

LE PITTURE MURALI
DELLA CRIPTA DI AQUILEIA
NELLA CULTURA ARTISTICA BIZANTINA

MARA MASON *

L'impatto visivo che la decorazione pittorica della cripta esercita - per la preminenza del ciclo agiografico, per il ricchissimo repertorio dei motivi decorativi, per la vivace folla dei santi sui pennacchi e per lo straordinario dipinto del velario - ha spesso indotto la storiografia artistica a ritenere questo ciclo un'espressione dell'arte "romanica" connotata, in maggiore o in minore misura, da una cultura bizantina abbastanza generica¹ mutuata da Venezia², e ad assegnarne l'esecuzione dopo la fine

* *Relazione presentata il 26 aprile 1997.*

¹ Ritenuta un'espressione di una c.d. "arte benedettina" o "italo-bizantina" da: H. SWOBODA, *Der Dom von Aquileia. Sein Bau und seine Geschichte*, Wien 1906, pagg. 91-95; L. TESTI, *La storia della pittura veneziana*, Bergamo 1909, I, pagg. 93-94; posizione recentemente ripresa nel generico studio di: G. LUCA, *Il sostrato culturale della cripta di Aquileia*, in "Antichità altoadriatiche", XXXVIII, 1992, pag. 243. Ritenuta opera di maestro greco e collaboratori locali da: O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, pag. 428, che successivamente cambiò parere (infra); L. MAGNANI, *Gli affreschi della basilica di Aquileia*, Torino 1960, pag. 20; R. VALLAND, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris 1963, pag. 11; D. GIOSEFFI, *Le pitture della cripta di Aquileia tra Oriente e Occidente*, in "Antichità altoadriatiche", XII, 1977, pagg. 561 e 568.

² Secondo l'opinione più recente e maggiormente condivisa: P. TOESCA, *Gli affreschi del duomo di Aquileia*, in "Dedalo", VI, 1925-26, 1, pag. 54; P. L. ZOVATTO, s. v. *Aquileia*, in *Reallexicon für byzantinischen Kunst*, Stuttgart 1963, pagg. 305-306;

della secolare contesa giurisdizionale con questa e il patriarcato di Grado, ritenendo che solo dopo la *Pax Venetiae* del 1177 la decorazione della cripta fosse stata resa possibile grazie a privilegi territoriali ottenuti dal patriarcato aquileiese, e soprattutto dalla presunta sopraggiunta possibilità di rivolgersi ad una bottega di artisti veneziana³.

Inoltre considerazioni fatte eminentemente sui contenuti e sull'iconografia delle lunette, con episodi della Passione e con la *Koimesis*, attribuivano l'emergere di un approccio più umano ed emotivo a questi temi, ad una sensibilità derivata dall'arte tardo-comnena, avvalorando così una datazione del ciclo alla fine del XII secolo.

-
- D. DALLA BARBA BRUSIN e G. LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII*, Padova 1968, pagg. 66 e segg.; C. MORGAGNI-SCHIFFRER, *Gli affreschi medioevali della basilica patriarcale*, «Antichità adriatiche», I, 1972, pagg. 330-331; J. KUGLER, *Die Kryptafresken der Basilika von Aquileia. Studien zu einer Monographie*, Diss., Wien Universität, 1969, pagg. 186-241; J. KUGLER, *Byzantinisches und Westliches in den Kryptafresken von Aquileia*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXVI, 1973, pagg. 7 e segg. e 31; O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice. I. The eleventh and twelfth centuries*, Chicago-London 1984, I, pagg. 293; e soprattutto: T. E. A. DALE, *The Crypt of the Basilica Patriarcale at Aquileia: its place in the art and history of the Upper Adriatic*, Ph.D. Diss., The Johns Hopkins University, Baltimore 1990, pagg. 247 e segg., con ulteriore bibliografia [ivi, n. 9]; T. E. A. DALE, *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton 1997, pagg. 21-22, 34 e 82: lo studioso pur riconoscendo il ruolo fondamentale di Venezia, ipotizza che la decorazione della cripta fosse opera di una bottega patriarcale.
- ³ MORGAGNI-SCHIFFRER, *cit.*, pagg. 347-348; E. BELLUNO, *Aquileia. Gli affreschi della cripta*, Pordenone 1976, pagg. 55-56; S. TAVANO, *Presenze bizantine nella prima pittura romanica del territorio di Aquileia*, in *Il Friuli dagli Ottoni agli Hohenstaufen*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Udine, 4-8 dicembre 1983), a cura di G. Fornasir, Udine 1983, pagg. 444-445; DALE, *The Crypt...*, *cit.*, pagg. 237, 290 e segg., 320, 326-327; DALE, *Relics...*, *cit.*, pagg. 56 e 82.

