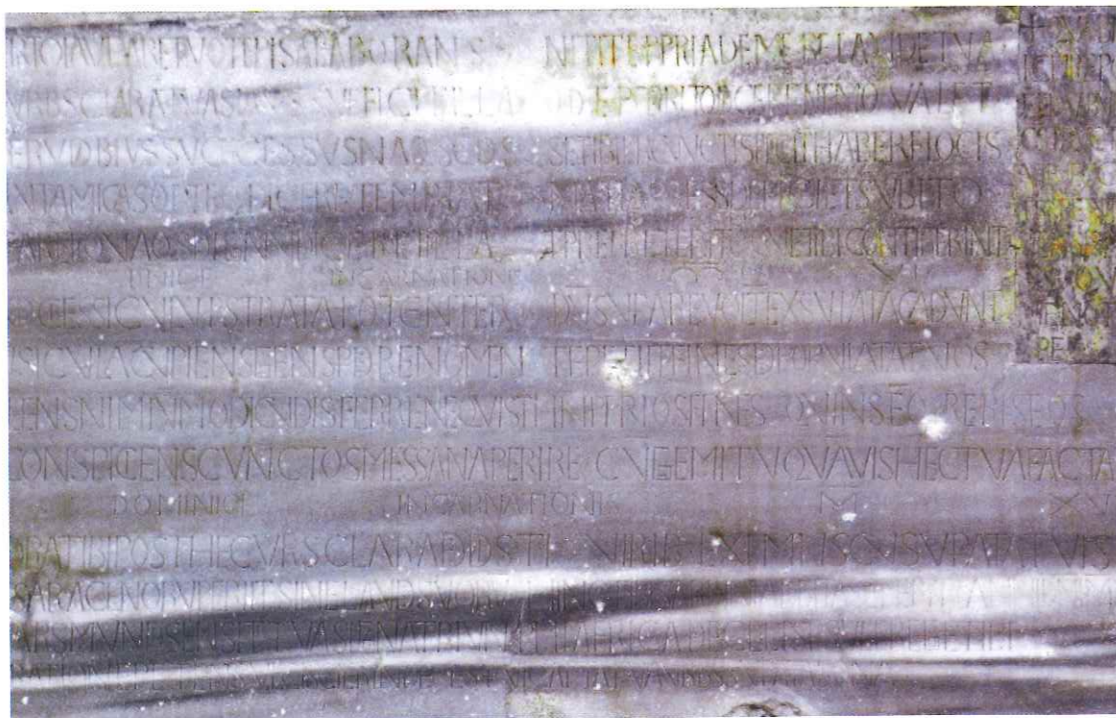
In tutta l'architettura medievale, fin dall'epoca costantiniana, i nuovi edifici sacri sono per buona parte realizzati, sia per quanto riguarda le parti strutturali, come le colonne, sia per quanto riguarda le decorazioni, anche con marmi romani di reimpiego.

Il motivo di questi recuperi non è solo dovuto a ragioni pratiche, ma anche al tentativo di ricostruire un ambiente "classico", che sottolinei una continuità con la grandezza romana, proprio attraverso l'uso degli elementi prodotti nella piena età imperiale. Ciò spiega perché i pezzi di reimpiego, come i capitelli, non vengano collocati in posizione secondaria ma nelle navate centrali, lasciando quelli lavorati ex novo alle

navate laterali. Bisogna ricordare anche che dal V secolo cessa ogni attività di estrazione e commercio dei marmi e a Roma il fenomeno del recupero e della vendita di marmi antichi aumenta progressivamente: non valgono né gli editti imperiali prima, né le bolle papali poi, a impedire l'asporto dei marmi a fini di riuso. Il primo editto, quello di Maiorano del 458 che proibisce di smantellare gli edifici, è utile per collocare temporalmente l'inizio del fenomeno, il cui culmine coincide con la bolla di Sisto IV contro le devastazioni del 1474. In epoca romanica, con la costruzione di nuove chiese, il reimpiego diventa un elemento caratterizzante dell'architettura: ai nobili marmi

imperiali viene dato il maggior risalto possibile scegliendo i pezzi migliori e accostandoli a elementi decorativi che si armonizzino a essi; spesso capitelli e cornici di nuova realizzazione sono eseguiti in uno stile che richiama quello antico.

