

Lezione 3

In questa Lezione:

- **1 Arte Barbarica**
 - 1.1 Le fibule
- **2 I Longobardi**
 - **2.1 Introduzione Storica**
 - 2.1.1 Pavia
 - 2.1.2 Conversione al cattolicesimo
 - 2.1.3 Cividale del Friuli
 - **2.3 L'oreficeria**
 -
 - 2.3.1 Fibule
 - 2.3.2 Croce del duca Gisulfo
 - 2.3.3 Croce di Adaloaldo di Monza
 - 2.3.4 Ampolle
 - 2.3.5 Tecniche di lavorazione
 - **2.4 Produzione di armi**
 -
 - 2.4.1 Lo scudo di Stabio
 - 2.4.2 La lamina di Agilulfo
 - **2.5 Scultura**
 -
 - 2.5.1 Testa di Teodora
 - 2.5.2 La testina di Teodolinda
 - **2.6 Architettura**
 -
 - 2.6.3 Chiesa di Sant'Eusebio, Pavia
 - 2.6.4 Plutei di San Michele alla Pusterla, Pavia
 - 2.6.5 L'altare di Ratchis
 - 2.6.6 Il battistero di Callisto
 - 2.6.7 Lastra di Sigualdo
 - 2.6.8 Tempietto di Santa Maria in Valle, Cividale
 - 2.6.9 Santa Maria Foris Portas, Castelseprio

Arte Barbarica

Per *arte barbarica* intendiamo la produzione artistica e le forme che l'arte assunse presso i popoli non romanizzati e, comunque, nomadi. L'aggettivo *barbarico*, naturalmente, è privo di qualsiasi significato negativo, in quanto la storiografia lo usa nel senso greco di *barbaros*, che voleva dire letteralmente «balbettante», per estensione, «straniero».

Come è facile comprendere, era impossibile che popolazioni nomadi, sempre alla ricerca di selvaggina, di nuovi pascoli e di nuove terre dove vivere per un tempo limitato, potessero realizzare delle architetture stabili, in mattoni o in pietra. Una costruzione, per evidenti motivi, non è trasportabile da un luogo all'altro e furono difatti le tende e i carri le abitazioni e i primi luoghi di culto di queste popolazioni. Non era nemmeno possibile portare con sé statue pesantissime di pietra o di metallo: le loro sculture si limitarono perciò a impiegare il legno. E non poteva nascere una scuola pittorica, né potevano esistere la pittura su muro o su tavola. Tutto ciò che un popolo nomade poteva permettersi, dunque, doveva essere per necessità leggero e, possibilmente, di piccole dimensioni.

Il carattere dell'arte barbarica fu essenzialmente decorativo. La fantasia dell'artista o dell'artigiano nomade si concentrò soprattutto in **ornamentazioni vegetali**, cioè a imitazione delle piante e degli arbusti. A ciò si unirono anche **motivi a intreccio, a nastri, a festoni e altri che ricordavano forme di animali**, anche fantastici.

La produzione artistica riguardò soprattutto la piccola scultura in legno, l'oreficeria, la decorazione.

Tutti soggetti, questi ultimi, che genericamente, assieme ad altri, prendono il nome di *arti minori*. Con questi termini, che non sono dispregiativi, intendiamo tutto ciò che, pur avendo rilevanza artistica (che può essere, cioè, considerato arte) non è né pittura, né scultura, né architettura. Queste ultime tre, vengono dette, al contrario, *arti maggiori*. Due dei caratteri specifici di tale produzione artistica sono la costante predilezione per la **policromia** e la **frantumazione delle superfici da decorare**, cioè la loro scomposizione in elementi piccoli e distinti.

I manufatti in metallo nobile (crocette, fibbie, fermagli, collane con ciondoli, armi, ornamenti di selle) sono spesso tempestati di perle, pietre preziose e ornati di *filigrane* o di smalti colati entro alvéoli. In quest'ultimo caso i manufatti appaiono inoltre minutamente solcati da un reticolo di cellette colorate, capace di creare infiniti riverberi a seconda dell'incidenza della luce, e di esaltare le singole tonalità di colore.

Le fibule

Svariate sono le forme delle *fibule* (fermagli), uno degli oggetti d'uso più comuni, necessario per il vestiario, e che con maggiore facilità circolava (per acquisto, scambio o migrazione di persone e popoli) in tutta Europa, costituendo quasi il manufatto simbolo dell'arte barbarica.



Oreficeria merovingia, Fibule circolari, VII secolo. Argento dorato, filigrane, almandine.
Strasburgo, Musée Archéologique.

Di particolare sfarzo è la serie di fibule circolari del Museo Archeologico di Strasburgo, risalente al VII secolo, all'epoca dei re Merovingi. In esse **l'ornamentazione a filigrana**, con motivi a intreccio, a cerchietti o a curve concentriche, si unisce ai *granati almandini*, alle perle e alle pietre dure verdi e azzurre incastonate e disposte a raggiera, alternando i colori, nel rispetto di una simmetria geometrica e cromatica.

Il cosiddetto **Stile colorato**, applicato in particolare all'ornamentazione zoomorfa, approdò nella Valle Padana e nella penisola iberica verso la fine del V secolo, introdotto dalle tribù dei **Goti**. Ne è testimonianza una serie di fibule dorate.



Oreficeria ostrogotica, Fibula a staffa, secondo decennio del VI secolo.

Oro, smalti, 13,8x6x2,5 cm. Torino, Museo Civico d'Arte Antica

Di quelle a staffa, la fibula conservata al Museo Civico d'Arte Antica di Torino, parte del cosiddetto «Tesoro di Desana», è tra le più smaglianti. In essa, realizzata prevalentemente ad alveoli e smalti policromi, il corpo allungato reca motivi a intreccio circondati da un insieme di pietre colorate.



Oreficeria ostrogota, Fibula a forma di aquila, 500 ca.

Oro, smalti cloisonné e pietre incastonate, altezza 12 cm.

Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

La **fibula a forma di aquila stilizzata**, dalle ali appena scostate dal corpo e becco adunco, volta a destra, conservata a Norimberga e proveniente da un corredo funerario rinvenuto a Domagnano (Repubblica di San Marino), è tipica dell'abbigliamento femminile delle donne gote in Italia (oltre che di quelle visigote in Spagna).

Il corpo, con al centro un motivo a croce entro una calotta sferica, è solcato da alveoli quadrangolari, circolari, mistilinei, secondo una precisa geometria, e ricolmi di granati dal rosso cupo e lapislazzuli tagliati a contorno geometrico e faccia piatta. Questo trattamento degli spazi «ad alveare» verrà esteso, nel caso dei Longobardi, anche ai capitelli, cioè all'ornamentazione architettonica.

Ai bronzi con incisioni a tacche e ornati zoomorfi stilizzati, usati come guarnizioni di cinture e diffusi nelle province dell'Impero, dalla Pannonia alla Britannia, tra il IV e il V secolo, si ricollega lo "stile animalistico" dell'oreficeria barbarica, che trova ampio sviluppo prima nel bacino del mare del Nord e nella penisola scandinava e quindi in tutte le regioni europee, accentuandone l'**inclinazione alla geometrizzazione e alla schematizzazione delle forme.**



Fibbia da cintura, Romanel, VII sec

ferro con damaschinatura in argento, 20 cm

Losanna, Musée Cantonal d'Archeologie et d'Histoire

I tralci dei modelli tardo-antichi si trasformano in figure geometriche, invadendo tutta la superficie, mentre il ritmo ornamentale si fa scomposto e asimmetrico (stile animalistico I). In seguito, per influsso dell'ornato orientale e, segnatamente, dell'arte copta, l'ornato germanico riacquista maggiore regolarità e fluidità, accentuando però la stilizzazione degli elementi zoomorfi, fino a sommergerli in un puro gioco di sviluppi inestricabili di motivi a nastro (stile animalistico II). Tale stile ornamentale, che si afferma con caratteri fortemente omogenei anche in regioni tra loro molto distanti, trova ulteriore sviluppo nella scultura in pietra e splendidi riflessi nelle "pagine-tappeto" dei **manoscritti miniati** nelle isole britanniche.



Lastra con cavaliere, Halle an der Saale, Landesmuseum, VII sec
Evangelario di Durrow, Dublino, Trinity College Library, 680 ca.

Nel contesto europeo, l'Italia della fine del VI e del VII secolo, dopo la conquista longobarda di quasi tutta la pianura padana e della Toscana, oltre che dei ducati meridionali, occupa una posizione del tutto particolare. La consistente presenza bizantina nella penisola lungo tutta la costa adriatica, nelle regioni meridionali e nelle isole e il costante prestigio e crescente potere del papato costituiscono, anche nel campo delle attività artistiche, un elemento di costante confronto e di forte tensione dialettica tra continuità con la tradizione tardo-antica e paleocristiana, ininterrotti rapporti con l'Oriente mediterraneo e sviluppi del nuovo linguaggio figurativo "barbarico".

I Longobardi (Parte I)

Introduzione Storica

I Longobardi furono una popolazione germanica barbarica nomade che, entrata a contatto con il mondo bizantino e la politica dell'area mediterranea, nel **568**, sotto la guida di **Alboino**, si insediò in Italia, dove diede vita a un regno indipendente che estese progressivamente il proprio dominio su massima parte del territorio italiano continentale e peninsulare.

Grazie ad Alboino (assassinato nel 572), essi riuscirono ben presto a conquistare gran parte dell'Italia settentrionale e centrale e una buona porzione di quella meridionale. La nostra penisola si trovò pertanto divisa in due parti chiamate l'una **Langobardia** (conquistata dai Longobardi che vi si erano stabiliti) e l'altra **Romània**, dal momento che la città di Roma e i territori che le competevano, assieme alla regione intorno a Ravenna (che continuavano a essere sotto l'influenza o il governo diretto dell'impero bizantino) erano esclusivamente abitati dai latini, cioè dalle popolazioni autoctone.

I Longobardi, attestati presso le foci dell'Elba a cavallo tra I sec. a.C. e I d.C., nel V sec. scendono verso le regioni danubiane.

Nel VI si trasferiscono nel Norico e in Pannonia (Austria e Romania). Assoldati dall'imperatore bizantino scendono in Italia contro i Goti:

- nel 526 con Belisario
- nel 552-553 con Narsete contro Totila e Teia (re Goti)

I Longobardi, abbandonato l'iniziale nomadismo, fondarono in breve un loro regno, di cui divenne capitale nel 625 la città di **Pavia**. Nonostante questo, i 36 *ducàti* nei quali tale regno si divideva continuavano a rimanere praticamente autonomi, secondo quanto prevedeva la tradizione barbarica.

Nel 568 dalla Pannonia (Ungheria, Austria e nord Croazia) penetrano in Italia passando dal Friuli e occuparono il Nord (*Langobardia maior*) e buona parte del Centro Sud (*Langobardia minor*).