In realtà, la pregiudizievole valutazione storica poggia su presupposti infondati: in primo luogo, la ricchezza del patriarcato aquileiese era tale da permettere il finanziamento della decorazione della cripta della propria basilica ben prima della concessione di privilegi nel 1180⁴; in secondo luogo, l'idea che la contesa con Grado e Venezia fosse una vera e propria guerra che implicava la sospensione di rapporti commerciali e culturali, ostacolando o addirittura impedendo lo spostamento di maestranze artistiche, risulta poco realistica se confrontata con la politica veneziana, sempre condizionata dai propri immediati interessi e indifferente a coerenze ideologiche⁵: una riprova è costituita da alcuni documenti che testimoniano l'esistenza di rapporti costanti tra il patriarcato aquileiese e Venezia, durante tutto il XII secolo⁶.

Inoltre, che la situazione politica non condizionasse il movimento delle maestranze o comunque la circolazione della cultura artistica, sembrerebbe dimostrarlo il fatto che nel 1043 o nel 1053, ovvero in uno dei momenti di maggiore attrito tra Aquileia e Venezia, il doge Domenico Contarini facesse costrui-

-
- ⁴ P. PASCHINI, *Vicende del Friuli durante il dominio della casa imperiale di Francozia*, in «Memorie storiche forogiuliesi», IX, 1913, pagg. 14-39, 176-206, 277-353; P. PASCHINI, *I patriarchi di Aquileia nel secolo XII*, in «Memorie storiche forogiuliesi», X, 1914, pagg. 1-37, 113-181, 249-305.
- ⁵ E. DUPRÉ THESEIDER, *Venezia e l'Impero d'occidente durante il periodo delle crociate*, in *Storia della civiltà veneziana, I, Dalle origini al secolo di Marco Polo*, a cura di V. Branca, Firenze 1979, pagg. 241-246; C. VIOLANTE, *Venezia fra Papato e Impero nel secolo XI*, in *Storia della civiltà veneziana...*, *cit.*, pagg. 146-149; G. CRACCO, *Venezia nel medioevo: un "altro mondo"*, in *Storia d'Italia, vol. VII, tomo I, Comuni e signorie nell'Italia nordorientale e centrale: Veneto, Emilia Romagna, Toscana*, Torino 1987, pagg. 30-33; S. GASPARRI, *Dagli Orseolo al comune*, in *Storia di Venezia, I, Origini - Età ducale*, Roma 1992, pagg. 798 e segg.
- ⁶ PASCHINI, *I patriarchi di Aquileia...*, *cit.*, pagg. 10, 14, 18, 25-26 e 143-144.

re per il monastero di S. Nicolò al Lido dei capitelli tipologicamente uguali a quelli che si ritrovano nella basilica di Aquileia⁷.

Piuttosto, i contenuti che emergono dal programma del ciclo agiografico trovano una motivazione nella volontà ideologica e politica del patriarcato aquileiese di rivendicare il primato della propria sede: ovvero, alcuni fondamentali episodi della Vita dei Santi Ermagora e Fortunato - e il confronto con i cicli dedicati a Marco nella basilica veneziana di S. Marco lo evidenziano - sembrano dimostrare che il conflitto giurisdizionale con Grado e Venezia non era ancora stato risolto. Nell'episodio in cui *Pietro invia Marco ad Aquileia*, è evidente la volontà di distinguere Marco, quale patrono spirituale della città, rispetto ad Ermagora, fondatore dell'episcopato: il *titulus* (URBS AQUILEIA BONUS TIBI MITTITUR ECCE PATRONUS)⁸ e la rappresentazione della sola consegna del *baculum*, non ci permettono di confondere l'episodio con una scena di consacrazione a vescovo⁹. Al con-

⁷ G. LORENZONI, *Venezia medievale, tra Oriente e Occidente*, in *Storia dell'arte italiana*, 5. *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino 1983, pagg. 420-421.

⁸ DALE, *The Crypt...*, cit., pag. 107; T. E. A. DALE, *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300*, in "Dumbarton Oaks Papers", XLVIII, 1994, pag. 80 n. 135.