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



e sulla sua lastra tombale si poteva leggere: "Le pietre che egli portò qui da Roma ora portano il suo corpo" (negli stessi anni, un "Petrus civis romanus" firma lo scrigno delle reliquie di Edoardo il Confessore per la stessa abbazia londinese).

TIPOLOGIE DEL REIMPIEGO

La tipologia architettonica e iconografica delle chiese romaniche, soprattutto quelle della penisola, impostate sullo schema basilicale, privilegia l'uso, come sostegni, di colonne con basi e capitelli, disposte sotto arcate lungo le navate longitudinali. La colonna è, quindi, l'elemento caratterizzante di maggior significato negli edifici del Medioevo e il suo impiego viene profuso nelle dimensioni più varie: alle cantonate dei palazzi lungo le strade dei centri cittadini, negli angoli portanti delle squadrate torri campanarie, nelle fughe di archetti dei chiostrini, nelle finestre polifore, nelle arcatelle dei cleristori, nei cortili delle dimore patrizie, nelle preziose microarchitetture degli arredi interni, dagli amboni ai cibori duecenteschi fino alle tombe per ecclesiastici e nobili di altissimo rango. Probabilmente la colonna "mensura Christi" diventa, agli occhi dei contemporanei, sinonimo di chiesa, di edificio di riguardo e, nel contempo, saldissimo legame, monumentale e ideologico, con la classicità e con la Chiesa delle origini.

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

Occorre notare che a essere riusato e, quando possibile o necessario, imitato, è innanzitutto il capitello corinzio. Altre tipologie, in particolare gli esemplari ionici, hanno diversa destinazione:

mentre i fusti reggono esemplari corinzi, alla base è collocata talvolta una serie di capitelli ionici che, per il loro aspetto schiacciato, appaiono più funzionali ed esteticamente adatti a fungere da sostegno per le colonne che non a essere impiegati nella loro destinazione originaria.

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

Nella scelta e nella disposizione dei fusti delle colonne si nota una scarsa attenzione, poco classica, al rigore e alla misura degli ordini, mentre sono valorizzate la preziosità dei materiali e la ricchezza del loro contrasto cromatico: graniti, grigi e rossi, porfidi, verdi.

Nel posizionamento si cerca di privilegiare, poi, i fusti scanalati; ricorre, talvolta, il doppio colonnato, come nelle cattedrali romaniche pugliesi; ancora, nel moltiplicarsi delle navate, la chiesa si trasforma in una selva di colonne



che si succedono e si intersecano riverberando i loro riflessi policromi: l'edificio assomma, così, il richiamo della classicità alle soluzioni architettoniche delle costruzioni paleocristiane come anche delle moschee arabe.

Altro luogo deputato per il reimpiego è il portale. Proprio in questa parte dell'edificio si osserva la maggiore cura nella pratica del riuso. Un esempio significativo è fornito dalla chiesa desideriana di Montecassino che, come si apprende dalle fonti e dai resti ritrovati dopo la distruzione del 1944, presentava negli stipiti dei portali notevoli incorniciature marmoree di età romana, arricchite addirittura da tessere mu-

sive dorate, con fiori entro losanghe e virgulti abitati. Ci sono pervenute testimonianze di un'accurata scelta dei pezzi da esporre in alcuni esempi della costa d'Amalfi, tra i luoghi d'Europa dove il reimpiego assume maggiore densità. Il duomo di Ravello, perduto il pronao di cui restano le quattro colonne angolari, conserva quasi integri i tre ingressi, che si caratterizzano per la profusione e la ricchezza dei pezzi di marmo di reimpiego, posti in opera ai tempi dell'erezione dell'edificio, nei decenni tra XI e XII secolo. Il portale centrale mostra la cura maggiore: la lunetta, dal sesto leggermente ribassato, presenta una decorazione bicroma con



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

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



marmi e pietre di tipi diversi, come la cornice modanata che la richiude. Gli stipiti e l'architrave sono tre pezzi simili di soffitti di architrave antichi, posti, secondo la consuetudine medievale, con l'intradosso a vista (lo stesso capita, per esempio, nel duomo di Salerno) e la cornice principale, con una fila di astragali, ovuli e foglie, nella luce della porta. Anche negli architra-

vi si assiste al reimpiego, per i tre portali, di una cornice identica, con ovuli, dentelli, astragali e ovuli e foglie di acanto, secata e adattata all'ampiezza dei tre ingressi.