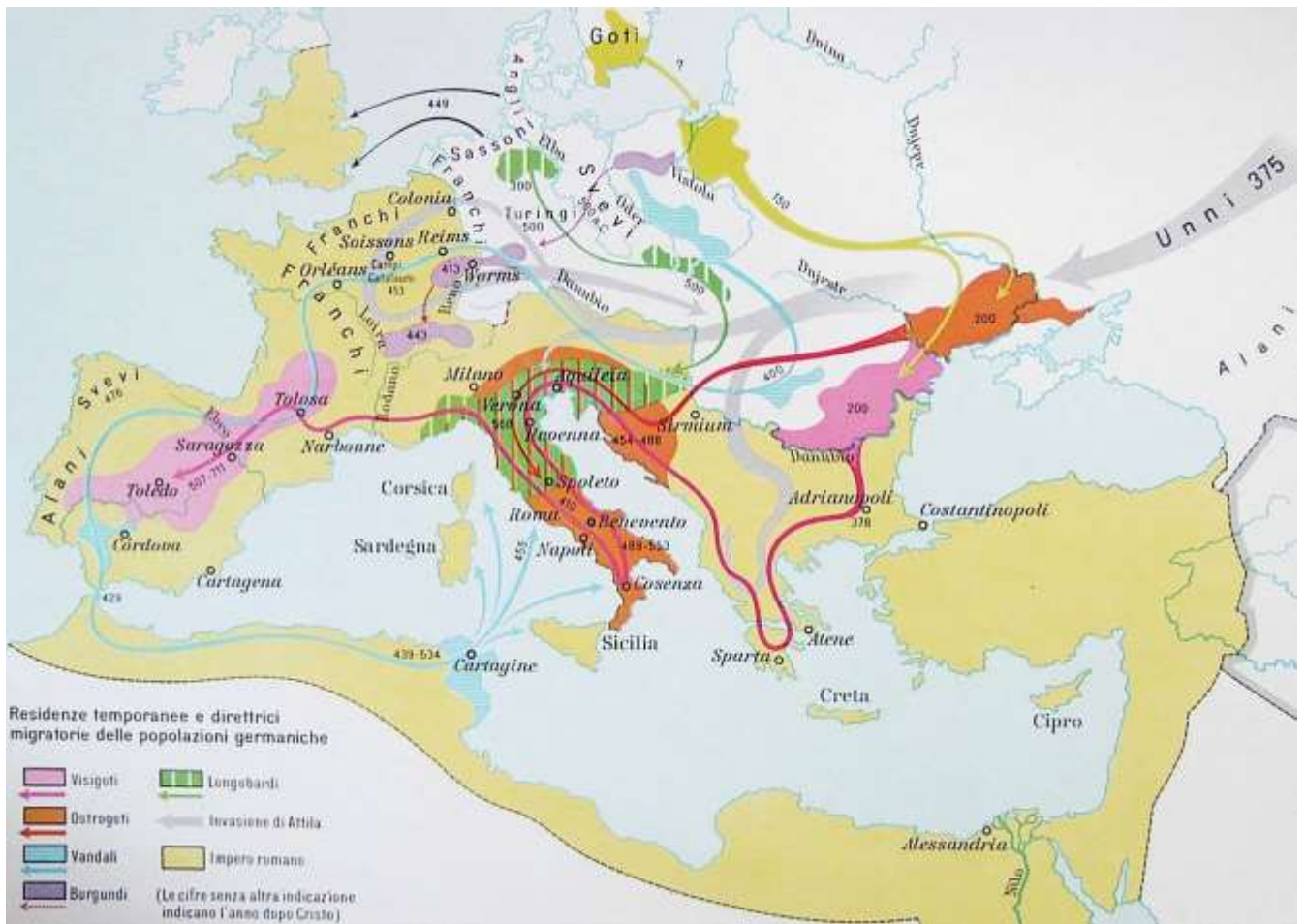
Nel Settentrione d'Italia i nuovi occupanti si installarono sia negli abitati romani preesistenti, sia in borghi agricoli fortificati, dando origine alla cosiddetta **Langobardia Māior**.

Nel Mezzogiorno, invece, furono fondati anche nuovi centri urbani (ad esempio Capua e Capaccio) e l'intero territorio, del quale Spoleto e Benevento rappresentarono i ducati più importanti) venne indicato come **Langobardia Minor**.

- 591 → fine saccheggi → inizio organizzazione territoriale ad opera di Agilulfo e della moglie Teodolinda
- 643 → editto di Rotari (legge longobarda che sostituisce il diritto romano)
- 774 → Battaglia delle Chiuse → Carlo Magno sconfigge re Desiderio e pone fine alla *Langobardia Maior*.

L'egemonia di questo popolo, la cui storia è stata minuziosamente descritta da *Paolo Diacono* (un monaco benedettino di origine longobarda), durò fino a che un'altra stirpe germanica, quella dei **Franchi**, non lo sconfisse nell'anno 774. Questi ultimi, originariamente provenienti dalla zona del basso Reno, all'inizio del V secolo si spinsero verso Sud. fino a occupare parte della Germania meridionale e quasi tutta l'attuale Francia. In seguito, per consolidare il proprio dominio, i Franchi combatterono a lungo, oltre che con i Longobardi, anche contro altre popolazioni germaniche confinanti.

- XI secolo → i ducati di Spoleto e Benevento cadono sotto i Normanni → fine della *Langobardia Minor*





Pavia

Nel VII i longobardi diventano stanziali e Pavia, conquistata nel VI sec diviene **capitale** per essere poi distrutta nel X sec. dagli Avari. Purtroppo quindi la maggior parte degli edifici eretti tra il VI ed il VII secolo è stata distrutta o rimaneggiata.

Conversione al cattolicesimo

Originariamente di religione ariana, i Longobardi iniziarono a convertirsi al cattolicesimo a opera della loro regina **Teodolinda** (589-625), andata in sposa in seconde nozze al re **Agilùlfo**, Fu fortemente legata a papa Gregorio Magno.

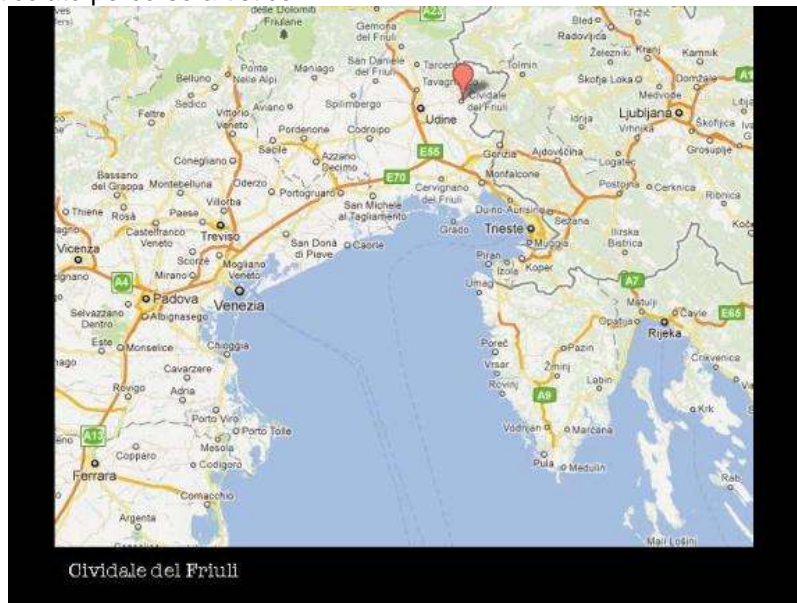
Con **Agilùlfo** (591- 616), il giovane regno si incamminò verso una stagione di relativa tranquillità tanto al suo interno quanto nei rapporti con gli Stati confinanti.

Grandi furono il fascino e l'attrazione esercitati dalla classicità sulla nuova popolazione barbarica, ormai stabilmente legata al territorio italiano, nonostante l'azione di conquista fosse stata cruenta, distruttiva e fosse stata accompagnata dal totale annientamento dell'aristocrazia latina. E se l'amministrazione non poté che appoggiarsi all'organizzazione precedente, la lingua con la quale i Longobardi si dettero delle leggi scritte fu quella latina, mentre riconoscevano la chiesa cattolica come espressione del mondo classico. La monumentalità degli edifici dell'antichità e la perfezione delle forme artistiche – pittura, scultura, arti in genere – erano sotto gli occhi meravigliati dell'intero popolo conquistatore e la lenta identificazione con il territorio che esso ora dominava e abitava non poteva che passare attraverso il riferimento al mondo classico e all'iconografia del potere imperiale, filtrati dalla tradizione decorativa, ornamentale e «colorata» barbarica.

Cividale del Friuli

Elevata al grado di municipium nel I secolo avanti Cristo da Giulio Cesare, la città di **Cividale** rivestiva una notevole importanza commerciale e strategica: emporio di confine facilmente difendibile grazie alle alte rive del Natisone, assunse il nome di *Forum Julii*, con il quale venne poi identificata l'intera regione del Friuli. La discesa in Italia dei Longobardi prese avvio dalla sua conquista. Concessa dal re Alboino al nipote **Gisulfo**, l'antica *Forum Julii* divenne sede del primo ducato longobardo, e mutò nome in Cividale, la *civitas* per eccellenza. Pur essendo rimasta presto ai margini del regno longobardo, Cividale si distingue per la

conservazione di numerose opere di oreficeria, scultura, architettura e decorazione, che consentono di seguire con chiarezza un articolato percorso artistico.



A partire dal 737 ospitò la sede del Patriarca di Aquileia per volontà del vescovo Callisto, la città può vantare ancora l'esistenza di architetture e sculture che altrove sono ridotte a poche testimonianze o a poveri resti.

Astolfo, figlio del duca del Friulia Pemmon e fratello di Rachis, divenne a sua volta duca del Friuli nel 744, quando suo fratello fu elevato al trono dei Longobardi, e mantenne la carica fino a quando, nel 749, fu chiamato ancora a sostituire il fratello, questa volta sul trono di Pavia. Fin dal suo primo anno di regno si definì nuovamente *rex gentis Langobardorum* ed esplicitò il suo programma espansionista sconfiggendo nel 751 i bizantini. Astolfo si proclamava erede diretto, agli occhi dei Romanici italiani, dell'imperatore bizantino e dell'esarca, suo rappresentante. Questa sua politica costrinse papa Stefano II a chiedere l'appoggio di Pipino il breve.

Sotto Astolfo l'insediamento longobardo ebbe tre sedi del potere:

- **La gastaldia** (il gastaldo era un ufficiale regio nominato dai sovrani longobardi per amministrare i domini e riscuotere i tributi. Aveva anche poteri militari, giudiziari e di polizia. Faceva da contrappeso all'autorità dei duchi)
- **La corte ducale**
- **Il duomo con il battistero e il palazzo del patriarca** ed altri edificio di culto

A Cividale sorge oggi il Museo Cristiano dove sono presenti sia l'**altare di Ratchis** sia il **Battistero di Callisto**.

Arte Longobarda

Questa popolazione si caratterizzava per l'**assenza della scultura a tutto tondo** e per le sepolture ad inumazione con numerosi **gioielli**.

Le **necropoli** sono il nostro filo guida per il recupero dell'arte di questa popolazione.

I manufatti adottano uno **stile** molto simile: **policromo** e **animalistico** dove la **stilizzazione** è il motivo dominante.

L'oreficeria

Com'è tipico delle popolazioni nomadi, le espressioni artistiche longobarde prima della calata in Italia sono concentrate sull'**oreficeria**. L'incontro tra la tradizione germanica e i modelli tardo-romani conosciuti in Pannonia si manifesta nella produzione delle caratteristiche **crochette sbalzate in lamina d'oro**. Forse dapprima ornamento ricamato sui vestiti femminili, ma presto diffuse anche nell'abbigliamento maschile, le più

antiche crocette presentano una decorazione naturalistica, affidata alla giustapposizione di figure di animali stilizzati e quindi a uno sviluppo intricato di girali vegetali dai quali emergono figure zoomorfe. Queste caratteristiche sono ravvisabili anche negli oggetti prodotti in Italia, come le grandi **fibule trovate a Nocera Umbra** tra i resti di ricchi corredi funerari.

Fibule



Fibule ad arco da Nocera Umbra, tomba n. 2

I stile animalistico Roma, Museo dell'Altomedioevo, VI sec.

Alla necropoli di Nocera Umbra si possono ricondurre le Fibule ad arco per chiudere i mantelli in diversi stili:

- 1° stile animalistico ove il corpo è stilizzato ma leggibile
- 2° stile animalistico ove il corpo è divenuto pura astrazione



Fibula ad arco da Nocera Umbra, tomba n. 162
 II stile animalistico
 Roma, Museo dell'Altomedioevo
 VII sec.

Fibule ad arco da Nocera Umbra, tomba n 162

Il stile animalistico Roma, Museo dell'Altomedioevo VII sec.