⁹ KUGLER, *Die Kryptafresken...*, cit., pagg. 121 e segg.; DALE, *The Crypt...*, cit., pag. 126. Relativamente alla rappresentazione della consacrazione, con riferimenti all'abito liturgico vescovile, vedi: J. BRAUN, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg im Breisgau 1907, pagg. 249-280, 283-287, 289-293, 431-452, 626-631, 634-650; A. NIERO, *Osservazioni epigrafiche e iconografiche su mosaici e considerazioni sulla intitolazione "Sancta Maria" della cattedrale torcellana*, in "Studi veneziani", XVII-XVIII, 1975-76, pagg. 13-16; N. THIERRY, *Le costume épiscopal byzantin du IX^e au XIII^e d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, in *Peinture d'Asie Mineure et de Transcaucasie au X^e et XI^e siècles*, London 1977, pagg. 308-315; G. KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988, pagg. 50-51 e 82.

trario, nel mosaico della Cappella di S. Pietro a S. Marco¹⁰, lo stesso episodio viene modificato nella consacrazione di Marco a primo vescovo di Aquileia, come testimoniano l'iscrizione MARCO SACRATUR e il fatto che Marco indossi l'abito vescovile con mitra, *pallium*, casula e dalmatica: è evidente che si tratta di un'interpolazione veneziana alla leggenda per sostenere il primato ecclesiastico di Venezia-Grado contro la rivale Aquileia¹¹.

L'Elezione di Ermagora sottolinea il ruolo primario della stessa città di Aquileia nella scelta del proprio vescovo e, contemporaneamente, riduce il ruolo di Marco a quello di autorità rappresentativa e di intermediario tra l'elezione decisa da Aquileia e la conferma papale sanzionata con la consacrazione per mano di Pietro.

L'episodio *Pietro Consacra Ermagora Vescovo Di Aquileia*, vuole ribadire Ermagora quale "prothon episcopus provincie Italiae", non solo attraverso la rappresentazione di una cerimonia di consacrazione, ma in particolar modo nella raffigurazione del dettaglio del *pallium*: il simbolo della dignità metropolitana e soprattutto della autorità ecclesiastica del vescovo, che poteva venire accordato solo dal papa e senza il quale un arcivescovo o un patriarca non avrebbe potuto esercitare legalmente la propria autorità¹². Venezia, chiaramente, evitò di dare risalto a questo

¹⁰ Datati alla prima metà del XII secolo da: DEMUS, *The Mosaics of San Marco...*, cit., 1/I, pagg. 82-83, fig. 63; 1/II, tav. b/n 38; più convincentemente poco dopo il 1155 da: DALE, *The Crypt...*, cit., pagg. 278-286; DALE, *Inventing...*, cit., pag. 69 e pagg. 73-76; DALE, *Relics...*, cit., pagg. 42 e segg.

¹¹ DALE, *The Crypt...*, cit., pag. 277; DALE, *Inventing...*, cit., pag. 82; DALE, *Relics...*, cit., pagg. 50-51. Usurpazione del titolo di primo vescovo di Aquileia avvenuta, già alla fine dell'XI secolo, nel *Chronicon Gradense*, vedi: J.-C. PICARD, *Le souvenir des évêques. Sepultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au X^e siècle*, Roma 1988, pagg. 420-421.

¹² R. L. BENSON, *The Bishop Elect. A Study in Mediaeval Ecclesiastical Office*, Prin-

episodio: se nella Cappella di S. Pietro la scena della Consacrazione di Ermagora è collocata immediatamente sotto la scena della Consacrazione di Marco, in modo che il santo aquileiese appaia successore di Marco e secondo vescovo di Aquileia, nello smalto della Pala d'Oro¹³ tale episodio viene completamente ignorato, preferendo raffigurare la semplice presentazione di Ermagora, in veste di discepolo (indossa l'abito del Diacono¹⁴), a Pietro.

L'episodio con l'*Arrivo di Ermagora ad Aquileia*, trascurato dal testo della *Passio*, rappresenta una vera e propria processione, confermando in questo modo il consenso ufficiale da parte del clero e della città di Aquileia al nuovo vescovo.

Dunque, attraverso gli episodi che conducono alla consacrazione di Ermagora e attraverso le scene successive che illustrano l'espansione della chiesa sotto Ermagora e Fortunato (*Ermagora consacra nuovi sacerdoti*, serie di conversioni e battesimi), viene accresciuta la legittimazione di Ermagora quale primo vescovo della Venezia e Istria, viene sottolineato il ruolo di Aquileia nell'opera di cristianizzazione di quella che più tardi diverrà la sua provincia metropolitana, e viene testimoniata la fondazione canonica della sede aquileiese.

Da questi contenuti emerge, quindi, che l'antico conflitto giurisdizionale con la Chiesa di Venezia-Grado era ancora assai sentito, evidentemente per il semplice fatto che non era stato ancora risolto¹⁵: i cicli marciari della Cappella Zen e della fac-

cion 1968, pagg. 167-176; Vedi anche: DALE, *The Crypt...*, cit., pagg. 119 e 122-123; DALE, *Inventing...*, cit., pag. 68 e 81.

