

UN AFFRESCO ROMANICO INEDITO A CINTELLO: ASPETTI ICONOGRAFICI E STILISTICI

ENRICA COZZI

UDC: 75.033.4(450-37 Portogruaro)
Original scientific paper
Manuscript received: 15. 12. 1997.
Revised manuscript accepted: 01. 04. 1998.

E. Cozzi
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università di Padova
Italia

Si presentano alcuni brani di affresco superstiti nella parrocchiale di Cintello (VE), scoperti alla fine degli anni '60 e recentemente restaurati, ma finora trascurati dalla critica. L'indagine, condotta dal punto di vista sia iconografico che stilistico, propone una collocazione di tale testimonianza pittorica di epoca romanica nell'ambito della cultura figurativa dell'entroterra veneto tra XII e XIII secolo; in particolare si sofferma l'attenzione sul tema iconografico dei Tre Patriarchi.

Vorrei presentare brevemente un inedito brano di pittura murale romanica superstite nella chiesa parrocchiale dedicata a San Giovanni Battista a Cintello, piccola località nell'estremo lembo orientale della provincia di Venezia, nei pressi di Portogruaro¹; tale affresco è stato interessato lo scorso anno da un restauro conservativo, sotto la direzione della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Veneto Orientale².

La fascia lunga e stretta di superficie dipinta (m. 4,30 x 1,08) si trova a m. 3,50 circa d'altezza dal suolo, sulla parete sinistra della navata dell'edificio religioso, in un tratto di muratura sicuramente riferibile al primitivo assetto medioevale dell'aula (fig. 1). Tali testimonianze pittoriche medioevali erano state scoperte nel 1968, durante una importante campagna di restauro avvenuta tra il 1966 ed il 1970³, ma l'unico giudizio critico finora formulato sembra essere stato quello di Michelangelo Muraro, espresso assai concisamente all'indomani della scoperta⁴.

La striscia orizzontale di affresco visibile sulla parete nord è sicuramente solo una porzione assai limitata dell'originaria decorazione, che presumibilmente copriva buona parte della superficie interna di un ambiente che all'epoca doveva presentarsi ad aula unica, conclusa da un'abside orientale semicircolare; la posizione e le dimensioni stesse dell'af-

fresco sono assai eloquenti in merito e, associate ad ulteriori dati di diversa natura, potrebbero risultare assai utili al fine di una possibile, ipotetica restituzione di pianta e alzato della chiesa in epoca medioevale⁵. Purtroppo oggi ci è impedito verificare la tessitura muraria originaria, essendo state le pareti pesantemente intonacate (la situazione è identica anche sulla parete retrostante gli affreschi), tuttavia una preziosa foto in bianco e nero risalente all'epoca del rinvenimento dei dipinti (fig. 2) ci mostra il fianco settentrionale dell'aula supportante gli affreschi ancora sotto scialbo, con tracce di superficie dipinta chiaramente avvertibili anche nella zona inferiore, perlomeno fino all'altezza dei banchi⁶. Non è da escludere il fatto che la decorazione potesse svolgersi su due registri sovrapposti (di cui evidentemente oggi vediamo unicamente parte di quello superiore), mentre la sola figura centrale di *San Cristoforo*, date le gigantesche dimensioni comunemente accordate al santo traghettatore, poteva occupare entrambi i registri. Un'ipotesi siffatta pare anche suffragata dalle proporzioni delle figure, analoghe nei due riquadri laterali, ma decisamente in scala maggiore al centro.

Ma descriviamo brevemente gli affreschi, procedendo da ovest verso est. Delimitati in alto da un sottile bordo giallo ocre, si susseguono tre diversi temi iconografici, oggi



Fig. 1. Cintello, Chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista, parete nord. Affreschi frammentari (Patriarchi, San Cristoforo, Bacio di Giuda).

privi di un filo conduttore comune, vale a dire: due dei tre originari *Patriarchi* (*Abramo, Isacco e Giacobbe*), perfettamente frontali, con piatte aureole dorate che spiccano sul fondo blu, comune alle due successive scene (fig. 3). Quindi, intervallato da una cornice di delimitazione verticale marrone-amaranto filettata di bianco, segue un busto di *San Cristoforo* che regge il Bambino sulla spalla sinistra e tiene con la destra il palmizio fogliato, secondo la consueta iconografia (fig. 4). E infine, al di là di un'altra cesura verticale oggi praticamente scomparsa (ma che mi sembra di poter intravedere sul basso, in alcune foto del 1968) e che in ogni caso è necessariamente richiesta dalla composizione, trova posto l'episodio affollato del *Bacio di Giuda* (fig. 5): è infatti riconoscibile al centro il volto di Cristo con nimbo crocigero leggermente chinato e girato in un lieve tre-



Fig. 2. Cintello, parrocchiale. Parete nord durante i lavori di restauro, con tracce di affreschi.

quarti, alla cui guancia si accosta il profilo del traditore, del quale rimane anche la parte della veste cinta in vita, color rosso scuro lumeggiata di bianco su tunica blu-grigia,



Fig. 4. Cintello, parrocchiale. Affreschi, San Cristoforo.