La precisa volontà di omogeneità si riflette nell'attenta selezione per l'acquisto dei pezzi: chi ha voluto ed eretto quei portali poteva godere di un'ampia disponibilità di pezzi di

reimpiego e, soprattutto, riconosceva un valore e un significato alle decorazioni presenti sui frammenti classici, rivelando una cura per la decorazione e per l'utilizzo di pezzi antichi e in materiale sicuramente pregiato e costoso. Questo gusto doveva essere più diffuso di quanto si possa intuire oggi dai complessi sopravvissuti.

RIUSO E IMITAZIONE: SARCOFAGI E URNE CINERARIE

I sarcofagi sono la tipologia-limite dove i confini tra antico e Medioevo si assottigliano, fino quasi a scomparire. Tali opere costituiscono il vero *trait-d'union* tra le due culture artistiche, ed è a questi esemplari che si rivolgono gli artefici medievali per apprendere l'arte classica: gli esempi sono innumerevoli e si distendono nel tempo e nello spazio. Non bisogna dimenticare, inoltre, l'imitazione di sarcofagi nell'esecuzione dei sepolcri, uso che si diffonde in modo relati-

vamente esteso nel XII secolo: tra gli esempi di maggior adesione ai modelli antichi si ritrova, a Pisa, il sarcofago a *lenos* con leoni e prede (si veda *Dentro il capolavoro* alle pagine seguenti) eseguito dallo scultore Biduino. Altro aspetto da tener presente sono i casi di rilavorazione, più o meno parziale, di sarcofagi antichi; l'attualizzazione delle opere romane trova un esempio paradigmatico nella tomba di Giovanni Bono, morto nel 1249, conservata nella cattedrale di Mantova.

A questo proposito occorre segnalare che, se nella rappresentazione simbolica dell'arte medievale la tomba è il sarcofago, tra i sarcofagi quello maggiormente se non quasi esclusivamente raffigurato è del tipo strigilato.

Ciò è verificabile nelle pitture, sia miniature sia affreschi, come nelle sculture e, soprattutto, nei casi in cui il sarcofago deve essere imitato per una tomba. Il fenomeno è talmente evidente che la storiografia di età moderna ha cercato e individuato una sua ragione nel fatto che la successione di strigili a forma di S, acrostico di "Sanctus", vengano interpretati come una continua invocazione e osanna al Signore: "Santo, Santo, Santo" (nello stesso periodo, gli eruditi ecclesiastici interpretano i frequenti fori alle colonne reimpiegate nelle chiese, realizzati nel

← Duomo, XI-XII secolo, Ravello.