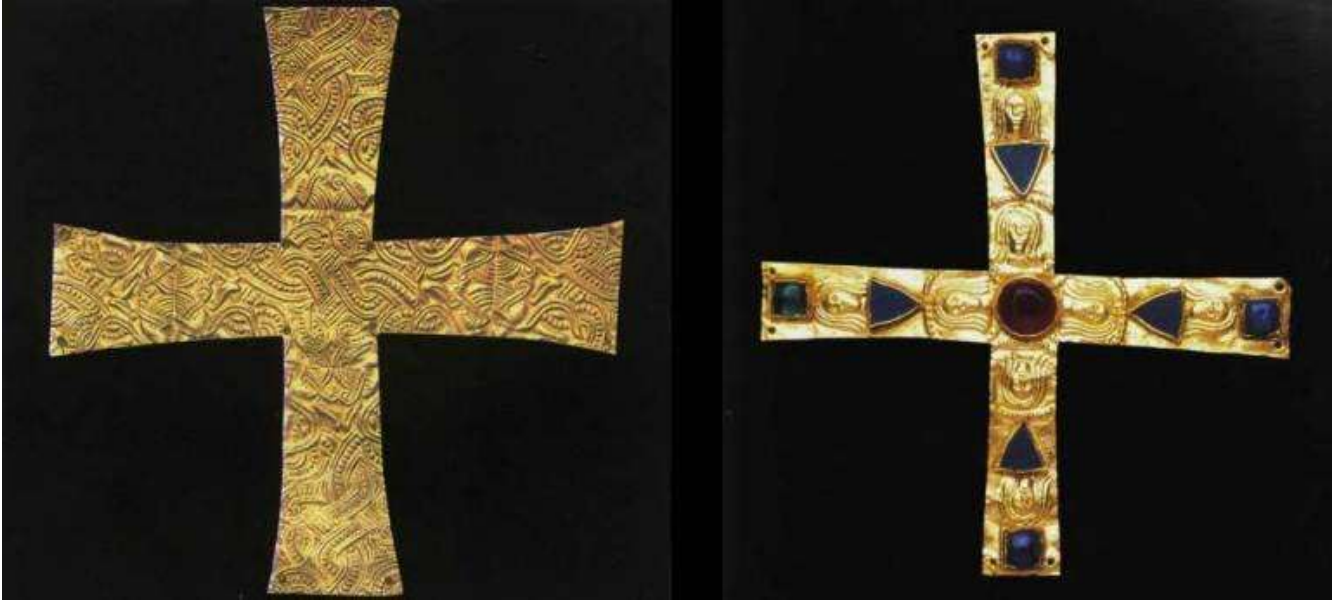
Le testimonianze artistiche risalenti ai primi decenni della dominazione longobarda sono scarsissime, ma eloquenti: l'abbandono delle città romane da parte della classe dominante segna il declino dell'arte tardo-antica come stile della classe al potere, mentre il nuovo stile "barbarico", rifiutando la tradizione precedente, introduce un linguaggio del tutto nuovo.

Croce del duca Gisulfo

L'oreficeria continua a essere anche nel VII secolo "arte-guida". Frequenti sono le crocette, che sembrano ritagliate in **sottili lamine d'oro**, mentre appaiono, più rari ma molto interessanti, esempi di monetazione e anelli-sigillo con lettere latine e volti umani. Per contro, il vasellame ceramico trovato in numerose tombe mostra forme alquanto rozze e modeste decorazioni graffite geometrizzanti.

Sempre nelle necropoli sono state rinvenute le croci:

- Croci nastriformi con fori per essere applicate alle vesti
- Croce di Gisulfo: dove lo stile è policromo e più animalistico. Le pietre sono incastonate ed inoltre sono realizzate figure a sbalzo.



Crocetta aurea Nastriforme, VII sec, Verona Museo di Castelvecchio
Croce di Gisulfo, VII sec, Museo archeologico di Cividale del Friuli

Le necropoli longobarde in Italia ci hanno restituito, oltre ad armi, monili e vasellame, una gran quantità di crocette sbalzate in lamina d'oro. I fori di cucitura praticati nei bracci fanno pensare che si tratti di accessori del vestiario. Ciò che appare sorprendente è la constatazione che il dettaglio decorativo più ricorrente sia un volto incorniciato da lunghi capelli.

Nel caso della **Crocetta del duca Gisulfo** (morto nel 611) a Cividale del Friuli, ad esempio, il dettaglio del volto si ripete per ben otto volte alternato ad altrettante pietre rare. Siamo perciò dinanzi alla presentazione non di un volto di Cristo, come potrebbe sembrare, bensì alla **combinazione del tema barbarico delle teste decapitate** mostrate quali macabri trofei dei nemici, con quello del crocifisso come nuovo simbolo di vittoria, forza e prosperità.

Croce di Adaloaldo di Monza

Accanto alle crocette più semplici, sulle quali tuttavia compare il nervoso linearismo del disegno intrecciato, vengono prodotti gioielli di maggiore impegno, le "croci gemmate". Probabilmente derivate da prototipi votivi palestinesi portati in Italia dai pellegrini, queste croci riprendono il motivo del Crocifisso, già presente nella tradizione paleocristiana e ravennate, come semplice *Imago Christi*, un piccolo busto clipeato al centro della croce: in tal senso è significativa la **Croce di Adaloaldo** (conservata a Monza), dell'inizio del VII secolo, in cui il Crocifisso compare a figura intera. Le croci gemmate, talvolta messe in relazione con la contemporanea produzione dei Visigoti in Spagna, segnano un capitolo importante nell'oreficeria longobarda. Le pietre dure che le decorano rispondono a un vivace gusto del colore e sono inserite a freddo in trafori appositamente preparati, talvolta seguendo una distribuzione spaziale di gusto tardo-antico.



Croce di Adalardo, Monza Museo del Duomo. VII sec.

Sul retro è raffigurato il volto del Cristo stilizzato. **Adalardo** è il figlio di Teodolinda e Agilulfo. La croce venne forse prodotta nel VII secolo a Roma visto l'altissima tecnica a filigrana con pietre incastonate. La croce è realizzata con la **tecnica del cabochon**.

Cabochon: nome che si dà alle pietre preziose o semi-preziose tagliate secondo superfici curve che ne mettono in risalto le qualità di lucentezza.

Ampolle

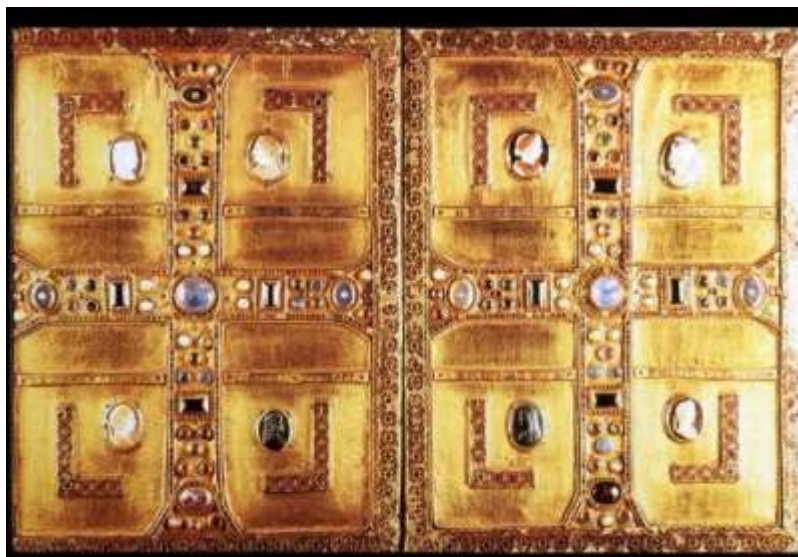
Le ampolle di Monza sono realizzate a stampo, congiungendo due valve decorate a leggero rilievo e presentano varie scene e simboli cristiani, tra cui la Crocifissione e la raffigurazione del Santo Sepolcro. La loro presenza nel Tesoro del Duomo di Monza è da ricollegare alla figura della regina **Teodolinda**, principessa bavara di fede cattolica, regina dei Longobardi in quanto moglie di Autari e poi di Agilulfo. Particolarmente devota, riuscì a procurarsele dai pellegrini di ritorno dalla Terra Santa. Nell'abbazia di San Colombano a Bobbio ve ne sono conservate altre, forse donate dalla stessa regina al santo in occasione della fondazione dell'abbazia.



**Ampolle argentee conservate nel tesoro del duomo di Monza
VI sec**

Era consuetudine dei pellegrini di riportare nei propri luoghi d'origine delle piccole ampolle, di forma lenticolare in stagno (come queste di Monza), o di ceramica o anche di vetro, contenenti piccole quantità dell'olio che ardeva nelle lampade poste vicino a sepolcri di santi o anche olio "santificato" dal loro contatto (da ciò la definizione di eulogie, o benedizioni).

Legatura dell'Evangelario di Teodolinda



**Legatura dell'Evangelario di Teodolinda,
Monza, Tesoro del Duomo, 603 d.C.**

Oro, granati, pietre, cammei, h 30cm

In questa legatura possiamo vedere **l'incontro tra la cultura longobarda e la cultura romana**. Forse anche questa opera venne realizzata a Roma nel VII secolo ma la fattura e lo stile sono longobardi. A Roma in questo secolo è viva la produzione orafa che perdurerà sino all'VIII secolo. Nonostante la fattura longobarda gli inserti dei cammei rimandano anche ad influssi romani.

La copertura dell'**evangelario di Teodolinda** aderisce perfettamente all'impostazione di stampo classico. La coperta si compone di un supporto in legno rivestito di lamine d'oro con cornice ad alvéoli di granati almandini. Ognuna delle due facce è divisa in quadranti da una croce gemmata – tempestata di granati, smeraldi e zaffiri **cabochon** nonché di perle (organizzati secondo un ben preciso schema geometrico-ornamentale) – simbolo della gloria del Cristo, motivo già presente nella tradizione pittorica paleocristiana, ravennate e bizantina. Nei quattro settori, sottolineati da motivi angolari a «L», con granati e da fascette con inciso il nome della donatrice e il motivo del dono, trovano posto dei cammei antichi, secondo una prassi assai comune

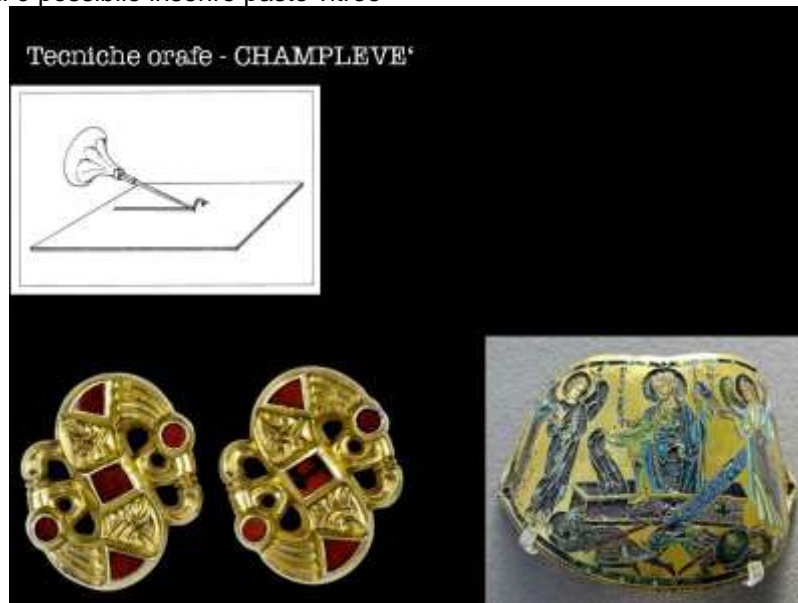
nell'oreficeria altomedioevale (due di essi, infatti, vennero sostituiti nel 1773 e stanno a dimostrare come i resti preziosi dell'antica oreficeria offrirono dignità e valore aggiunto anche alla moderna produzione artistica)

Tecniche di lavorazione

Le tecniche usate per la produzione orafa longobarda sono:

1. La **tecnica champlevé**
2. La **tecnica agemina**
3. La **tecnica cabochon**
4. La **tecnica cloisonné**
5. La **tecnica translucida**

1. La **tecnica champlevé** realizzata incidendo lamine d'oro con scene narrative. Questa tecnica produce profondi solchi in cui è possibile inserire paste vitree



La tecnica champlevé

2. La **tecnica agemina** veniva usata in modo particolare per spade e fibule. Nei solchi creati con il cesello era inserita una lamina di un altro metallo che poi veniva battuta, creando suggestivi effetti di lineasimo bicromo e astratto.



La tecnica agemina

3. La **tecnica cabochon** è una tecnica volta a creare una cella in cui si viene poi a bloccare una pietra



La tecnica cabochon

4. La **tecnica cloisonné** prevede la creazione, partendo da una lamina, di un alveare di celle saldato ad una base. Successivamente, nelle zone rilevate dal metallo, viene colato dello smalto, ottenendo una sorta di mosaico le cui tessere sono circoscritte esattamente dai listelli metallici.