Fig. 3. Cintello, parrocchiale. Affreschi, Patriarchi

oltre ad un drappeggio modellato nel busto in modo da lasciar indovinare il braccio destro di Giuda sollevato a cingere il Cristo fino ad appoggiargli una mano sulla spalla sinistra (ancora visibili minime tracce delle dita); inoltre, mentre alle spalle di Cristo alcuni frammenti di giallo dorato possono presumibilmente riferirsi ad alcune figure di apostoli — di regola presenti nella scena della *Cattura* —, sul lato sinistro la presenza inquietante di profili umani ottenuti praticamente con il solo segno di contorno marrone, che accentua i tratti fisionomici spingendoli al limite del grottesco, allude ovviamente alla “masnada di gente armata di spade e bastoni, mandati dai grandi sacerdoti e dagli anziani del popolo”⁷, che dopo il segnale convenuto metterà le mani addosso a Cristo e lo catturerà⁸: se ne sono conservati ben sette a sinistra, tutti rivolti verso il fulcro della scena — tranne uno con la bocca spalancata, scimmiescamente urlante, girato in senso inverso — ed efficacemente scaglionati in diversi piani di posa in modo da rendere la concitazione della scena, teatralmente suggerita da maschere umane vocianti, vieppiù incisive in quanto contrapposte alla calma serena di Cristo.

Si tratta, credo, qui a Cintello, di un'impresa pittorica unitaria, come sembrano confermare tra l'altro uniformità di cornici e di sfondo, nonché l'uso delle medesime tonalità di colore, limitate alle gradazioni delle terre (ocra chiara, rossa, marrone), accanto ad una consistente presenza di verde (adoperato in prevalenza per gli incarnati), oltre ovviamente al nero e al bianco. Si tratta di un uso del colore molto particolare, affidato a decise pennellate tracciate con notevole sicurezza, su cui torneremo più avanti, dopo esserci soffermati su taluni aspetti iconografici.

Fra i temi iconografici giunti sino a noi a Cintello, quello (relativamente) più raro è il primo, comunemente detto il *Seno di Abramo*, che può prevedere nella cultura figurativa medioevale o la singola figura di *Abramo* ovvero la triade dei *Patriarchi Abramo, Isacco e Giacobbe*, di solito seduti l'uno accanto all'altro, sempre con le anime degli eletti rappresentate da parecchi busti di figurine nude (le anime salvate, dei giusti) raccolte in un drappo, i cui lembi sono tenuti sollevati ai lati con le mani.

Se è impossibile ripercorrere in questa sede origine, sviluppi, contaminazioni di tale soggetto, contestualmente alle fonti testuali che lo supportano⁹, ci limiteremo a dire che esso — nelle due varianti (generalmente e genericamente ritenute l'una di origine orientale, l'altra occidentale) — si diffonde perlomeno a partire dalla fine dell'XI - inizi XII secolo nelle raffigurazioni del *Giudizio universale*, dove il solo *Abramo* ovvero i *Tre Patriarchi* stanno a personificare il Paradiso con gli eletti, in contrapposizione all'Inferno con le pene dei dannati¹⁰.

Poiché mancano degli studi specifici su tale argomento, cui poter fare riferimento, non sarà inutile richiamare alla mente alcuni esempi medioevali in opere appartenenti all'area italiana nord-orientale, onde meglio collocare questo nuovo esempio di Cintello. Va da sé che qui è andata perduta la terza immagine di profeta sicuramente prevista, con la quale si arrivava all'altezza della primitiva controfacciata (forse la sua perdita è avvenuta in seguito ai lavori di allungamento della navata, alla fine dell'Ottocento).



Fig. 5. Cintello, parrocchiale. Affreschi, Bacio di Giuda.



Fig. 6. Roraipiccolo, Chiesa di Sant'Agnese. Affreschi, particolare con Il seno di Abramo.

Incominciamo con alcuni casi esistenti nell'area del patriarcato di Aquileia, per allargare poi lo sguardo in territorio veneto e più latamente padano.

Segnalo innanzitutto una seconda testimonianza pittorica giunta sino a noi nella diocesi di Concordia, significativa non solo per la vicinanza geografica, ma anche per sicure consonanze stilistiche: mi riferisco all'immagine del *Seno di Abramo* presente sulla parete nord della chiesa di Sant'Agnese a Roraipiccolo (fig. 6), precisamente nel registro inferiore sul tratto di parete più prossimo all'abside¹¹; purtroppo, a causa dello stato lacunoso delle superfici adiacenti, non siamo in grado di stabilire con sicurezza se fosse anche qui prevista la triplice presenza dei Patriarchi, come lascerebbe supporre la testina (riferibile ad una delle possibili anime di eletti) chiaramente visibile a sinistra del gruppo centrale: se così fosse, i due patriarchi laterali, seduti su seggi, non sarebbero stati allineati alla base con quello centrale, ma posti in posizione leggermente più bassa, vale a dire più avanzata verso lo spettatore, per suggerire in qualche modo un'impressione di concavità, e dunque di profondità alla scena. Questa rottura della perfetta simmetria sarebbe però giustificata dalla data di poco più avanzata della decorazione pittorica di Roraipiccolo, cui solitamente viene accreditata una datazione verso gli ultimi decenni del XIII secolo. L'affresco di Cintello (fig. 7) diventerebbe dunque un precedente importante al fine di una maggior intelligenza anche di questo ciclo di affreschi tardoromanici del Friuli occidentale, per il quale finora si erano trovati scarsi appigli, ma che viceversa tra le proprie componenti iconografiche e lessicali manifesta anche una derivazione da espressioni più arcaiche attestabili in zona.