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



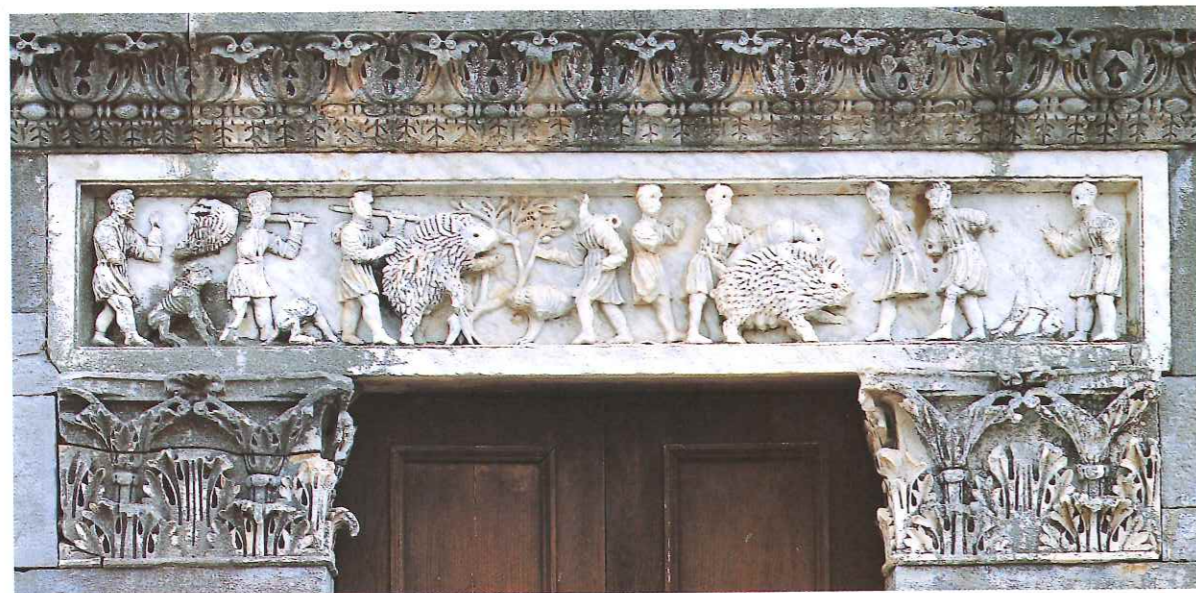
Medioevo per estrarne ferro, come segni dei supplizi ai santi martiri, cercando un'ulteriore giustificazione religiosa alla pratica del reimpiego dell'età di mezzo).

È lunghissima, poi, la serie di imitazioni ed emulazioni, con un esempio ancora in Toscana: l'architrave del portale laterale della pieve di San Giovanni a Campiglia Marittima, rilievo del XII secolo che riprende l'iconografia e lo stile delle rappresentazioni di cacce sui sarcofagi antichi. Un altro caso, dibattutissimo, è nel convento di Saint-Guilhem-le-Désert, presso Montpellier. L'opera, andata distrutta tra XVIII e XIX secolo, fu riscoperta nel 1925 e ricomposta nel 1936.

Chiunque si sia occupato di Romanico provenzale ha detto la sua sul tema e fin dall'inizio si sono creati due schieramenti: chi la vuole romanica e databile intorno al 1138 (a quella data risale la *translatio* del corpo di san Guglielmo), chi invece la ritiene un'opera tardoantica. È stata anche avanzata un'ipotesi mediatrice secondo cui si tratterebbe di un sarcofago antico per

gran parte rilavorato e con una fronte, quella posteriore, scolpita ex novo. Da questo punto di vista, occorre soffermarsi sulla ricezione, da parte degli artisti medievali, dei sarcofagi antichi esposti nelle città d'Europa.

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



e forme stilistiche, visibili nelle sculture romaniche presenti nei monumenti cittadini. Non a caso il grande storico dell'arte viennese Schlosser definisce il Camposanto di Pisa "il primo museo di plastica antica, scuola per gli artisti dal XIII al XVI secolo"; ma lo stesso può valere per tutti i nuclei, grandi e piccoli, di sarcofagi presenti nelle chiese romaniche dall'Italia alla Spagna.

Molte botteghe di scultori, dalla Provenza alla Toscana, dalla Sicilia alla Galizia, rivelano modi e formule che mostrano notevoli richiami all'arte antica, vera e propria maestra di stile. Gli artefici si segnalano per raffinatezza tecnica ed elevate capacità, acquisite con uno studio più attento e una comprensione più ampia delle soluzioni, non solo prettamente iconografiche ma anche anatomico-figurale, della scultura antica; raggiungimenti che permettono agli scultori di eseguire opere ad altorilievo, con una resa della figura e delle proporzioni umane sostanzialmente corrette, sia nelle piccole proporzioni sia in dimensioni maggiori. A ciò si associa una sorprendente capacità emulativa della produzione classica, che tocca punte vertiginose nella bottega di Guglielmo a Pisa, artefice nel secondo terzo del XII secolo delle colonne a racemi fiancheggianti il portale centrale della facciata del duomo o dei leoni a sostegno del pulpito (1159-1162) per lo stesso edificio.