Tecniche orafe - CLOISONNÉ'



La tecnica cloisonné



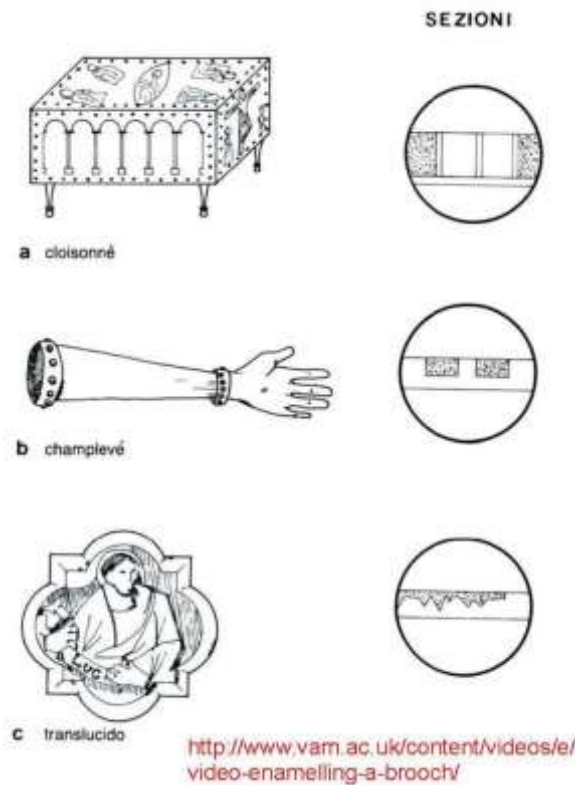
Fibula, Parma, Museo Nazionale di Antichità. VII sec.

Nella fibula a disco di Parma osserviamo la tecnica che prevede una fitta rete di alveoli in cui le pietre, o più frequentemente gli smalti e le paste vitree fuse, vengono inserite a caldo.

5. La **tecnica translucida** deriva dalla tecnica champlevè ma il solco è meno profondo ed in questa traspare il disegno.



La tecnica translucida
Orvieto, Duomo. Reliquario del Corporale (XIV sec.)



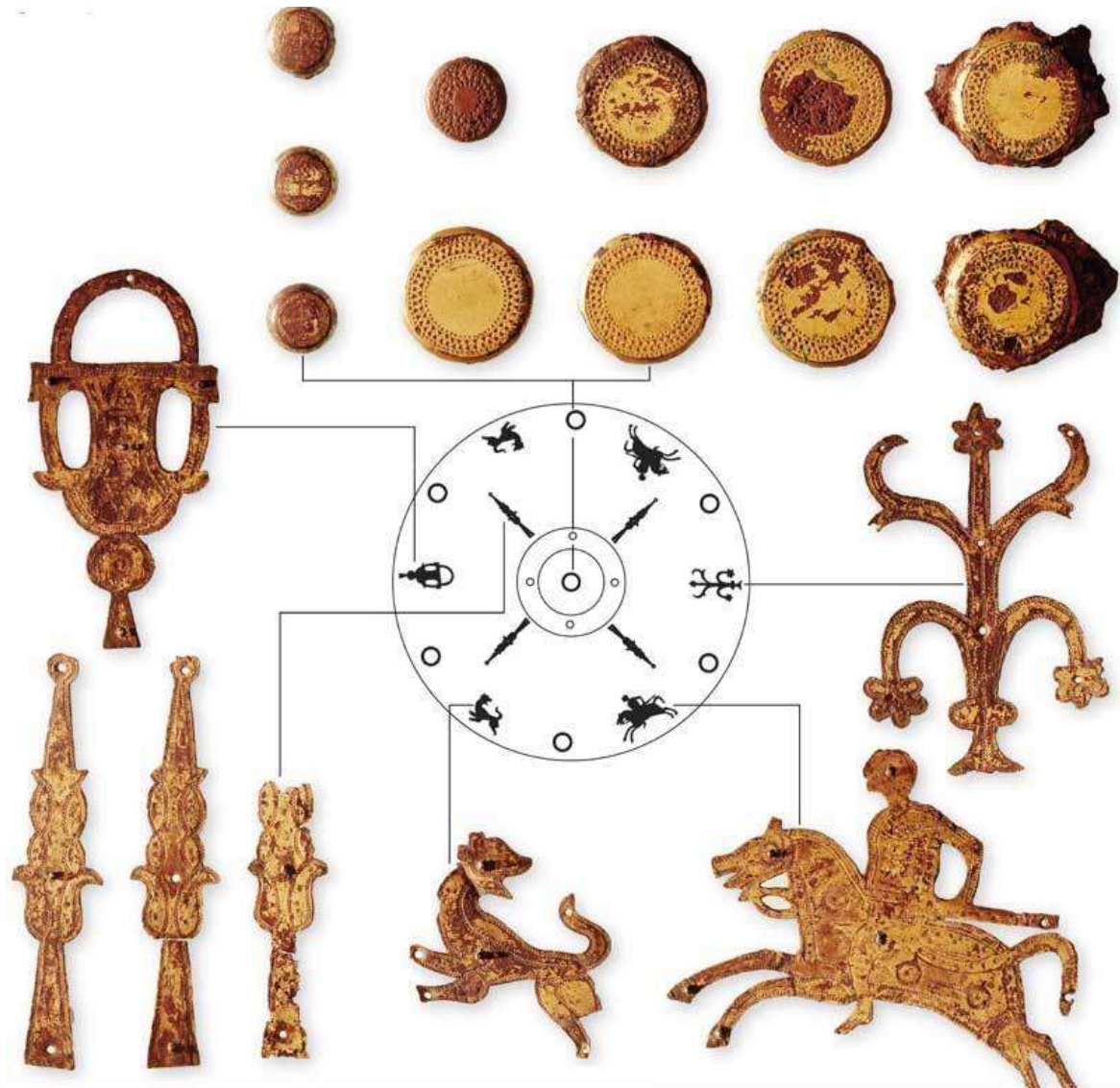
Tecniche orafe: tavola riassuntiva

Produzione di armi

In una posizione intermedia fra l'oreficeria e la cultura materiale si colloca la produzione di armi. Le impugnature delle spade presentano spesso una decorazione ottenuta con la tecnica della ageminatura. Le lame invece sono sottoposte al trattamento della "damascatura" per risultare più flessibili e resistenti alla torsione. Nella **tecnica della damascatura** il ferro viene aggredito chimicamente e battuto in modo tale da assumere una struttura a fasce intrecciate.

Lo scudo di Stabio

I prodotti più spettacolari sono gli scudi da parata, dischi di legno ricoperti di cuoio su cui vengono applicate piccole figure decorative in bronzo con inedite caratteristiche di astrazione lineare, di disegno scattante e dinamico, come nello **Scudo di Stabio**.



Scudo di Stabio.

VII sec.

Berna, Historisches Museum.

Lo scudo di Stabio del VII secolo è un altro esempio di produzione longobarda. Lo scudo è realizzato in pelle ed all'interno erano inseriti figurine stilizzate.

La lamina di Agilulfo



Lamina di Agilulfo,
VII sec.
Firenze, Museo del Bargello

La lamina della Val di Nievole, nota anche come Frontale di **Agilulfo**, riflette in maniera evidente le ambizioni di quel monarca. Essa, infatti, è forse la guarnizione di un elmo, realizzata in bronzo dorato e **lavorata a sbalzo**. La scena rappresentata si ispira ai rilievi della scultura tardo-imperiale. In essa Agilulfo, scortato da due soldati, è seduto, in perfetta frontalità, su un trono verso il quale stanno indirizzandosi due gruppi simmetrici di offerenti con corone regali, preceduti da altrettante vittorie alate. Quella certa goffaggine nei movimenti e nelle forme, che notiamo nella realizzazione della lamina, con i personaggi quasi fluttuanti a mezz'aria, si ritrova anche nell'iscrizione, redatta in un latino non perfetto presente nelle insegne tenute in mano dalle due divinità: VICT/URIA, al posto del più esatto VICT/ORIA.

L'iconografia è familiare: l'*acclamatio* che abbiamo già visto sull'arco di Costantino e sull'obelisco di Teodosio. Al centro sono due guardie ai fianchi del re; di seguito sono due Vittorie alate; poi due offerenti, posti accanto a due torri, che rappresentano le province.

La lamina è la testimonianza del tentativo di auto legittimazione di un re barbaro che si trova ora su suolo italico.



Liberaltas
Roma, Arco di Costantino
315



Liberaltas
Istanbul, Obelisco di Teodosio
390 ca.

Lamina di Agilulfo messa a confronto con la *Liberaltas* dell'arco di Costantino e con i rilievi della base dell'obelisco di Teodosio a Istanbul

Scultura

Testa di Teodora



Testa di Teodora, VI sec
Milano museo del Castello Sforzesco

La testina di Teodolinda



Testa di Teodolinda, VII sec
Milano museo del castello Sforzesco

La **testa di Teodolinda**, in roccia porfirica verde scuro, venata di quarzo, di provenienza ignota, è stata di recente trafugata dal Castello Sforzesco di Milano. E' attribuita agli inizi del VII sec ed è considerata un ritratto della regina.

Acquistano risalto e intensità espressiva gli occhi, incorniciati da spesse palpebre, come anche il netto e fondo taglio d'ombra della bocca semiaperta. Messi a confronto, si comprende come questa opera guardi al ritratto di Teodora del VI sec. presente a Milano. Il retro presenta i capelli raccolti e girati intorno alla testa in un rotolo

trattenuto da una retina incisa su tutta la superficie quasi fosse cesellata, richiamando l'idea dell'impiego di tecniche desunte dall'oreficeria.

Chiesa di Sant'Eusebio, Pavia



Pavia, Cripta della chiesa di S. Eusebio, 636-652

Chiesa di Sant'Eusebio a Pavia, anche questa del VII secolo venne realizzata da **re Rotari**. Resta oggi solo la cripta fortemente ristrutturata in epoca romanica. Nasce originariamente come cattedrale ariana ma di per se è il monumento che testimonia la conversione al cattolicesimo.



I capitelli sono trattati come opere di oreficeria. La forma è conica e presentano degli **alveoli**. Forse erano decorati anche da paste vitree policrome.

Plutei di San Michele alla Pusterla, Pavia

Proviene dalla recinzione presbiteriale dell'Oratorio di San Michele alla Pusterla a Pavia la lastra in marmo cipollino. Intagliato a bassorilievo intorno all'anno 735, il pluteo ci mostra la volontà degli artefici della capitale della Langobardia Maior di accostare e reinterpretare con intelligente autonomia motivi classici, paleocristiani e bizantini.



Plutei dall'oratorio di San Michele alla Pusterla.
Pavia, Musei Civici. Prima metà VIII sec.

Realizzati nella prima metà dell'VIII secolo durante il regno di **Liutprando** (711-754) anche questi a Pavia. La lavorazione è estremamente raffinata e presenta una fusione tra motivi classici e motivi barbarici.

Le lastre raffigurano **pavoni affrontati con al centro una croce** prendendo a modello i Plutei di S. Apollinare Nuovo a Ravenna (VI sec). E' forte l'*horror vacui* nelle lastre tutte occupate da ornamenti tipici dei longobardi.



Lunghezza originaria di ogni lastra ca 186 cm (oggi 176 cm)



Ravenna, S. Apollinare Nuovo, Pluteo con pavoni affrontati (VI sec)



Animali fantastici affrontati di fronte all'albero della vita. Anche in questo caso la resa è bidimensionale, estremamente grafica senza una reale simmetria delle figure. Anche in questo caso domina l'*horror vacui*.





Il fregio a girali vegetali abitati da uccellini – in alto – e la coppia di pavoni che si disseta al calice del vino (sangue di Cristo), ad esempio, si collocano nel solco raffinato di una tradizione decorativa che conduce all'antichità romana. Non classica, al contrario, è la collocazione delle figure degli uccellini e dei pavoni che, rinunciando a una più armoniosa distribuzione bilanciata intorno all'asse mediano della composizione, sono spostate verso l'estremità di sinistra. In tal modo a destra rimane uno spazio vuoto che viene riempito da una croce greca dalle estremità gigliate (cioè a forma di giglio stilizzato aperto e con i petali inferiori ricurvi).

Questa molteplicità di ispirazioni, del resto, ben si accorda con la politica perseguita dal re Liutprando (712-744) e dai suoi successori, tesa al consolidamento territoriale del regno e alla sua espansione a scapito dei territori bizantini.