Diciamo subito che la fortuna di tale tema iconografico, di cui rinveniamo copiosi esempi in età romanica, va sensibilmente diminuendo in epoca gotica, anche se non scompare del tutto; può così capitare che il soggetto — il quale nel periodo romanico giocava un ruolo primario ed indipendente, ovvero entrava quale comprimario nella più complessa orchestrazione di un *Giudizio finale* — venga nel basso



Fig. 7. Cintello, parrocchiale. Patriarchi (part.).



Fig. 10. Gemona, Duomo, facciata. Rilievo scoltito con immagine di Patriarca.

medioevo relegato in superfici secondarie (Sesto al Reghena), oppure assuma un carattere più liberamente narrativo (Pomposa), abbandonando certa fissità iconica di derivazione bizantina presente nel modello primitivo.

Nell'abbazia benedettina di Santa Maria a Sesto al Reghena i busti dei *Tre Patriarchi* compaiono entro piccoli riquadri quadrangolari, sovrapposti l'uno all'altro in posizione verticale, sulla pilastrata occidentale destra del pre-



Fig. 8. Sesto al Reghena, abbazia benedettina, presbiterio. Affreschi con Busti dei Tre Patriarchi (part.).

sbiterio, nella fascia che conclude verso il basso la decorazione dell'intradosso, che ospita una teoria di santi a mezza figura (fig. 8). La bottega di frescantì di formazione gottesca-padovana che opera in Friuli nel primo quarto del Trecento¹², ripropone dunque all'interno di un complesso ciclo narrativo un' iconografia derivante da modelli più arcaici e che si stanno avviando oramai a diventare desueti: prova ne sia la stessa emarginazione topografica, per così dire, in porzioni marginali di superficie.

In area padana ricordo un secondo esempio assegnabile ad epoca pienamente gotica: faccio riferimento alla presenza dei *Tre Patriarchi* con le anime dei beati nella monumentale rappresentazione su più registri sovrapposti del *Giudizio universale* dell'abbazia di Pomposa, dipinto sulla retrofacciata da Vitale da Bologna e bottega attorno alla metà del Trecento (fig. 9); i vecchi patriarchi qui appaiono in piedi, sul registro basamentale destro (rispetto a chi entra), con lo sguardo rivolto verso l'alto, in direzione del Cristo Giudice raffigurato al centro della parete e risultano contrapposti alla raffigurazione delle pene infernali, vivacemente descritte sulla sinistra¹³.

Si potrebbe seguire la fortuna di tale tema iconografico anche in scultura, dove lo si incontra molto spesso all'interno di quelle *summae* teologiche che sono i portali scolpiti romanici e gotici, specie in Francia. Mi limito a ricordare, per l'area che ci interessa, due casi. Innanzitutto, nel patriarcato aquileiese, l'esempio di Gemona, dove tre im-