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

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



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

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

DENTRO IL CAPOLAVORO

BIDUINO

SARCOFAGO

DEL GIUDICE GIRATTO

1170-1176, Pisa, Camposanto, galleria sud.

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

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

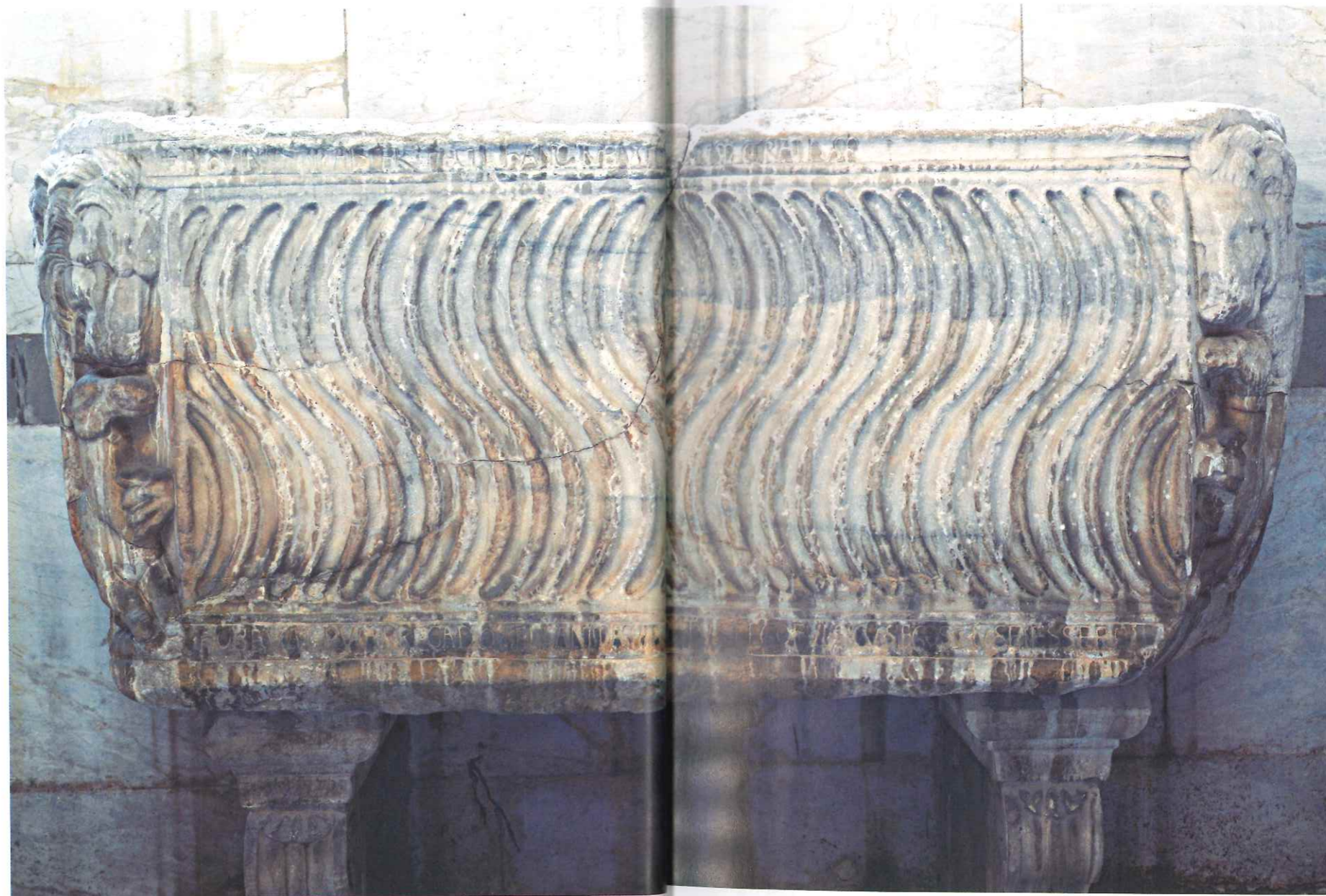
Riguardo al rilievo si nota che, rispetto agli esemplari romani, i leoni e i cervi di Biduino sono completamente incassati nel volume del marmo e non hanno le teste fortemente proiettate in avanti; mancano elementi ad altorilievo o a tutto tondo (solo la chioma, folta e rigonfia, si mostra vicina ai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