L'altare di Ratchis

L'Altare del duca Ratchis (eseguito tra il 734, anno in cui egli venne nominato duca, e il 744, quando fu incoronato re) è il monumento che ci dà più informazioni sui metodi di rappresentazione artistica dei Longobardi. L'altare, costituito da un unico blocco a forma di parallelepipedo, è in pietra d'Istria, un particolare tipo di calcare, di colore bianco latte, assai impiegato fin dall'antichità in Veneto e sulla costa della Dalmazia. Tutte e quattro le facce sono scolpite a bassorilievo e, in origine, erano anche colorate.



Altare di Ratchis, 730-740 ca.
Museo di Cividale

L'altare porta una iscrizione: *Ratchis con le generose donazioni lasciate a gloria di Cristo dal sublime Pemmonne allo scopo di restaurare le chiese degradate ovunque esse fossero ornò tra le altre anche la chiesa di San Giovanni di pendola posta sotto il bel tugurio e l'ha arricchita con l'altare di marmo dipinto.*



L'altare di Ratchis in origine era dipinto



Su un fondale neutro risaltano le sagome piatte di personaggi dalle mani e dai visi sproporzionati, con i grandi occhi fissi nel vuoto. Le loro vesti appaiono attraversate da fasci di pieghe parallele, con un totale disinteresse verso la consistenza delle stoffe e dei corpi sottostanti. Tutte le parti delle lastre lasciate libere dalle figure sono state riempite da stelle, fiori e piccole croci disposti a caso, senza una logica apparente o un ordine predeterminato.

Questo modo di scolpire è improntato all'**horror vacui**, espressione latina che significa letteralmente: "paura del vuoto". Sembra infatti che l' artefice avesse quasi paura di lasciare degli spazi non scolpiti, come se

all'elevato numero dei motivi decorativi corrispondesse anche un maggior valore dei contenuti. Il bassorilievo con la *Majestas Domini* ha un delicato motivo ornamentale tutt'attorno.

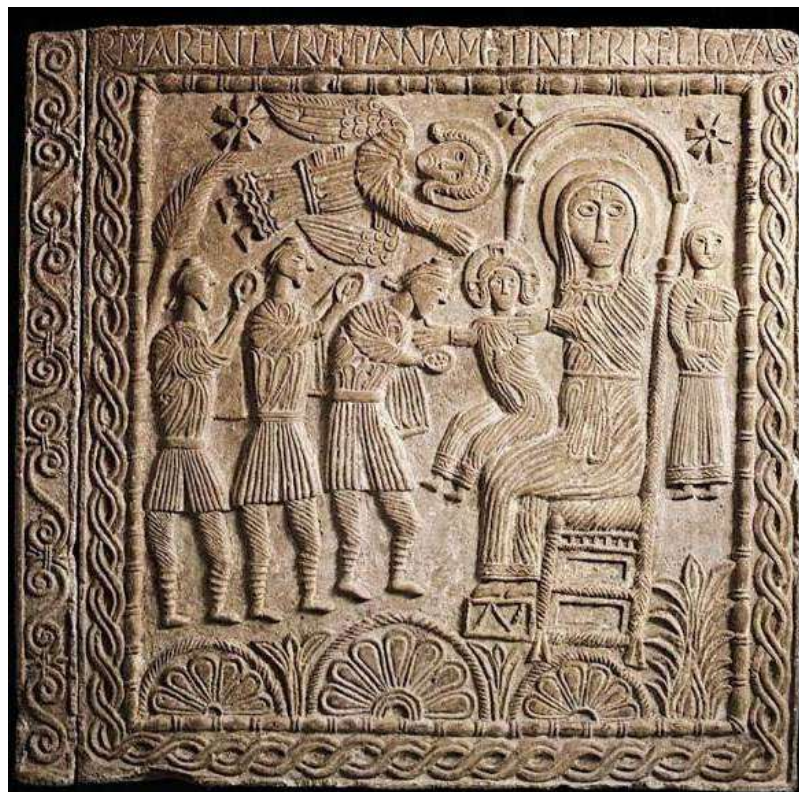
L'altare è scolpito su tutti e 4 i lati e **lo dobbiamo immaginare dipinto**. Sui quattro lati:



- Sul fronte era **Cristo in Mandorla (*Majestas Domini*)** circondato da angeli con grandi mani e da due angeli laterali che recano occhi sulle ali identificandoli quindi nei serafini. Al centro campeggia, vistosamente più grande di quelle degli angeli, la figura del Cristo, frontale e affiancata da due angeli. Essa è inserita in una **mandorla**, che sottolinea la maestà e la gloria divine. La mandorla, formata da quattro rami di palma, è portata in cielo da altrettanti angeli. Proprio per sottolineare l'azione, l'anonimo artista ha dotato queste creature di mani molto grandi. Non c'è nulla nella composizione che possa apparire naturalistico: l'anatomia dei protagonisti, infatti, è appena abbozzata e i volti appaiono molto schematici.

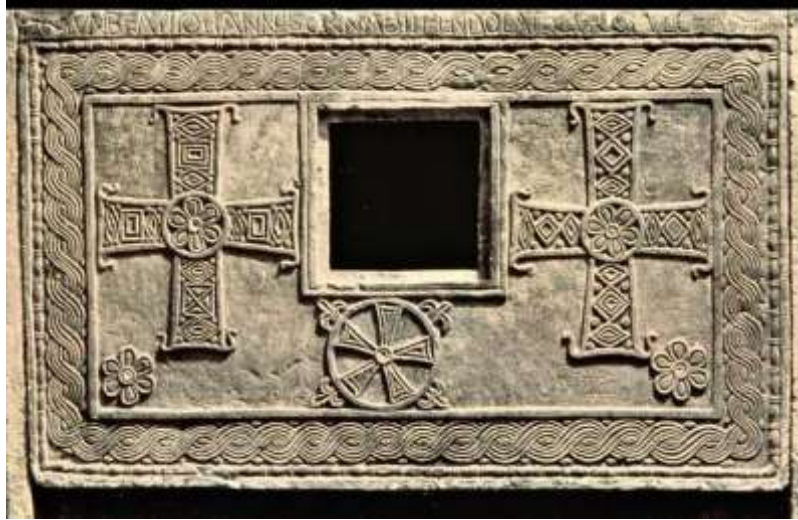


- Sul lato sinistro è rappresentato l'abbraccio tra Maria, identificata dalla croce sulla fronte, ed Elisabetta. Nella **Visitazione**, le figure sono completamente decentrate occupando le due porzioni di sinistra di uno spazio tripartito da archi. Così come qui la terza porzione appare casualmente riempita da un arbusto.



- Sul lato destro è l'Adorazione dei Magi. Nella scena la Vergine e il Bambino, raccolti al di sotto di un arco sono di profilo ma con busto e testa visti di fronte: l'angelo in volo è completamente

frontale come se fosse ribaltato. La parte inferiore suddivisa in quattro parti, tre delle quali occupate da archetti di diversa dimensione (con dentro un fiore), reca una pianta nel quarto spazio troppo piccolo per un quarto arco.



- Sul retro due croci si pongono lateralmente ad una finestrella forse accesso per un reliquiario.

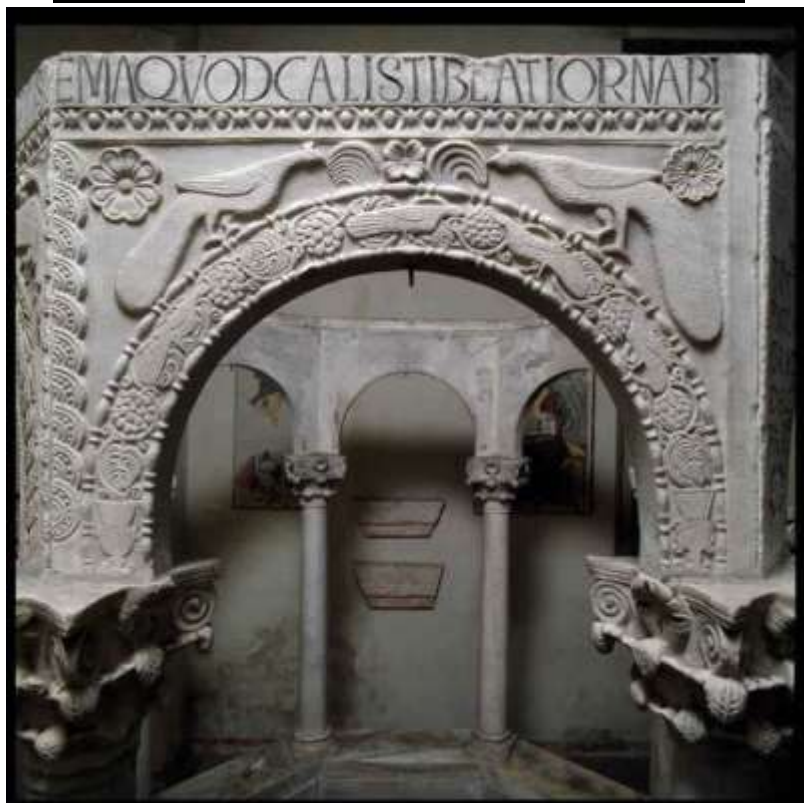
Il tutto è trattato come un'opera di oreficeria.

Il battistero di Callisto



Battistero di Callisto
VIII sec, Museo Cristiano di Cividale

Il battistero di Callisto è costituito da otto colonnine che reggono archetti. Queste sono sormontate da un motivo a nastro con girali. Gli archetti sono decorati da figure reali o fantastiche affrontate. Vengono riutilizzati capitelli del V-VI secolo. Nella vasca è inserita la **lastra di Sigualdo (756-786)**: una croce campeggia al centro della lastra sopra l'albero della vita. Ai lati sono i simboli dei quattro evangelisti ognuno con il proprio vangelo.





Lastra di Sigualdo



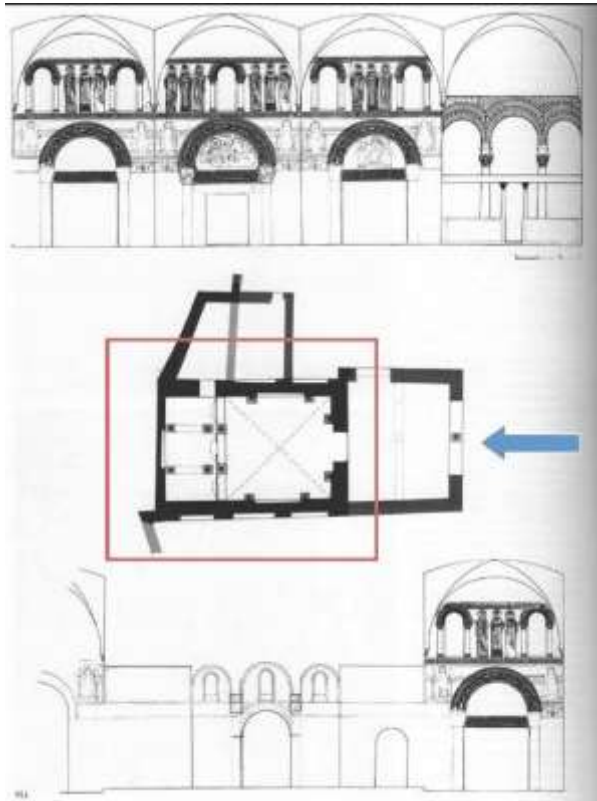
Il pluteo commissionato dal patriarca di Aquileia **Sigualdo** (762-776) è inglobato nel fonte battesimale del patriarca Callisto a Cividale. Esso denuncia, nella sua rude forza espressiva, lo sforzo di imitare un tessuto confezionato in un laboratorio mediorientale e importato sulle rotte dell'Adriatico.

I quattro medaglioni intrecciati contenenti i simboli degli Evangelisti (Tetramorfo: Matteo/Angelo, Marco/Leone, Luca/Bue, Giovanni/Aquila), infatti, fiancheggiano una croce fra due palmette e due candelabri allusivi alla luce di Cristo discesa sulla terra a dissipare le tenebre del peccato e della morte. Più in basso si scorgono una coppia di colombe (rivolte verso l'esterno) che beccano dei grappoli d'uva e due grifoni affrontati (rivolti verso l'interno). Gli spazi rimasti vuoti sono colmati da fioroni, ma nel rispetto di un'organizzazione compositiva fortemente simmetrica e razionale.

Il piumaggio delle ali delle quattro figure entro tondi è simile agli aculei di un istrice, tre su quattro hanno code identiche e arricciolate, il quarto ha braccia quasi filiformi. L'anatomia, infine, è molto approssimativa, secondo un criterio di semplificazione che colloca questi manufatti all'estremo opposto di un'opera all'incirca coeva: i rilievi di Santa Maria in Valle.