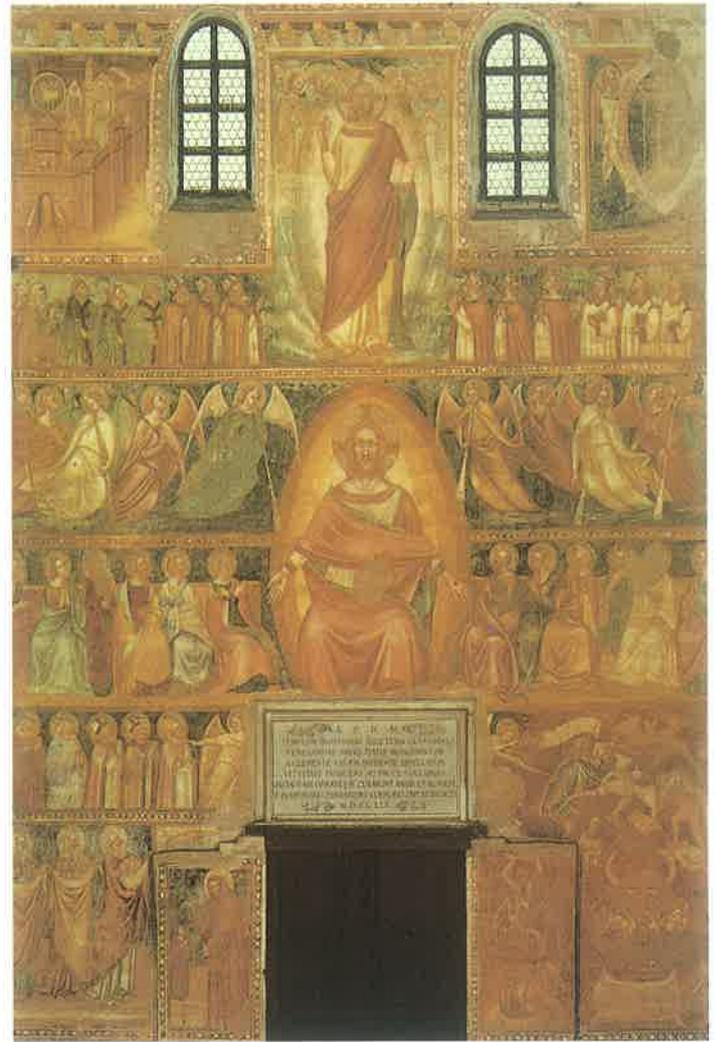


Fig. 9. Pomposa, abbazia, retrofacciata. Affresco con *Giudizio universale*.

magini scolpite raffiguranti i *Patriarchi* che reggono in un lembo rialzato le anime dei beati (fig. 10), si conservano sulla facciata del duomo, tradizionalmente attribuiti a Maestro Giovanni, architetto e lapicida locale, cui si devono i lavori di ampliamento del duomo stesso a partire dalla fine del XIII secolo¹⁴.

Un altro esempio notevole, in scultura, è rinvenibile all'interno del complesso programma iconografico incentrato sul *Giudizio universale* presente nella facciata medioduecentesca del duomo di Ferrara¹⁵; qui occupa precisamente la lunetta sinistra adiacente la prima galleria del protiro, è limitato al solo Abramo che tiene in grembo cinque figurette incoronate, mentre altre figure di beati gli siedono a fianco; il suo significato è sinteticamente allusivo alle gioie del Paradiso, visto che nella lunetta opposta che funge da *pendant* trova posto l'Inferno, con i dannati in balia dei diavoli.

Ma ritorniamo alla pittura murale romanica, non prima tuttavia di menzionare almeno *en passant* il notissimo mosaico con il *Giudizio universale* della cattedrale di Torcello (sec. XI), dove nel registro inferiore che sviluppa il tema della *Psychostasia* compare in basso all'estrema destra — sempre rispetto a chi entra — all'interno del Paradiso, anche la raffigurazione di Abramo¹⁶.

Tra le più antiche testimonianze in pittura nell'area italiana nord-orientale si può annoverare quella dipinta nell'arco trionfale dell'abside occidentale in San Giorgio di Valpolicella, dove mi sembra di intravedere (ma la pru-



Fig. 11. Sommacampagna, Chiesa di Sant'Andrea, retrofacciata. Affresco con Giudizio universale.

denza è d'obbligo, mancandomi una visione ravvicinata, nonché l'ausilio di buone foto con particolari di questa zona molto alta, scarsamente leggibili dal basso), i busti frontali dei tre *Profeti*, separati da piante dalla folta chioma; posti al di sopra del Cristo entro mandorla circondato dal Tetramorfo nel catino absidale, all'interno di una visione apocalittica, non risulterebbero fuori posto in un ciclo protoromanico come questo del territorio veronese, solitamente assegnato all'XI secolo¹⁷.

Ma esistono vari altri esempi di tale soggetto appartenenti alla cultura figurativa medioevale veronese, tutti riferibili ad una fase di romanico più maturo, in *media* differenti: pittura, scultura e miniatura.

Iniziamo con il noto *Giudizio universale* di Sommacampagna affrescato sulla parete interna della facciata (fine XII - inizi XIII secolo) (fig. 11) e connotato da evidenti caratteri bizantineggianti; qui la sola figura di *Abramo* seduto è posta



Fig. 12. Verona, San Zeno, timpano di facciata. Lastre incise con Giudizio universale (part.).



Fig. 13. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi A IV 74, f. 113v.