¹³ *Il Tesoro di San Marco*, a cura di H. R. Hahnloser, I, La Pala d'Oro, Firenze 1965, n. 70, pag. 34, tav. XXXVII.

¹⁴ fondamentale: BRAUN, *Die liturgische Gewandung...*, cit., pagg. 601-608.

¹⁵ Cf.: DALE, *The Crypt...*, cit., pagg. 270 e 291-295; DALE, *Inventing...*, cit., pagg. 79

ciata della basilica di S. Marco, eseguiti in un periodo successivo alla Pace veneziana del 1177, riflettono questo cambiamento di rapporti non focalizzandosi più sulla storia ecclesiastica locale, ma sul possesso delle reliquie di Marco.

Per quanto riguarda le lunette con il ciclo della Passione e la *Koimesis*, i confronti istituiti hanno dimostrato che l'espressione di contenuti emozionali, e le innovazioni iconografiche che ne conseguirono, erano pienamente codificate nell'arte bizantina dei primissimi anni del XII secolo. La *Crocifissione*, infatti, si articola secondo lo schema più tipico dell'arte bizantina dei secoli XI-XIII¹⁶, con le sole eccezioni del numero delle donne presenti, normalmente minore, e la figura della Vergine, la quale, per il suo atteggiamento di portare al mento la mano sinistra con un fazzoletto e - soprattutto - di posare la mano destra in quella di una donna che la conforta, è stata spesso avvicinata a opere italiane e balcaniche dei secoli XIII e XIV¹⁷.

In realtà, sono portata a propendere per un'origine bizantina di queste figure: i primi esempi del raro particolare del fazzoletto si ritrovano nella crocifissione di Daphni (ca. 1100), oppure a Mirož a Pskov (1156); mentre prime immagini del cosiddetto "cedimento di Maria" compaiono nell'*Exultet* di Fondi

e 82 e segg.; DALE, *Relics...*, cit., pag. 56.

¹⁶ G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra de la Macedoine e du Mont Athos*, Paris 1960, pagg. 407-416 e 423-427; E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929, pagg. 34-41, 112, 154; G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, II, London 1972, pagg. 89-99.

¹⁷ MILLET, *Recherches...*, cit., pagg. 416-422; G. MILLET, *L'art des Balkans et l'Italie au XIII^e siècle*, in *Atti del V Congresso Internazionale di studi bizantini* (Roma 1936), Roma 1940, pagg. 282-288; SANDBERG-VAVALÀ, op. cit., pag. 131, n. 4, pagg. 148-151; KUGLER, *Die Kryptafresken...*, cit., pagg. 52, 54, 64-65, 75.

(1115), opera strettamente legata a modelli bizantini, e nel mosaico di Monreale (1180-90)¹⁸, e soprattutto nel motivo analogo di Giovanni che regge la Vergine, di cui troviamo un esempio precoce nel salterio costantinopolitano di Londra *Add. 19352* del 1066, e, successivamente, nell'avorio del Kaiser Friedrich Museum (probabilmente opera di un atelier dell'Italia meridionale, ma decisamente bizantineggiante)¹⁹.

Più problematica la presenza, nella *Crocifissione* e nella successiva *Deposizione*, di quattro donne, il cui aumento di numero solitamente trova confronti con l'arte italiana e balcanica dei secoli XIII e XIV²⁰. Tuttavia è stata ipotizzata l'esistenza di una tradizione pittorica paleocristiana di quattro donne, per il fatto che compaiano – all'interno di altri episodi della Passione – nel *Par. gr. 74* (terzo quarto dell'XI secolo), nel *Laur. VI, 23* (seconda metà del XII secolo), in alcune miniature armenie dell'XI secolo, nel Vangelo Copto n.13 di Parigi (1170-1180) e in un avorio della *Staatbibliothek* di Monaco dell'870 ca.²¹. In ogni caso, il frammento musivo con le quattro donne nella *Deposizione* di S. Marco a Venezia che appartiene alle prime fasi della decorazione marciana, ovvero all'attività di maestranze bizantine probabilmente provenienti dalla Capitale stessa²², rappre-

¹⁸ MILLET, *L'art...*, cit., pag. 295; SANDBERG-VAVALÀ, op. cit., pag. 149; O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, pag. 288.

¹⁹ MILLET, *Recherches...*, cit., pag. 290 e 429; cf.: KUGLER, *Die Kryptafresken...*, cit., pagg. 56-57.

²⁰ VALLAND, op. cit., n. 8 (p. 30); KUGLER, *Die Kryptafresken...*, cit., pagg. 74-75; DALE, *The Crypt...*, cit., n. 84 (pp. 85-86).

²¹ KUGLER, *Die Kryptafresken...*, cit.