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

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

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

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



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

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

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



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

→ Guglielmo, Leone, 1158-1162, Cagliari, duomo.

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

resti dei santi, come oggetti di venerazione. Gli ecclesiastici e i ricchi cittadini procurano alle proprie città reliquie di santi, senza disdegnare anche una *pia fraus* (come si verifica a danno di Costantinopoli dopo la caduta della città nel 1204). Gli stessi corpi vengono divisi e collocati in diversi, prestigiosi contenitori, perlopiù oggetti antichi reimpiegati. Si ha testimonianza, al proposito, di numerose urne utilizzate per

ospitare la lunghissima serie di reliquie strappate alle terre d'Oriente. Il fenomeno del reimpiego delle urne appare distribuito in tutta Europa ma trova veri e propri fuochi di interesse in aree specifiche, come la costa d'Amalfi o la Toscana, dove si assiste al reimpiego come reliquiari delle urne cinerarie etrusche, dalla tipica forma di sarcofagi in miniatura: a Volterra è ancora presente, nel Museo Guarnacci, la cassetta

dove sono deposte le spoglie del beato Clemente (1140), mentre a Pistoia, nel duomo, si conserva un'urnetta di alabastro. Questa numerosa presenza è da mettere in relazione con l'emulazione tra chiese nella custodia e nell'esibizione di reliquie. Dai primi arrivi, il fenomeno cresce progressivamente. Scatta una gara tra i nobili e i prelati per l'accaparramento di urne, le quali, con o senza reliquie, esprimono la potenza e l'importanza degli edifici che le conservano. Come i sarcofagi sono uno *status symbol* per le classi egemoni del patriziato e per l'alto clero, le urne cinerarie diventano il segno dell'importanza di una chiesa o di un monastero e, di conseguenza, delle famiglie a essi legate. La densa distribuzione delle urne antiche provoca una reazione a catena, determinando un'af-

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



PROFILI MAESTRO DI FRÓMISTA-JACA

Nella chiesa di Santa Maria di Husillos (presso Frómista), lungo la strada di pellegrinaggio per Santiago, nel X secolo viene reimpiegato per la tomba del conte di Monzón, Fernando Ansúrez, fondatore della chiesa tra 960 e 967, un bellissimo sarcofago figurato del periodo antonino (terzo quarto del II secolo d.C.) con la rappresentazione della storia di Oreste. Questo riuso, che vuole rappresentare, nel contesto dell'incipiente *Reconquista*, il fedele richiamo all'antichità e ai regni romano-barbarici dei visigoti in contrapposizione al presente

dell'occupazione araba, si trasforma in guida artistica per uno scultore che, un secolo dopo il reimpiego, vede, studia, imita ed emula lo stile e le forme dell'opera per le proprie realizzazioni. Si tratta dell'anonimo Maestro di Frómista-Jaca, geniale scultore lungo il *Camino de Santiago*, attivo tra il 1090 e il 1100, protagonista, come Bernardo Gelduino a Tolosa o Wiligelmo a Modena, del recupero della figura monumentale nell'arte romanica a partire dalle fonti antiche. L'artista, sulla base della stupenda scultura romana, si appropria, con una precisa

volontà di emulazione, degli elementi formali e stilistici dell'opera: lo schema chiastico dei corpi, la perfetta rappresentazione anatomica dei nudi, le capigliature ondulate per il vento, le complesse posture dei corpi, il movimento delle figure nella scena. Uno *spolium in re*, il sarcofago reimpiegato come tomba si trasforma in uno *spolium in se*, motivo di ispirazione ideologica e di imitazione dell'arte degli antichi. Come scrive lo storico dell'arte francese Emile Bértaux, nell'opera del maestro spagnolo si coglie "il soffio della bellezza dimenticata". Lo scultore,