Tempietto di Santa Maria in Valle, Cividale

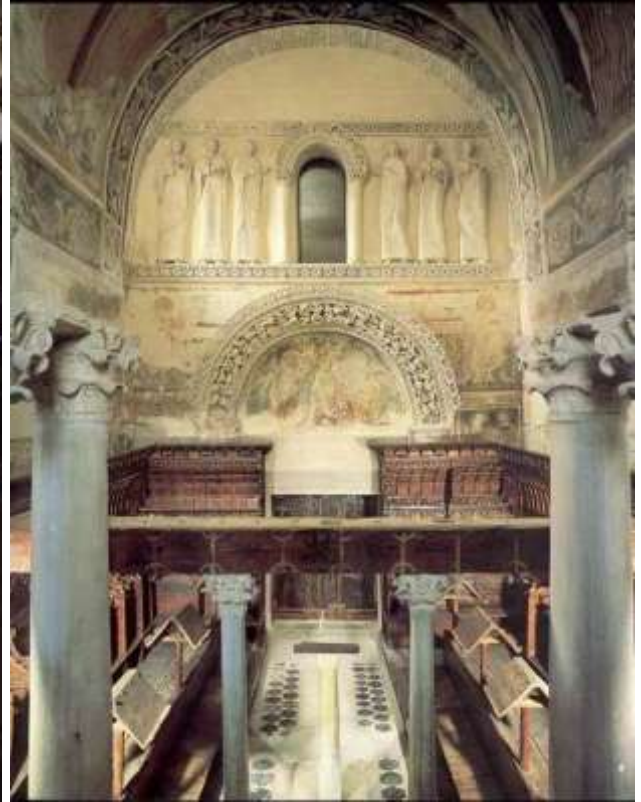
Il tempietto di **Santa Maria in valle a Cividale** del Friuli è protetto dal fiume e dalle mura includeva il monastero e la chiesa di San Giovanni Battista. Forse era una sorta di cappella palatina (il **gastaldo** infatti era simile ad un re nel suo territorio). L'università di Oslo ha dedicato studi particolari a partire dalla metà del XX secolo sugli stucchi, sull'architettura e sugli affreschi.



**Tempietto di Santa Maria in Valle
Cividale del Friuli**

Il Tempietto di Santa Maria in Valle, che risale all'VIII secolo (fu edificato tra il 744 e il 756), è un piccolo edificio a pianta rettangolare diviso in due ambienti. Il primo, che costituisce l'aula per i fedeli, ha forma pressoché quadrata e una copertura con volta a crociera. Il secondo, adibito a presbiterio, ha un'altezza di molto inferiore a quella dell'aula ed è tripartito. Ciascuna delle tre porzioni è coperta da una volta a botte sostenuta da colonne. Il tempietto, che presumibilmente aveva la funzione di cappella privata del rappresentante del re, conserva una ricca decorazione in stucco.

Era composto da un'aula unica con presbitero a chiusura rettilinea in tre campate. L'**area presbiteriale** era decorata con marmi alle pareti, con affreschi e stucchi come nel battistero degli Ortodossi a Ravenna. Non abbiamo però altri modelli simili a questa struttura. E' evidente ad ogni modo l'influsso bizantino.



Santa Maria in Valle, Area Presbiteriale

Santa Maria in Valle, Controfacciata (parete ovest)

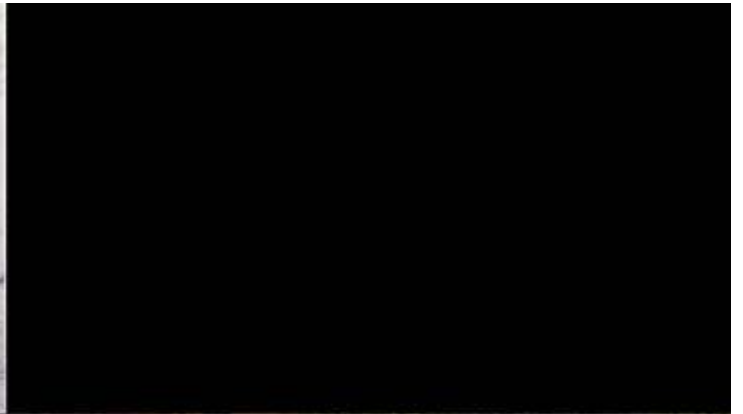
La **controfacciata**, in particolare, è arricchita da un arco di stucco con viticci, foglie e grappoli d'uva, rosette, perline e fiori. La decorazione ricorda quella bizantina. D'altra parte, non dobbiamo dimenticare che Cividale, prima di essere città longobarda, era stata sottoposta ai Bizantini e al loro influsso culturale.



Controfacciata, stucchi e dipinti murali. Vediamo le sei sante e nella lunetta inferiore Cristo con gli arcangeli

Sempre agli influssi di Bisanzio ci riportano le statue, anch'esse in stucco, delle sei sante collocate nella controfacciata. Ma la loro forma longilinea, i diversi atteggiamenti che presentano, i differenti panneggi degli abiti che indossano (tanto preziosi e mai uguali) e il senso di movimento che le anima, ci dicono che siamo già abbastanza lontani dalle monotone ripetizioni di forme e di atteggiamenti riscontrabili, ad esempio, nella teoria delle Sante Vergini in Sant'Apollinare Nuovo.

Forse fu anche un cappella dedicata a raccogliere reliquie importanti. Ad ogni modo la funzione è molto dubbia. Contrasta fortemente con il resto dei manufatti contemporanei presenti nel territorio longobardo.



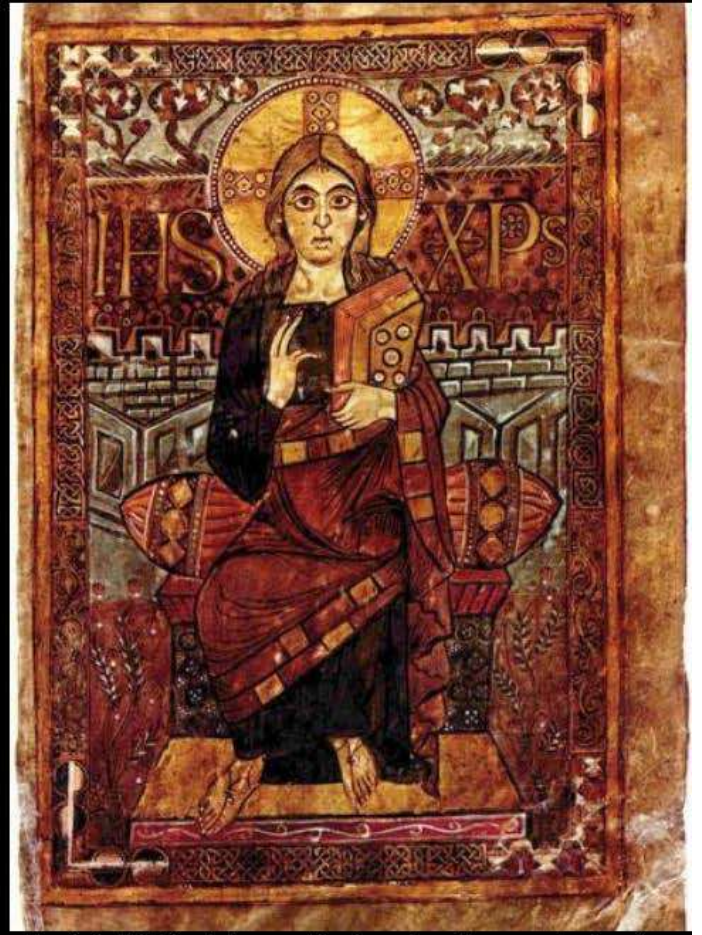
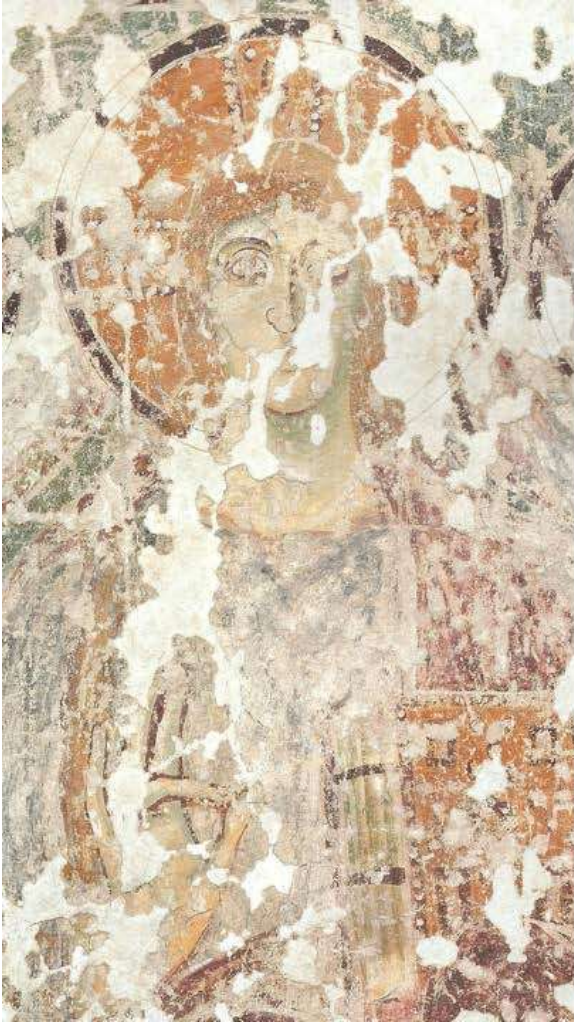
Zona sud-orientale del
Tempietto. Iscrizione con
preghiere rivolte dai *pios*
auctores (secondo Torp
Astolfo e Giseltrude) a
Cristo



Purtroppo quando i dipinti furono scoperti, strappando lo strato superiore di pitture più recenti, parte della loro superficie pittorica fu danneggiata. E' possibile però individuare:
L'iscrizione con i nomi di Astolfo e della moglie, forse i committenti della decorazione.

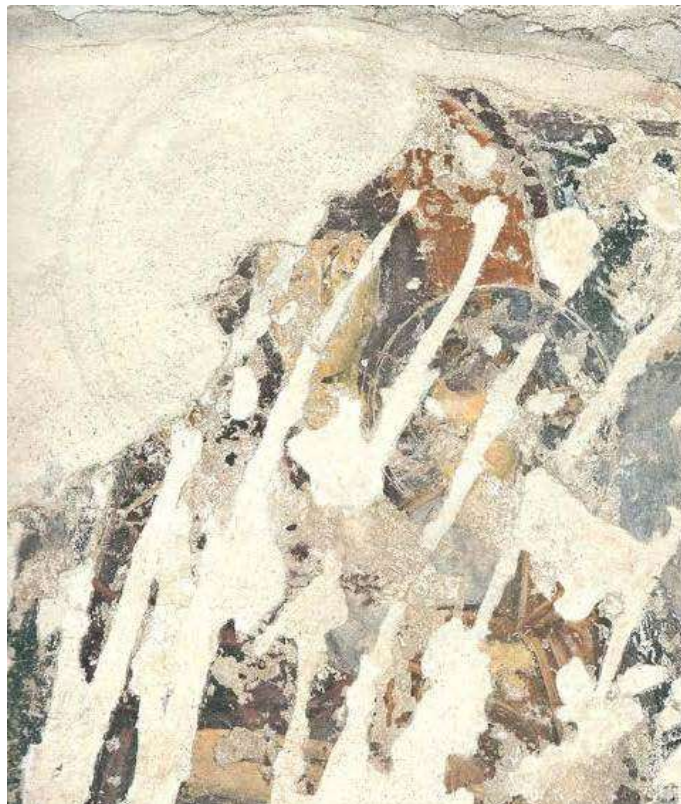


La lunetta ovest con il Cristo fra gli Arcangeli. Il Cristo è raffigurato come un **Soter-Helios**, come il Salvatore-sole di Costantino. La parte in stucco è invece lavorata con una tecnica che emula quella a traforo usata in scultura.



Parigi, Bibliothèque Nationale. Evangelario di Godescalco

L'iconografia di Cristo è molto simile a quella che ritroveremo a breve in ambito carolingio come nell'evangelario di Godescalco.