²² G. GALASSI, *I nuovi mosaici scoperti a San Marco in Venezia*, in "Arte Veneta", IX, 1955, pag. 246; G. GALASSI, *I mosaici di recente scoperti a S. Marco a Venezia. Loro caratteri e connessioni*, in "Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina", III, 1956, pag. 1, 68; S. BETTINI, *Appunti di storia della pittura veneta nel*

medioevo, in "Arte Veneta", XIX, 1965, pagg. 22-23; S. BETTINI, *Venezia, nascita di una città*, Milano 1988, pag. 193; C. RIZZARDI, *Mosaici Altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio in età medievale*, Ravenna 1985, pagg. 36-42; T. E. A. DALE, *Easter, Saint Mark and the Doge: the Deposition Mosaic in the Choir of San Marco in Venice*, in "Θησαυρισματα", XXV, 1995, pagg. 24 e segg.

Il *Threnos* (Compianto sul Cristo morto) di Aquileia spesso è stato paragonato con quello di Nerezi (1164); in realtà, corrisponde perfettamente all'iconografia bizantina quale si era ve-

medioevo, in "Arte Veneta", XIX, 1965, pagg. 22-23; S. BETTINI, *Venezia, nascita di una città*, Milano 1988, pag. 193; C. RIZZARDI, *Mosaici Altoadriatici. Il rapporto artistico Venezia-Bisanzio in età medievale*, Ravenna 1985, pagg. 36-42; T. E. A. DALE, *Easter, Saint Mark and the Doge: the Deposition Mosaic in the Choir of San Marco in Venice*, in "Θησαυρισματα", XXV, 1995, pagg. 24 e segg.

²³ MORGAGNI-SCHIFFERER, op. cit., pagg. 331-332; DALLA BARBA BRUSIN - LORENZONI, op. cit., pagg. 66-67; KUGLER, *Die Kryptafresken...*, cit., pagg. 44-45; DALE, *The Crypt...*, cit., pagg. 87-88 e 95-96; DEMUS, *Mosaics of San Marco...*, cit., I, pagg. 202 e segg. e pagg. 209-212.

²⁴ MILLET, *Recherches...*, cit., pagg. 479 e segg.; MILLET, *L'art...*, cit., pagg. 277-278, 280-281 e 294; SANDBERG-VAVALÀ, op. cit., pagg. 290-291; VALLAND, op. cit., pagg. 31-36; KUGLER, *Die Kryptafresken...*, cit., pagg. 67 e 75-76.

²⁵ DALE, *The Crypt...*, cit., pagg. 94-95.

²⁶ Y. NAGATSUKA, *Descente de Croix*, Tokyo 1979, pagg. 11 e segg.

nuta compiutamente formando nell'XI secolo²⁷ (come possiamo vedere per la prima volta nel *Vat. gr. 1156*) e soprattutto trova un confronto significativo con il Threnos della Cappella del Salvatore a Koutsovendis a Cipro (fine XI-inizi XII secolo).

Infine, l'iconografia della *Koimesis* (Dormitio Virginis) presenta notevoli affinità con un gruppo di opere prodotte tra la seconda metà dell'XI secolo e la metà del XII secolo e che sono o di origine costantinopolitana o dimostrano di avere contatti diretti con l'arte costantinopolitana di quel periodo: la miniatura del Vangelo n. 1 dell'*Iviron* sull'Athos, l'avorio dell'*Ermitage* di Leningrado (XI secolo), la miniatura del lezionario n. 639 della Morgan Library (seconda metà XI secolo), un frammento di icona a Santa Caterina sul Sinai (seconda metà XI secolo), l'avorio del Museo Nazionale di Ravenna (XII secolo), lo smalto della Pala d'Oro, e soprattutto l'affresco della chiesa di *Panaghia Phorbiotissa* di Asinou (1106) e il frammento nella chiesa della Trinità ad *Hagios Chrysostomos* a Koutsovendis (fine XI o inizi XII secolo), entrambe chiese di Cipro. Queste chiese cipriote (insieme alla chiesa del Salvatore, pure a Koutsovendis) sono assai importanti non solo perché testimoniano che un approccio più umano ed emotivo ai temi della Passione e alla *Koimesis* ed una conseguente loro innovazione iconografica risale almeno agli anni attorno al 1100²⁸, ma anche perché dimostrano che questo nuovo approccio (e iconografia)

²⁷ Per l'evoluzione del *Threnos* vedi: K. WEITZMANN, *The Origin of the Threnos*, in *De Artibus Opuscula XL*, Essays in Honor of E. Panofsky, ed. M. Meiss, New York 1961, I, pagg. 476-487; cfr.: M. SOTIRIOU, *Ἐνταφιασμός-Θρήνος*, in "Δελτίον τῆς Κρισητικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας", IV, 1973-74, 2, pagg. 139-148.