come rivela il capitello ispirato al sarcofago dell'arco trionfale della chiesa di San Martino di Frómista (oggi nel Museo di Palencia), non comprende affatto l'iconografia dell'opera romana ma cerca in tutti i modi di riprodurre la complessa scena della fronte del sarcofago lungo le tre facce del capitello medievale, rappresentando per parti l'unità della figurazione antica, sapendo cogliere gli accenti ritmici della composizione e trasfondendoli nella partizione della sua scultura. Il Maestro di Frómista incarna dunque il principio della disgiunzione esposto da Panofsky:

quando nel Medioevo viene ripreso un tema classico, esso riceve sempre un significato cristiano. La scena del capitello deve rappresentare, infatti, la tentazione del peccato, con il personaggio centrale oggetto del richiamo di figure infernali, armate di malefici serpenti. Altre tracce dell'opera del maestro e della sua ispirazione al sarcofago dell'*Orestide* si ritrovano lungo la via di Santiago, tra Tolosa e Compostela: dalla chiesa del castello di Loarre alla cattedrale di Jaca, dove il capitello del portale con il *Sacrificio di Isacco* è dominato dal nudo del giovane.

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





REIMPIEGO E ARTE ROMANICA

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

Esiste anche un reimpiego meno nobilitante e legato all'uso delle opere antiche per la loro preziosità materiale piuttosto che per il loro valore di opera d'arte. Basti pensare al notevole riuso di frammenti figurati, per i quali si assiste a

un'accurata *damnatio* della veste classica con la lisciatura della decorazione a rilievo nelle parti a vista (naturalmente, la parte distrutta viene reimpiegata come polvere di marmo o per tessere di mosaico). Non mancano, inoltre, fronti di sarcofagi rovesciati e reimpiegati come mense o paliotti d'altare.

Allo stesso modo, per indicare alcuni esempi: frammenti antichi ridotti a dimensioni così piccole da poter essere utilizzati solo a guisa di pietre nella muratura; parti di rilievi o iscrizioni riusate come gradini o sostegni per colonne; epigrafi ritagliate, riposizionate nelle pavimentazioni o poste come basi; colonne tagliate e trasformate

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

in stipiti e scalini; lastre con iscrizioni reimpiegate come chiusini di tombe; basi di sarcofago poste come coperchi per altri; sarcofagi frammentati e conservati solo nelle parti principali, dei quali si recuperano i fianchi e i fondi per altri usi; urne o are riutilizzate come capitelli.

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

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

I marmi antichi romani sono il simbolo del legame con la doppia storia di Roma, sede dell'impero e icona della classicità, culla del cristianesimo e simbolo del trionfo della Chiesa nell'Occidente medievale. In quest'ottica va visto il tema della *renovatio Romae* sottinteso nel lungo passo del *Chronicon* di Leone Ostiense dedicato all'edificazione della chiesa di Desiderio, in cui l'autore si dilunga sul recupero e sul trasporto di marmi da Roma a Montecassino: "*columnas, bases ac lilia nec non et diversorum colorum marmora*". Questo nudo elenco contiene i caratteri precipi del reimpiego, non solo per la costruzione desideriana ma anche per le cattedrali e gli edifici più significativi, civili ed ecclesiastici, di tanta parte d'Europa, così che una pratica sicuramente diffusa si trasforma in

topos letterario; pratica che è possibile seguire, alla luce delle fonti cronachistiche e solo per rimanere nel nostro ambito cronologico, a partire dall'abate Bono che, per edificare, intorno al 1048, la chiesa camaldolese di San Michele in Borgo a Pisa, si procura le colonne prima a Luni poi a Roma. Medesima intenzione, nel secolo successivo, avrà Sugerio, il celebre abate di Saint-Denis (1137 circa), prima di ripiegare sulla fortunata individuazione del materiale nella vicina cava di Pontoise.