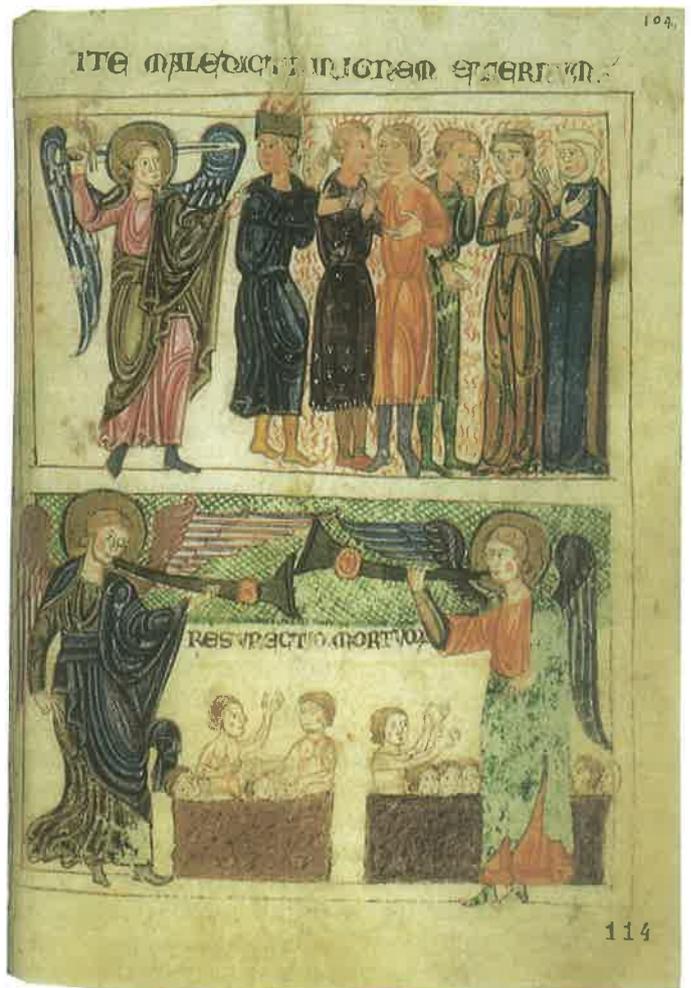


Fig. 14. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi A IV 74, f. 114r.



Fig. 15. Vicenza, Chiesa di Santa Maria Etiopissa, retrofacciata. Affresco con Patriarchi.

nel registro inferiore (sempre a destra rispetto al fedele che varca la soglia della chiesa)¹⁸.

Pressoché contemporaneo (di primo Duecento, a mio avviso) è il singolare *Giudizio universale* inciso sulle lastre in calcare del timpano triangolare di facciata in San Zeno a Verona (fig. 12), che in origine molto probabilmente doveva essere dipinto. Oggi visibile per così dire allo stato di disegno, grazie ai segni di contorno incisi, la composizione reca sulla lastra angolare sinistra la solita raffigurazione del *Seno di Abramo* tra due palmizi stilizzati, contrapposta come di norma alle pene dell'inferno. Assistiamo dunque (qui, come a Ferrara) al ribaltamento in facciata di un modulo iconografico sostanzialmente pensato per la retrofacciata; rimane comunque invariata, in ogni caso, la disposizione a destra rispetto alla figura assiale di Cristo Giudice¹⁹.

Molto significativa è la triplice presenza dei *Patriarchi* nel *Giudizio universale* miniato su doppia pagina (ff. 113v—114r) nel ms. Chigi A IV 74 della Biblioteca Vaticana (figg. 13-14), che contiene un Nuovo Testamento riccamente illustrato in ambito sicuramente veronese nella prima metà del Duecento²⁰. Direi che si tratta di una delle testimonianze più efficaci, sia per la pregnante completezza del contesto iconografico, sia anche per certa qual affinità di temperie artistica che, fondendo lasciti bizantineggianti a influssi d'oltralpe, produce esiti di un 'volgare' fortemente caratterizzato in accezione 'veneta', come a Cintelto.

E' assai eloquente inoltre la presenza della raffigurazione di *Abramo con Lazzaro* quale illustrazione della parabola evangelica del ricco Epulone che si trova in un secondo Nuovo Testamento, il ms. Vat. lat. 39 sempre della Biblioteca Apostolica Vaticana, 'fratello' per così dire del precedente (a causa delle strettissime analogie dal punto di vista iconografico e stilistico), prodotto sempre in Verona nella prima metà del XIII secolo²¹.

Un ulteriore importante esempio di epoca romanica in territorio veneto si rinviene nella abbazia benedettina di Santa Maria Etiopissa, alle porte di Vicenza (fig. 15). Qui, sulla retrofacciata, si conserva la raffigurazione ancora una



Fig. 16. Mantova, Palazzo della Ragione. Grisopolo, affresco con i Patriarchi Isacco e Giacobbe.

volta frammentaria dei *Patriarchi* con le anime dei giusti: attualmente è visibile l'immagine a destra e buona parte di quella centrale (però acefala), mentre si ha sicura notizia di una terza figura sulla sinistra, purtroppo crollata per colpa di un maldestro operaio al tempo dello scoprimento degli affreschi nel 1933. Già Arslan riconobbe correttamente il tema iconografico, mentre l'interpretazione di altri studiosi quale "Allegoria della Trinità" va decisamente scartata. Tali affreschi, finora non adeguatamente studiati dal punto di vista stilistico, sono considerati da Arslan come frutto di "maniera sfatta tardoromanica indicante la seconda metà del XIII secolo"²².

Mi piace menzionare inoltre una testimonianza pittorica appartenente non ad un contesto religioso, bensì civico, trattandosi del Palazzo della Ragione di Mantova, dove sulla parete orientale, accanto ad altri svariati soggetti, compaiono alcuni brani riferibili ad un *Giudizio universale*, una scelta di certo dettata dall'uso dell'aula quale sede di tribunale e dunque adatta ad ospitare un tema iconografico di sicura efficacia ammonitrice, secondo la plausibile ipotesi di Paccagnini; gli affreschi si devono a Grisopolo, pittore parmense, che sottoscrive l'opera, databile poco oltre la metà del secolo XIII²³. In tale esempio mantovano sono pervenute sino a noi le immagini di *Isacco e Giacobbe* (fig. 16), come inequivocabilmente indicano le iscrizioni, mentre un'ampia lacuna sulla sinistra può venire idealmente colmata dalla terza figura di *Abramo*, facilmente prevedibile al di là dell'alberello paradisiaco²⁴.