²⁸ A. e J. STYLIANOU, *The painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985, pag. 465. Cf.: T. VELMANS, *La peinture murale byzantine a la fin du Moyen Âge*, I, Paris, 1977, pagg. 101-112.

ebbe origine a Costantinopoli²⁹.

L'iconografia delle lunette della cripta di Aquileia, dunque, non solo dimostra di appartenere ad una generica cultura artistica bizantina, ma, spesso, trova i confronti più immediati con opere di produzione costantinopolitana o influenzate dai modi della Capitale appartenenti alla seconda metà dell'XI secolo e ai primissimi anni del XII secolo³⁰.

Fondamentale, infine, è stata l'analisi sistematica (improporzionabile in questa sede) della struttura, dei caratteri e degli schemi che compongono le figure, e gli schemi con cui essi vengono combinati, che ha permesso una valutazione oggettiva – il più possibile – delle qualità formali del linguaggio artistico della bottega della cripta.

Innanzitutto, è stata ribadita l'unità stilistica della decorazione: l'impressione che i dipinti delle lunette, i dipinti delle volte, e il velario possano appartenere a culture artistiche differenti nascono da valutazioni di ordine iconografico, e dalle minori capacità degli "aiuti": non solo alla divisione iconografica dei dipinti non corrisponde alcuna divisione di mano (ovunque vengono impiegati gli stessi schemi), ma all'esecuzione di un

²⁹ STYLIANOU, op. cit., pagg. 123-126, pagg. 456-457, 465; D. WINFIELD, *Hagios Chrysostomos, Trikomo, Asinou. Byzantine Painters at Work*, in *Πεπραγμένα τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικoῦ Συνεδρίου (1962)*, Nicosia 1972, II, pag. 289; D. MOURIKI, *Stylistic Trends in monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Century*, in "Dumbarton Oaks Papers", XXXIV-XXXV, 1980-81, pagg. 98 e segg.

³⁰ Un recente studio (A. DERBES, *Picturing the Passion in late Medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996) mette in relazione i cambiamenti che occorsero nella raffigurazione di alcuni episodi della Passione di Cristo nei dipinti italiani duecenteschi, con la precoce attività nel Levante dell'ordine Francescano, attribuendo a questi un ruolo importante nell'introduzione in Italia di nuove immagini desunte da modelli bizantini.

singolo riquadro spesso parteciparono più artisti contemporaneamente lavorando fianco a fianco³¹.

Successivamente, attraverso l'analisi (morelliana) dei volti e degli elementi che lo compongono³², del disegno dell'anatomia e la schematizzazione delle sue parti, della stilizzazione e della composizione dei drappaggi, emerge l'impiego di un repertorio di formule chiaramente e coerentemente legato al primo periodo comneno dell'arte bizantina³³: l'impassibilità e l'immobilità dei personaggi sacri, la mancanza di complicazioni formali nei tratti dei visi (regolari e poco differenziati) e nelle vesti, l'espressione dei sentimenti limitata a pochi atteggiamenti di

³¹ DALE, *The Crypt...*, cit., pagg. 183-193 e 200-204.

³² Un elemento molto significativo dei volti di Aquileia è il trattamento del volto asimmetrico: su una guancia viene disegnato il pomello circolare, mentre sull'altra un'ampia ombreggiatura rosa sfuma con l'ombreggiatura verde dell'ovale. Ora, il trattamento asimmetrico dei due lati del viso è tradizionale nell'arte costantinopolitana o di derivazione, e sembra venire impiegato soprattutto nella prima metà del XII secolo (I. ANDREJESCU, *Torcello. I, Le Christ inconnu. II, Anastasis et Jugements Dernier: têtes vraies, têtes fausses*, «Dumbarton Oaks Papers», XXVI, 1972, pag. 186).

³³ Relativamente alla pittura bizantina, essenziali sono: V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967; MOURIKI, op. cit.; DEMUS, *Mosaics of San Marco...*, cit.; C. DIEZ e O. DEMUS, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni*, Cambridge 1931; V. DJURIC, *La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècle*, in *Actes du XV Congrès International d'études byzantines* (Athènes, Septembre 1976), I, Athènes 1979, pagg. 159-253; L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle*, 2 voll., Brussels 1975; L. HADERMANN-MISGUICH, *La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle*, in *Actes du XV Congrès International d'études byzantines...*, cit., pagg. 255-284; E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1991; E. KITZINGER, *I mosaici di Santa Maria dell'Amiraglio a Palermo*, Palermo 1990; K. M. SKAWRAN, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982; STYLIANOU, op. cit.; VELMANS, op. cit.