È frequente, inoltre, la commistione di elementi antichi di reimpiego e di pezzi medievali, siano altomedievali e anch'essi di riuso o realizzati appositamente; si tratta del tipico gusto per la *varietas* e per il contrasto che pervade l'arte del Medioevo europeo. La consuetudine di associare frammenti antichi e opere medievali, di eseguire interventi più o meno diffusi di lavorazione sui marmi di reimpiego e, infine, il tentativo di imitare i modi e le forme della scultura antica sembrano intensificarsi con lo sviluppo e il consolidamento della tradizione e della pratica scultorea nei cantieri disseminati nelle città del continente durante il XII secolo, in concomitanza, non certo casuale, con la prima significativa fioritura della produzione scultorea, caratterizzata dalla presenza di vere e proprie botteghe attive per gli arredi interni come per l'ornamentazione degli esterni.

Se, fino agli inizi del XII secolo, sembra quasi che gli artefici medievali stentino a confrontarsi con l'antico, la decorazione architettonica realizzata successivamente mostra i primi passi verso la coscienza delle proprie capacità tecniche da parte degli scultori: i pezzi non sono più semplicemente reimpiegati ma vengono trattati come vero e proprio materiale di cava da scolpire integralmente *ex novo*. Le nuove capacità rivelano un atteggiamento diverso nei confronti dell'arte antica; non più supino riadattamento



← *Testa di leone*, particolare di sarcofago, III secolo d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani.

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



di modelli insuperabili ma la prima consapevolezza da parte delle botteghe di scultori occidentali di poter imitare, anzi emulare, le forme, le tipologie, le raffigurazioni della scultura romana; si potrebbe chiamare in causa ancora l'abate Sugerio che, nel suo celebre testo sull'edificazione di Saint-Denis (1144), incunabolo dell'arte gotica, sottolinea la necessità della *"convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis"*, l'organicità del nuovo con il vecchio; o anche

ciò che Guglielmo, vescovo di Avellino, rivendica nel celebrare con un'iscrizione il rifacimento della facciata della sua chiesa (1166) purtroppo perduta: di aver utilizzato materiale nuovo e non di reimpiego.

Finalmente anche gli artisti del Medioevo si sentono, come nella nota definizione del filosofo medievale Bernardo di Chartres (inizi del XII secolo), *"nani gigantium humeris insidentes"*, nani seduti sulle spalle di giganti.

PROFILI FEDERICO II

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

riferiscono le fonti, campagne di scavo alla ricerca di opere per i suoi edifici (a Ravenna, per esempio, dove aveva già effettuato ricerche archeologiche il suo predecessore Carlo Magno). Non solo acquista un ingente numero di gemme e coppe antiche ma ne fa realizzare ex novo nelle botteghe imperiali, dando vita a una vera e propria scuola dell'intaglio di gemme, i cui prodotti, in perfetta emulazione degli esemplari antichi, finiscono nelle principali collezioni dei principi e dei sovrani d'Europa. Accanto alla ricerca e alla raccolta di opere antiche, che spazia per tutta la penisola, da Ravenna (da dove fa trasportare colonne d'onice a Palermo) a Napoli (dal cui castello rimuove delle sculture da condurre a Lucera, dove fa trasportare anche due statue bronzee dell'abbazia di Grottaferrata), si assiste a una notevole produzione scultorea e architettonica che affonda saldamente le radici nell'arte antica. L'esempio massimo è la porta di Capua (1234-1239), oggi distrutta, ma di cui restano notevoli frammenti nel Museo Campano della città, a partire dalla statua dell'imperatore, seduto e togato come nella canonica raffigurazione antica, direttamente esemplata, nella postura e nei gesti come nel panneggio della veste, dai modelli classici. Allo stesso modo, dopo aver sottratto il Carroccio ai lombardi, ne fa dono alla città di Roma facendolo esporre in Campidoglio in un monumento (1238) ricco di elementi di spoglio, che rivela, ancora una volta, l'ideologia classicheggiante dell'arte promossa da Federico II.

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