Ma una delle testimonianze indubbiamente più significative (specie per l'alta datazione) si trova nella decorazione ad affresco della chiesa di San Michele di Pozzoveggiani nei pressi di Padova, frutto di una scoperta abbastanza recente e sulla quale la scrivente ha in preparazione uno studio monografico²⁵. All'interno di tale edificio religioso operano, presumibilmente tra la fine dell'XI e la prima metà del XII secolo, due frescanti assai diversi tra di loro: il più antico di formazione più bizantineggiante, quello più tardo pienamente romanico occidentale. Tra le immagini che si devono al primo maestro, rinveniamo anche i *Patriarchi* (fig. 17), in forma purtroppo lacunosa ma monumentale, dipinti sulla parete destra della navata (ricordo però che in questa fase la chiesa aveva un orientamento ad occidente). Uno in particolare si



Fig. 17. Pozzoveggiani, Chiesa di San Michele Arcangelo. Affreschi, Patriarca (part.).

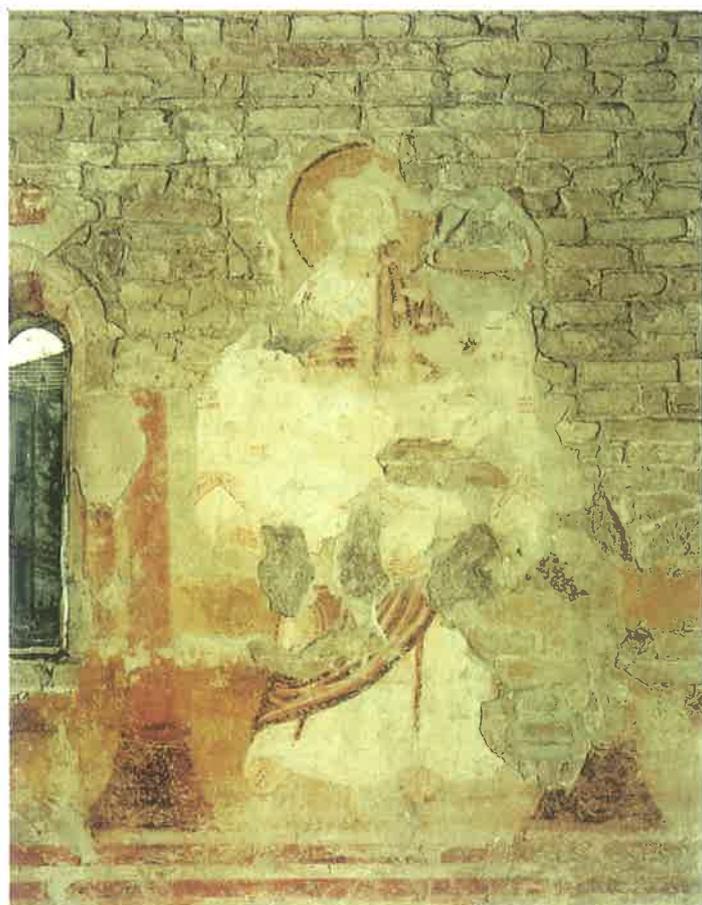


Fig. 18. Pozzoveggiani, Chiesa di San Michele Arcangelo. Affreschi, Patriarca (part.).

lascia leggere piuttosto bene²⁶: si tratta di figure stanti, singolarmente inquadrare tra colonne che creano una scansione spaziale solenne. Ma lasciamo momentaneamente interrotto il discorso su Pozzoveggiani, che riprenderemo più avanti quando affronteremo l'analisi stilistica.



Fig. 19. Acquanegra sul Chiese, Chiesa di San Tommaso. Decorazione ad affresco (part.).

Tornando a Cintello (dopo questa panoramica ad ampio raggio, che intende solo tentare di contestualizzare una scelta iconografica offrendo alcune coordinate di riferimento, ma che non ha peraltro alcuna pretesa di esaustività sull'argomento²⁷), dovremmo concludere constatando una certa qual eccentricità topografica, difficilmente spiegabile per noi oggi, a meno che non volessimo supporre una dilatazione di un possibile *Giudizio finale* eventualmente presente sulla retrofacciata, sconfinante sulle adiacenti superfici delle navate laterali²⁸. Meglio forse pensare ad un riquadro isolato, scelto in virtù di un consolidato schema tematico, qui proposto in forma volutamente ridotta e selettiva.

Del resto anche gli altri due episodi pervenutici si presentano ai nostri occhi privi di nessi evidenti. Quanto al *San Cristoforo*, notoriamente protettore dei viandanti, tutti sanno che fu una delle immagini più diffuse nel medioevo; caratterizzata dal gigantismo delle dimensioni, può trovar posto sia sulla facciata che all'interno delle chiese, quasi sempre in posizione isolata, in funzione chiaramente devozionale²⁹.