mani e braccia e al disegno distorto di occhi e sopracciglia, la stilizzazione delle forme, l'uso della linea di contorno, la supremazia della linea, la concezione bidimensionale dello spazio che non favorisce la rappresentazione dell'architettura o di elementi della natura; mentre non condivide nulla del grafismo esagerato, del manierismo sovraccarico, dell'impetuosità dei movimenti che invece animano i cicli di Monreale (1180-1190 ca.), di *Kurbinovo*, di *S. Nicola Kasnitzi* e degli *Hagioi Anargyroi* a Castoria, e di cui alcuni primi esempi si possono scorgere negli affreschi di *Nerezi* (1164); né la monumentalità, il recupero del vocabolario classico e di un certo "realismo", che alla fine del XII secolo già si avverte negli affreschi di *S. Demetrio a Vladimir* (1195 ca.), a *Zoodochos Pigi* (Samarina) ad *Androussa* in Messenia (1200 ca.), o a *Hosios David* a Tessalonica, e che stanno alla base di quello sviluppo stilistico che troverà la sua piena realizzazione a *Sopočani*.

Anche quegli elementi stilistici, che talvolta hanno motivato una datazione tarda della cripta perché ritenuti caratteristici dell'arte tardo-comnena, si sono dimostrati peculiari in epoche ben anteriori: i cosiddetti drappaggi agitati con la piega ondeggiante e terminante a "corolla" appaiono già attorno il IX secolo (*Ascensione* di una icona del Sinai, *Ms. Par. gr. 510*)³⁴, e soprattutto Aquileia ne assume la tipologia più vicina ai modi di Daphni e di Hagios Chrisostomos a Koutsovendis che all'arte della seconda metà del XII secolo; allo stesso modo, l'evidenza della stilizzazione lineare delle lumeggiature (specie dei volti), che ha spesso giustificato un richiamo a cicli quali *Staraja Ladoga* (1167), *Nereditza* (1199), o *Vladimir*, hanno fatto trascurare che il rafforzamento del principio lineare nella pittura bizantina è una tendenza che si può osservare già nelle miniature della fi-

³⁴ HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo...*, cit., pagg. 412-413.

ne del X e degli inizi dell'XI secolo³⁵, e che Aquileia, per il sistema di lumeggiature ancora funzionale alla modellazione del volto ben lontano dall'elaborata e tormentata rete di linee bianche che segmenta i visi di molte figure tardo-comnene, trova maggiori analogie nella *Panaghia ton Chalkeon* di Tessalonica (1028), nella *Karabaş Kilise* in Cappadocia (1060-61) e nei mosaici di S. Sofia a Kiev (1042-1046).

L'affinità sostanziale che unisce Aquileia alla prima pittura comnena, ovvero alla tradizione risalente a Daphni, viene chiarita e avvalorata inequivocabilmente dal legame con i mosaici marziani dell'abside e della prima fase della Cupola dell'Emanuele, i lacerti ravennati della basilica Ursiana (1112) e i mosaici delle absidi di S. Giusto a Trieste (entro secondo decennio del XII secolo)³⁶. In particolare, i mosaici di S. Giusto rivelano una tale affinità di linguaggio con i modi di Aquileia, che risulta difficile ipotizzare non soltanto un notevole scarto temporale tra l'esecuzione delle due opere, ma anche una totale estraneità tra la bottega artefice dei mosaici e la bottega dei frescanti, specialmente per quanto riguarda la figura del primo maestro (ripresa integrale, sia iconografica che stilistica, di alcune figure di apostoli; impiego di medesime sigle, stessa concezione della figura, analoghe lumeggiature, trattamento coloristico delle vesti che inverte il rapporto luce/colore, ecc.).

Essendo, a mio avviso, improponibile l'ipotesi di un recupero coerente, negli anni che seguirono la *Pax Venetiae*, di mo-

³⁵ V. LAZAREV, *Les procédés de la stylisation linéaire dans la peinture byzantine des X-XII siècles et leurs sources*, in *25e Congrès International des Orientalistes* (Mosca 1960), 1960, pagg. 1-18.

³⁶ DEMUS, *Mosaics of San Marco...*, cit., pagg. 51-52 e 282; I. ANDREESCU, *Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100*, in *Actes du XV^e Congrès International d'études byzantines...*, cit., II, 1981, pag. 15.

delli di inizio secolo, credo che la capacità da parte del Primo Maestro Aquileiese (e degli aiuti che più o meno faticosamente cercarono di riprenderne i modi) di adoperare con disinvoltura il repertorio formale della bottega triestina, non trascurando nemmeno particolari minuti e sigle inconfondibili, ma riprendendone senza contraddizioni lo stile e addirittura il gusto, trovino una corretta spiegazione nella relazione diretta dei rapporti di bottega³⁷.