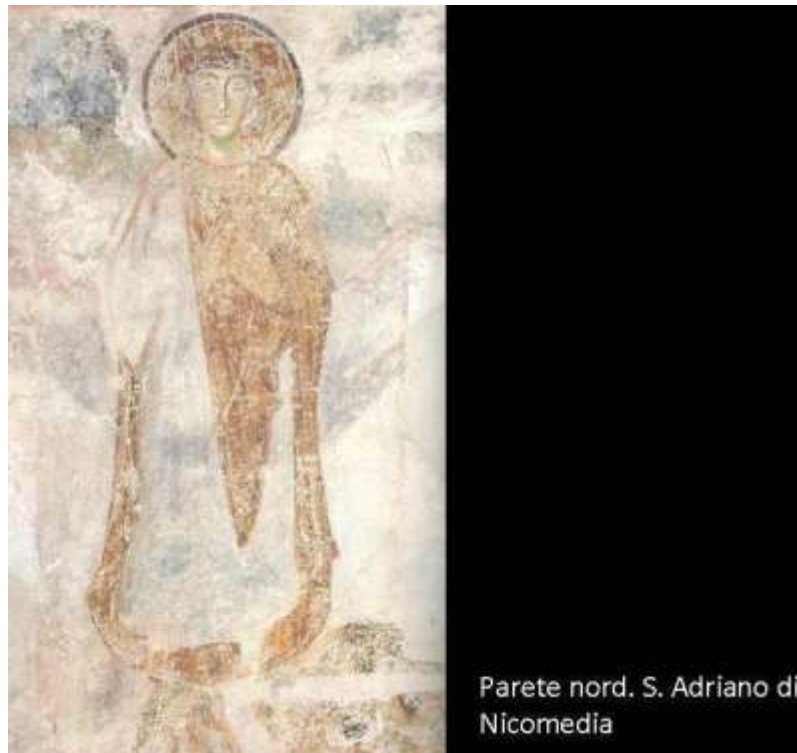


Parete Nord: Lunetta con la Vergine *Hodigitria* tra due angeli

La lunetta nord con la **Vergine Hodigitria tra due angeli** (dal greco antico ὁδηγήτρια, colei che istruisce, che indica la via). La Vergine che dà il nome al monastero di Hodigon a Costantinopoli era considerata una reliquia in quanto dipinta dall'evangelista Luca. L'icona originale andò però perduta quando la città venne presa dagli ottomani nel 1453 ma ne sopravvivono numerose copie. La Madonna è in piedi con il bambino in braccio. Riprende il **tema del Palladio**: una icona che serve alla difesa della città. Cividale è infatti in una posizione strategica.



Pareti ovest e nord. Santi martiri militari



Parete nord. S. Adriano di
Nicomedia

Nelle pareti ovest e nord sono raffigurati i santi martiri militari: Sant'Adriano, di Nicomedia, bizantino venerato anche a Pavia. Va ricordato che nel 730 ebbe inizio la crisi iconoclasta nel mondo bizantino e che molti monaci, alcuni probabilmente pittori, scapparono in occidente.



Parete Ovest (controfacciata). Sei Figure di sante martiri in stucco. Le cd "**Dame del Tempietto**".

Le "dame" del Tempietto nella parete ovest sono un caso eccezionale. Sono un unicum del loro tempo. Ne rimangono solo sei, sei sante martiri in stucco in alto rilievo alte 2 mt che si dispongono tre a destra e tre a sinistra di una finestrella. In origine erano dipinte. Figure in stucco le abbiamo già incontrate nel battistero degli Ortodossi di Ravenna. In questo infatti sotto il ciclo musivo erano le figure in stucco collocate all'interno di una edicola sormontata da una conchiglia. Va ricordato che Astolfo aveva conquistato Ravenna nel 751 e non è da escludere che nella decorazione del suo tempietto non si fosse ispirato al modello ravennate.



Per la decorazione a stucco sono stati istituiti confronti con le decorazioni parietali dei palazzi omayyadi di Qasr al Mushatta in Giordania e di Khirbad al Mafiar presso Gerico, in Palestina (VIII sec.) e con il più antico l'Arco di Galerio (fine del III secolo).



Gerusalemme, Rockefeller
Museum. Stucchi da Khirbat al-
Mafiar





S. Maria in Valle. Decorazione a stucco sopra la lunetta della parete ovest

Arco di Galerio
Salonico, Museo archeologico
Fine III secolo



Piccole **ampolle di vetro** erano inserite nella decorazione a stucco e l'intera decorazione va immaginata colorata (restano tracce della policromia sulla cornice a stucco della parete orientale).

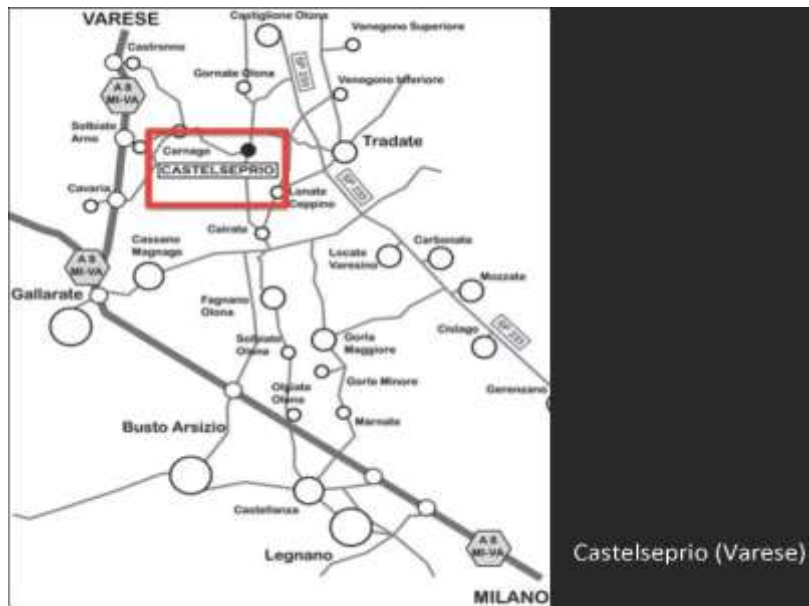


Va inoltre considerata la concezione unitaria della struttura: i pittori e gli stuccatori lavoravano fianco a fianco e possiamo rintracciare quindi un modello comune.

Santa Maria Foris Portas, Castelseprio

Santa Maria foris portas (termini latini che significano, letteralmente, «fuori delle porte», cioè all'esterno dell'abitato) è una piccola chiesa che, in origine, sorgeva fuori dalle mura dell'antico borgo fortificato di Castelseprio, forse come luogo di sosta per i pellegrini che scendevano lungo il corso del fiume Olona, a sud di Varese, è l'edificio più antico di Castelseprio, l'unico sopravvissuto alla distruzione e all'abbandono dell'antico borgo fortificato, grazie alla devozione legata al luogo di culto.

Oggi, dopo che il castello e il modesto nucleo urbano circostante sono andati definitivamente in rovina, solo la chiesa è rimasta – pressoché isolata e quasi sospesa nel tempo – a testimoniare quanto l'originario Castel Seprio (l'antico *Segobrigum*) fosse strategicamente rilevante fin dall'epoca longobarda.



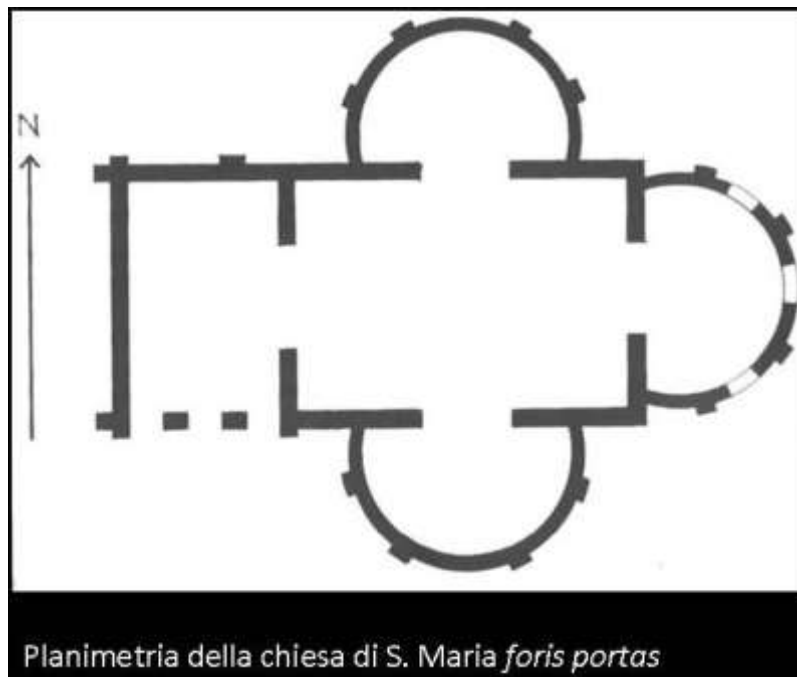
Castelseprio (Varese)



Castelseprio (Varese), Santa Maria foris portas

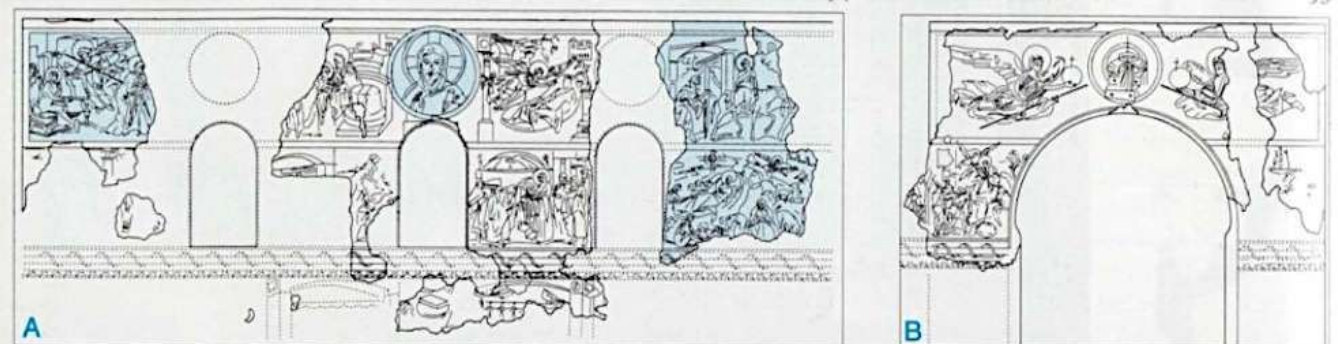
Castelseprio (Varese) divenne in epoca bizantina, a metà del VI sec. capitale amministrativa, giudiziaria e militare e mantenne la propria importanza fino a quando Milano e Como cominciarono a insidiarlo per impadronirsi del vasto territorio. In epoca longobarda ebbe una vocazione commerciale mentre in età carolingia divenne sede di un conte (sede comitale). Nel 1287 venne rasa al suolo infine dall'Arcivescovo di Milano.

La costruzione, orientata, consiste in un'unica aula a pianta rettangolare, preceduta da un piccolo atrio nella cui facciata orientale fu aperto – nel XVII secolo – un arcone d'accesso. La copertura, del tipo a due spioventi, è più bassa rispetto a quella, sorretta da capriate, della navata. E' un parallelepipedo con addossate tre absidi di chiara derivazione bizantina.



Il semplice schema planimetrico è arricchito da **tre absidi a ferro di cavallo**, ritmate esternamente da quattro **contrafforti** di rinforzo. Questa soluzione, che conferisce all'insieme la forma di un trifoglio, prende il nome di **tricónco**.

L'edificio di per sé non offre sicuri riferimenti per una datazione precisa che, comunque, sembra potersi ragionevolmente collocare tra la fine dell'VIII e la prima metà del IX secolo. A rendere la questione ancora più enigmatica e straordinariamente interessante, però, è stato il rinvenimento – nel 1944 – di una serie di affreschi che, riconosciuti a tutt'oggi come il più significativo esempio di pittura altomedioevale in Europa, ancora non hanno una datazione e un'attribuzione certe. Il ciclo, che occupa l'intera superficie dell'abside centrale, è disposto su due registri sovrapposti e sviluppa il **tema dell'Infanzia di Cristo**.