Non richiede particolari commenti dal punto di vista iconografico nemmeno la scena con la *Cattura di Cristo*, presumibilmente parte di un più ampio ciclo con scene della Passione o cristologiche in genere, solitamente svilup-



Fig. 21. Cintello, parrocchiale. Patriarca (part.).

pantisi in epoca romanica sulle pareti laterali, a completamento dei temi ospitati nell'abside e nell'arco trionfale, che anche qui a Cintello non dovevano mancare³⁰.

* * *

Sebbene ci troviamo di fronte ad una superficie di dimensioni limitate e per di più in mediocre stato di conservazione, nondimeno credo che a tale affresco di Cintello vada riconosciuta una rilevanza notevole, poiché amplia le nostre conoscenze sulla cultura figurativa di un periodo come quello romanico, scarsamente noto a causa della estrema esiguità delle testimonianze giunte sino ai nostri giorni³¹. Va detto subito però che tale patrimonio artistico si è venuto arricchendo in anni recenti grazie a fortunati ritrovamenti avvenuti sia in area padana che nord-orientale; felici scoperte e messe in luce di affreschi romanici continuano infatti sino ai nostri giorni specie in Friuli e nella stessa diocesi di Concordia, finora solo parzialmente noti e affrontati dalla critica³².

Passando all'analisi dei caratteri stilistici, penso di riconoscere qui a Cintello la compresenza, o meglio la fusione di modi formali derivanti da filoni linguistici differenti, che in precedenza possono risultare attestati in forma nettamente separata, ma che ora — ad una certa distanza cronologica — si fondono manifestando una compenetrazione di diverse correnti artistiche, le cui matrici sono però

chiaramente rintracciabili nella produzione artistica della fase iniziale e centrale del romanico nel nord-est della penisola italiana, sempre dialogante ad ampio raggio in questo periodo sia con l'oriente bizantino che con l'oltralpe.

Non essendo possibile articolare ora il discorso in modo approfondito, mi limito ad indicare sinteticamente alcune direzioni della ricerca, che possono gettar luce sulla genesi del linguaggio del frescante romanico di Cintello. E' mia convinzione che a monte di queste pitture murali si possano individuare per così dire dei prototipi in esperienze figurative importanti come ad esempio quelle finora poco note di San Michele di Pozzoveggiani nei pressi di Padova, dove tra XI e XII secolo, come già dicevo, sono all'opera due frescanti profondamente diversi tra di loro: il primo responsabile della decorazione sulle pareti laterali (fig. 18), di formazione chiaramente più bizantineggiante e strettamente correlata a mio modo di vedere a cicli come quello recentemente scoperto ad Acquanegra sul Chiese³³ (fig. 19); il secondo, invece, più schiettamente occidentale (fig. 20) con accenti di caricato espressionismo, alla 'catalana' verrebbe da dire, ottenuto grazie ad un colorismo acceso e ad un segno marcato che costruisce saldamente e nel contempo aggressivamente manipola i tratti fisionomici.

Si osservino i *Patriarchi* di Cintello (fig. 21), che derivano da Pozzoveggiani il tipo fisionomico degli anziani canuti, nonché l'ampio disco dorato del nimbo filettato di marrone.



Fig. 20. Pozzoveggiani, Chiesa di San Michele Arcangelo. Affreschi dell'abside orientale (part.).



Fig. 22. Pozzoveggiani, Chiesa di San Michele Arcangelo. Affreschi (part.).

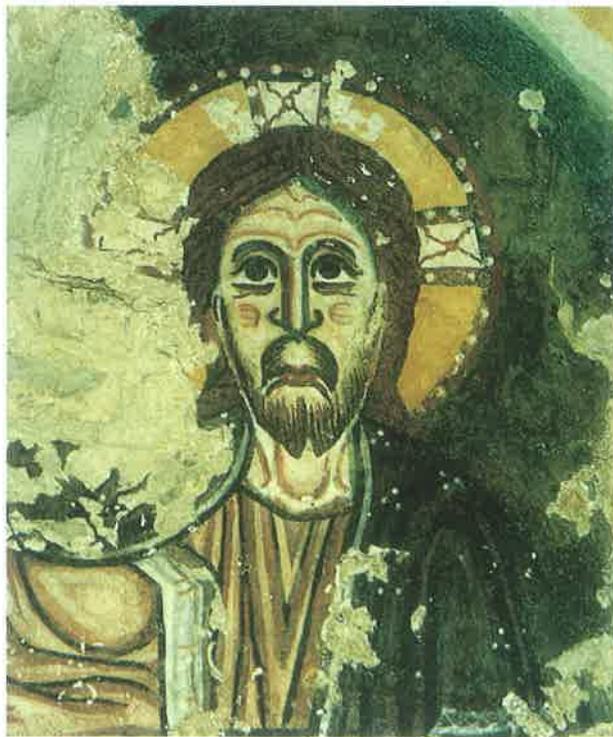


Fig. 24. Pozzoveggiani, Chiesa di San Michele Arcangelo, abside orientale. Pantocrator (part.).