Infine l'esame della paleografia non solo dimostra che le iscrizioni della cripta si possono ascrivere alle prime due decadi del XII secolo, ma anche che appartengono a quella coerente cerchia artistica che eseguì i mosaici dei primissimi decenni del XII secolo dell'abside principale di S. Marco a Venezia, della Basilica Ursiana di Ravenna e soprattutto di S. Giusto a Trieste³⁸.

In verità, soltanto uno studio approfondito dei mosaici triestini e una loro più precisa collocazione cronologica ci potrà permettere di definire con maggiore precisione la datazione del ciclo aquileiese, per il quale si può ragionevolmente supporre un lasso di tempo dall'esecuzione del ciclo triestino di un cambio

³⁷ Spesso la critica ha attribuito ai libri di modelli un ruolo fondamentale nella trasmissione della cultura artistica; in realtà, le guide pittoriche e i libri di modelli rappresentano solamente un complemento all'attività artistica di un maestro, avendo lo scopo funzionale di fornire delle tracce o degli elementi iconografici liberamente combinabili, certo non la trasmissione dello stile. Vedi: KITZINGER, *I mosaici di Monreale...*, cit., pagg. 36-64; D. C. WINFIELD, *Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods*, in "Dumbarton Oaks Papers", XXII, 1968, pagg. 92-96; V. LAZAREV, *La methode de collaboration des maîtres byzantins et russes*, in "Classica et Mediaevalia", XVII, 1956, pagg. 78-82.

³⁸ Per l'analisi paleografica dei cicli marziani e di Trieste, vedi: R. M. KLOOS, *The Paleography of the Inscriptions of San Marco*, in DEMUS, *The Mosaics of San Marco...*, cit., I/I, pagg. 297-300.

generazionale della bottega (per prudenza, 1130 ca.).

In questo contesto storico-artistico, la cripta di Aquileia acquista una particolare valenza non solo perché testimonia un precoce assorbimento della cultura bizantina a Venezia e in area altoadriatica in generale, ma anche perché, proprio per questo, rappresenta un riflesso delle tendenze stilistiche e iconografiche che l'arte bizantina era andata elaborando attorno il 1100, ovvero può contribuire a ricostruire, pur in maniera parziale e indiretta, parte del panorama artistico della pittura comnena di quel periodo di tempo che separa Daphni dai successivi sviluppi di Cefalù³⁹.

³⁹ Questo lavoro rappresenta parte di uno studio più ampio svolto nella mia tesi di laurea: *Le pitture murali della cripta di Aquileia*, t. d. l. in Conservazione dei Beni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Udine, rel. G. Fiaccadori, a. a. 1995-96.

ECCLESIASTICI MEDIEVALI E CANTO: ARTE, ALLEGORESI E PROBLEMI PASTORALI

FRANCESCO CIGNONI *

Il fenomeno della ricezione è troppo noto per dilungarsi in questa sede¹. Uno dei suoi principi fondamentali vuole che ogni manifestazione della creatività umana non venga accolta da un pubblico senza che quest'ultimo vi proietti le proprie categorie mentali (storiche, culturali, psicologiche, ecc.), condizionando come un vero e proprio contenitore il messaggio (o i messaggi) che essa racchiude². La trasmissione di quest'ultimo risulta per-

* *Relazione presentata il 24 maggio 1997.*

- ¹ Sulla teoria della ricezione, storicamente evolutasi in ambito letterario, si veda la raccolta *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Torino 1989: esso comprende contributi di padri storici di questa teoria, quali Hans Robert Jauss o Wolfgang Iser, riuniti entro la scuola di Costanza. Per un approccio musicologico valga il volume, anch'esso antologico, *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, a cura di G. Borio e M. Garda, Torino 1989. Un contributo più recente (A. MARTINA, "Quidquid recipitur..." *Considerazioni su una storia 'filologica' della ricezione musicale*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", I, 1993, pagg. 31-52) si è concentrato in particolare sulla ricezione nell'ambito dell'opera lirica, ma è utile anche da un punto di vista più generale.
- ² Una celebre affermazione maturata nell'ambito della Scolastica, divenuta poi quasi proverbiale ed utilizzata di frequente per addurre un'aura storica alla teoria della ricezione, recita che "*omne quod recipitur, secundum modum recipientis recipitur*" (*Liber de causis*, Propositio X. 99). Cfr. anche A. M. S. BOETHIUS, *Philosophiae consolatio*, V, 4, 25; THOMAS AQUINAS, *Summa theologiae*, I, 75, 5c.; DANTE