Annunciazione	Imago clipeata perduta	Prova delle acque amare	Imago clipeata Cristo	Sogno di Giuseppe	Imago clipeata perduta	Viaggio a Betlemme	Etimasia affiancata dai due angeli adoranti
lacuna	finestra	lacuna	finestra	Presentazione al tempio	finestra	Natività e annuncio ai pastori	Adorazione Magi
			codice chiuso				

Rilievo grafico del ciclo pittorico conservato nell'abside orientale

La presenza di personaggi e situazioni ispirati a quanto narrato dai Vangeli Apòcrifi ha spinto la critica a considerare i dipinti opera di un maestro giunto dall'Oriente, dove tali temi iconografici erano comunque molto diffusi. Nel registro superiore, da sinistra verso destra, si trovano:

- l'**Annunciazione**,
- la **Visitazione**,
- la **Prova delle acque**,
- il **Sogno di Giuseppe**,
- l'**Andata a Betlemme**,

mentre nel registro sottostante si hanno, sempre da sinistra a destra:

- la **Presentazione al Tempio**,
- la **Natività** con l'Annuncio ai pastori
- l'**Adorazione dei Magi**.

Sopra la finestra centrale della parete absidale, infine, si colloca il medaglione con il **Cristo Pantocrator**. Ad esso corrisponde, nella parete interna dell'arco trionfale, un analogo tondo, di diametro leggermente inferiore, con al centro un'**Etimasia** e, ai lati, due grandi angeli in volo che recano lo scettro e il globo, simboli del potere regale di Cristo. Tutti i soggetti rappresentati fanno diretto riferimento al mistero dell'Incarnazione di Cristo, uno dei capisaldi del cattolicesimo. Tale scelta, certo non casuale, potrebbe essere stata adottata per ribadire l'importanza dottrinale di uno dei dogmi di più difficile comprensione proprio all'interno di un territorio controllato dai Longobardi, una popolazione che, pur essendo già convertita al cristianesimo, si mostrava ancora molto sensibile all'arianesimo.



Immagine clipeata di Cristo Pantocrator

Il Pantocratore. Il ciclo, nel suo complesso, denuncia una decisa origine bizantina, come ci confermano l'Etimasia, il cui utilizzo risulta poco diffuso nella cultura latina e, soprattutto, il Pantocrator. Si tratta, secondo quanto prescriveva fin dal VI secolo la rigida iconografia orientale, di una rappresentazione simbolica di Cristo, ritratto frontalmente a mezzo busto, con la mano destra benedicente e la sinistra in atto di reggere il rotolo delle Scritture (Nuovo Testamento). La tecnica pittorica utilizzata dallo sconosciuto maestro fa evidente riferimento alla pittura compendiarica romana, come si deduce sia dal modo raffinato di rappresentare gli occhi,

facendone emergere palpebre e sopracciglia con l'impiego di due diversi colori, sia dalla sicura impostazione prospettica della mano che impartisce la benedizione e che, nonostante appaia molto rovinata, sembra quasi protendersi al di fuori del piano dell'affresco.

Analoghe riflessioni possono essere fatte anche in relazione a tutte le altre scene del ciclo di Castelseprio, la cui esatta datazione resta, comunque, abbastanza incerta. Molto accreditata, a oggi, è ancora la tesi che riconosce gli affreschi come un prodotto del VI-VII secolo, ma si va anche consolidando quella che li vorrebbe opera di un maestro originario di Costantinopoli forse fuggito in Occidente a causa dell'iconoclastia, ma aggiornato sui modelli classici proposti dal programma culturale della Rinascenza Carolingia, dunque operante tra la fine dell'VIII e il primo scorcio del IX secolo.



La Prova delle acque amare: La straordinaria persistenza di un gusto legato alla tradizione tardo-antica, del resto, è particolarmente evidente nell'episodio, sempre tratto dai Vangeli Apocrifi, raffigurante La prova delle acque amare. In esso si rappresenta Maria che, per provare l'innocenza del suo concepimento, è sottoposta da Zaccaria alla prova delle cosiddette acque amare. La scena è organizzata in modo vivace, con la Vergine che si protende con reverenza verso l'ampolla offertale dal sacerdote. Quest'ultimo, dalla solenne barba bianca, è abbigliato con una preziosa veste da cerimonia e alle sue spalle, dietro l'altare cilindrico, viene suggerito uno spazio circolare, a gradoni prospettici. La raffinata ricerca decorativa appare ulteriormente sottolineata anche dalle tenui variazioni cromatiche delle aureole (dorata quella di Maria, celeste quella del sacerdote) e degli abiti, i cui panneggi non assumono mai la rigida piatezza di quelli bizantini.



Annunciazione e Visitazione



Annunciazione. Particolare



Sogno di Giuseppe



Prova delle acque amare

Fonti della narrazione sono i vangeli apocrifi in quanto raccontano molto più ricchi di dettagli sulla vita del Cristo (per esempio la prova delle acque amare è tratta da un vangelo apocrifo). In questo ciclo l'accento è posto sulla divinità del Cristo ed è stato ipotizzato che sia stato concepito in funzione antiariana.



Andata a Betlemme



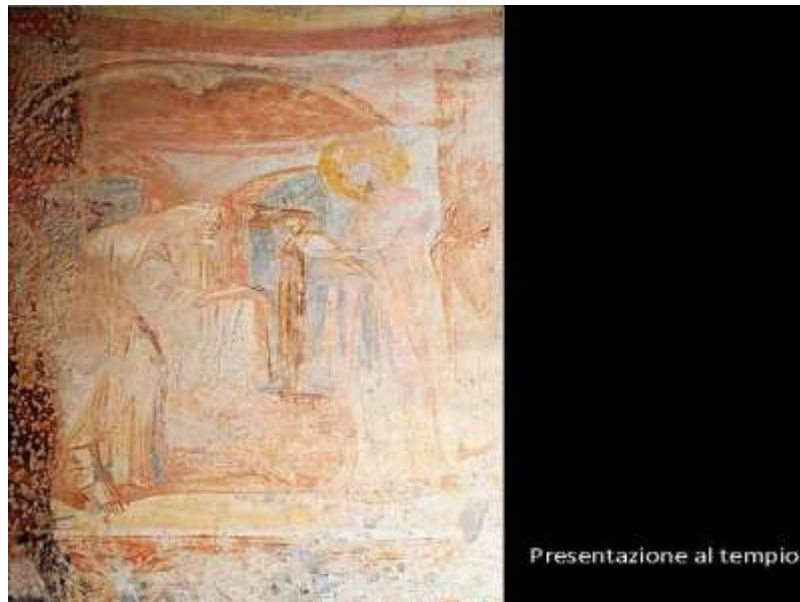
Natività e Annuncio ai pastori

L'Andata a Betlemme Un'attenzione ancora più marcata alla trattazione del volume dei personaggi e alla loro collocazione spaziale si ha nella scena che rappresenta l'Andata a Betlemme. La narrazione procede da sinistra verso destra, con Giuseppe – a piedi – sullo sfondo architettonico di una porta della città e Maria, seduta di traverso in groppa a un asino. La sicurezza del disegno, le lumeggiature del pannello di Giuseppe, l'intensità degli sguardi, la resa naturalistica dell'animale, sono tutti elementi che confermano l'attribuzione a un artista molto colto, che aveva dimestichezza con la grande tradizione romana della pittura tardo-antica di ascendenza aulica.

La Natività **La Natività:** nonostante appaia danneggiata in più zone, presenta soluzioni pittoriche di grandissimo rilievo. In contrasto con l'affaccendarsi delle donne, in primo piano, intente a lavare il piccolo Gesù (La Lavanda del Bambino) e con la pensierosa gravità di Giuseppe, seduto sulla destra in atto di sorreggersi la testa con una mano, Maria viene rappresentata in modo nuovo e del tutto anticonvenzionale. Forse attingendo ad alcuni modelli ellenistici infatti, l'anonimo artista ce la presenta semidistesa, con le ginocchia alzate, nell'atteggiamento di puntellarsi con i gomiti. La collocazione diagonale e il ricadere di un lembo della veste al di fuori del giaciglio conferiscono alla figura una verità narrativa e un rilievo prospettico che, per certi versi, solo Giotto – secoli dopo – saprà nuovamente e più compiutamente interpretare.

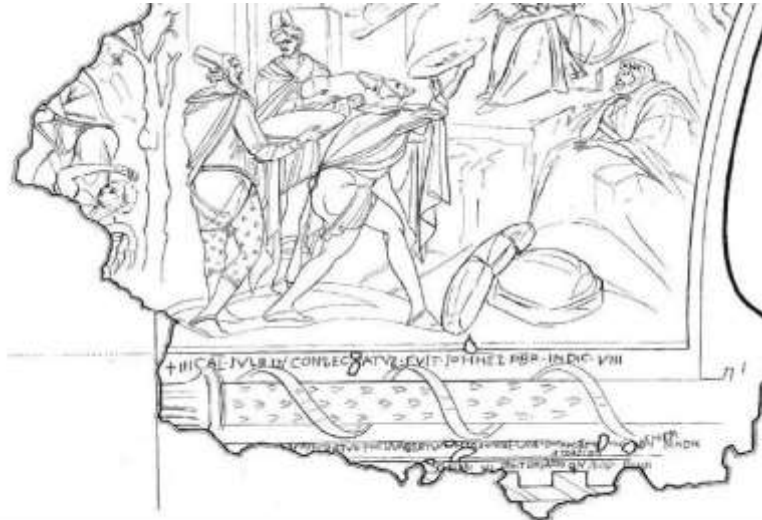


Adorazione dei Magi



Presentazione al tempio

L'Adorazione dei Magi: La stessa libertà compositiva, assolutamente inusuale per il periodo, si ritrova anche nella scena del registro inferiore con l'Adorazione dei Magi. Mentre Maria e il Bambino sono collocati in alto, sulla destra di uno sperone roccioso appena delineato, e appaiono di dimensioni inferiori, secondo le giuste regole della prospettiva naturale, i tre Magi occupano lo spazio in basso a sinistra, in ben definito primo piano. Essi sono abbigliati con ricche vesti orientali e offrono i loro doni su piatti circolari, riprendendo un'iconografia già diffusa nell'arte paleocristiana, dal mosaico dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore a Roma a quello di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Ma contrariamente agli esempi bizantini qui si apprezza, soprattutto nei Magi, una stupefacente libertà di movimento. Infatti, mentre quello più vicino alla Vergine, che inchinandosi porge il suo dono al Bambino, è rappresentato di profilo, gli altri due, che sembrano dialogare fra loro, sono visti rispettivamente di fronte e quasi di spalle, secondo una concezione dello spazio al di fuori di ogni schema ricorrente.



Graffiti scoperti sotto alla scena dell'Adorazione dei Magi. Vi è citato Tadone, arcivescovo di Milano tra l'860 e l'868

Per una datazione attendibile non ci sono iscrizioni ma sono stati trovati graffiti sugli affreschi che citano gli arcivescovi di Milano Arderico (936-948) e Tadone (860-868). Possiamo quindi datare il ciclo tra il VI ed il X secolo.



Roma, Santa Maria Antiqua.
Solomone e i Maccabei



New York, Metropolitan Museum
Piatto argenteo, Davide contro Golia
613-629

Roma, S. Maria Antiqua. Annunciazione
705-707

E' possibile effettuare un confronto tra il ciclo pittorico di **Santa Maria Foris Portas** e alcune pitture di **Santa Maria Antiqua a Roma** (VI-IX sec). In questa alla fine del VI secolo - inizio del VII va ricondotto il pannello con Salomone e i Maccabei ed al 705-707 la scena dell'Annunciazione. Nelle pitture della chiesa forense è forte la presenza di un gusto ancora ellenistico forse influenzato dalla presenza di un papa greco.



Istanbul. Chiesa di S. Sofia.
Decorazione absidale. Arcangelo
Gabriele. 787-815

Le pitture di Castelseprio sono state messe a confronto con i mosaici di S. Sofia ad Istanbul e si è proposto di datarle al tempo della tregua (787-815, durante il regno dell'imperatrice **Irene**) della crisi iconoclasta. E' stata notata una certa familiarità tra il Cristo dell'abside di Santa Maria Foris Portas e l'angelo rappresentato nell'abside di Santa Sofia a Costantinopoli realizzato a cavallo tra il VIII e il IX sec.. Forse un rappresentante della corte di Castelseprio si recò con una ambasceria a Costantinopoli e tornò portando con sè in Italia un artista bizantino, fautore del revival del classico presente nei dipinti.