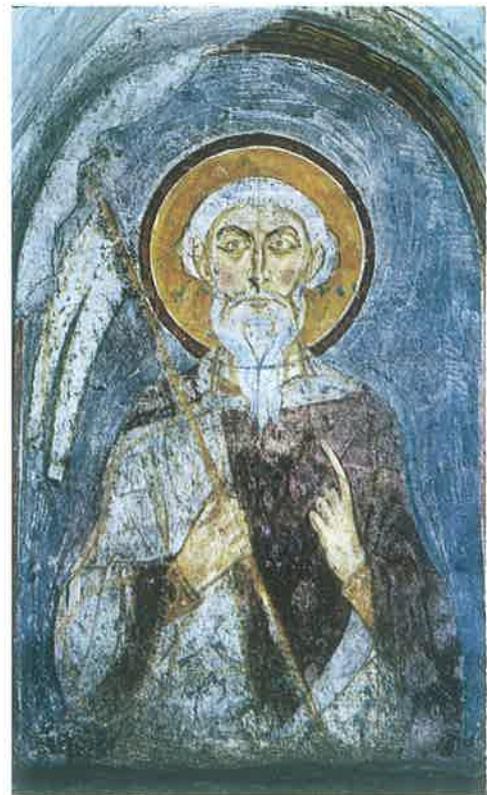


Fig. 23. Salisburgo, Nonnberg, Chiesa delle benedettine. Affresco con San Floriano.

Vorrei inoltre far notare un elemento comune, relativo alla tecnica di esecuzione, che prevede specie nei volti dei tracciati lineari geometrici in ocre rossa (una sorta di ossatura preliminare di base in sinopia), destinati beninteso a scomparire a lavoro ultimato, ma che a volte siamo ancora in grado di percepire. Indico un esempio particolarmente eloquente a Pozzoveggiani (fig. 22); ed ancora un altro esempio, per confronto, questa volta nella chiesa del Nonnberg a Salisburgo, dove si conserva un importante ciclo di affreschi databile agli anni '40 circa del XII secolo, che indubbiamente denota l'esistenza di evidenti rapporti stilistici tra l'Italia nord-orientale (segnatamente il patriarcato di Aquileia) e Austria (si veda ora soprattutto il busto di *San Floriano*, fig. 23)³⁴. Anche a Cintello un tracciato ortogonale spartisce in quadranti il volto del *Profeta* a sinistra; si può

inoltre seguire una linea orizzontale che corre all'altezza della fronte di *San Cristoforo*, poco sotto la scriminatura centrale, che di nuovo ricompare nel manigoldo alle spalle di Giuda.

Il modellato dei volti dei *Profeti* di Cintello, affidato esclusivamente al largo segno della pennellata stesa a più strati sovrapposti (dapprima una sorta di abbozzo ocre chiara, quindi il verde con funzione di ombreggiatura, infine l'ocre marrone o il nero per definire occhi, pupille, sopraccigli, nasi, barbe, capelli), risente però indubbiamente anche di modi quali quelli espressi dal secondo frescante di Pozzoveggiani, come mi pare evidente specie nel *San Cristoforo*: si confronti il taglio degli occhi, oppure le rughe insistenti sulla fronte (figg. 24-25). A Cintello la linea si è fatta assai più sottile e, allontanandosi dai prototipi del primo



Fig. 27. Cintello, parrocchiale. Bacio di Giuda (part.).



Fig. 26. Cintello, parrocchiale. Bacio di Giuda (part.).

romanico, viene usata in funzione di un decorativismo di superficie, svigorito oramai della forza icastica caratterizzante quella prima fase del romanico.

La fissità iconica dei *Patriarchi*, non priva di un effetto di gravità monumentale, lascia il posto nel *San Cristoforo* a modi in certo senso più scontati e corsivi, che probabilmente dipendono anche dalla convenzionalità del sogget-



Fig. 25. Cintello, parrocchiale. San Cristoforo (part.).

to, a meno che non si voglia pensare (ma non mi pare operazione strettamente necessaria) ad un aiuto meno dotato che collabora con il maestro principale.

La grinta del frescante di Cintello viene per converso esibita nella scena del *Bacio di Giuda*, dove la grossa linea scura di contorno riacquista significato strutturale: ad essa infatti viene pienamente demandato il compito di tracciare i profili grotteschi della malvagia compagnia di ribaldi che catturerà Cristo (figg. 26-27). Si tenga presente che in epoca romanica la sola presentazione di profilo di un personaggio assume di per sé una valenza negativa; qui il profilo di Giuda viene iterato in modo niente affatto meccanico in un gruppo concitato di loschi figure, il cui ottuso accanimento viene reso con grande efficacia scenica puntando unicamente sugli effetti di un tracciato lineare essenziale e dalla condotta molto libera. Lo stato di conservazione è tale per cui è soprattutto questo abbozzo — di carattere più disegnativo che pittorico — che riusciamo a cogliere, mentre

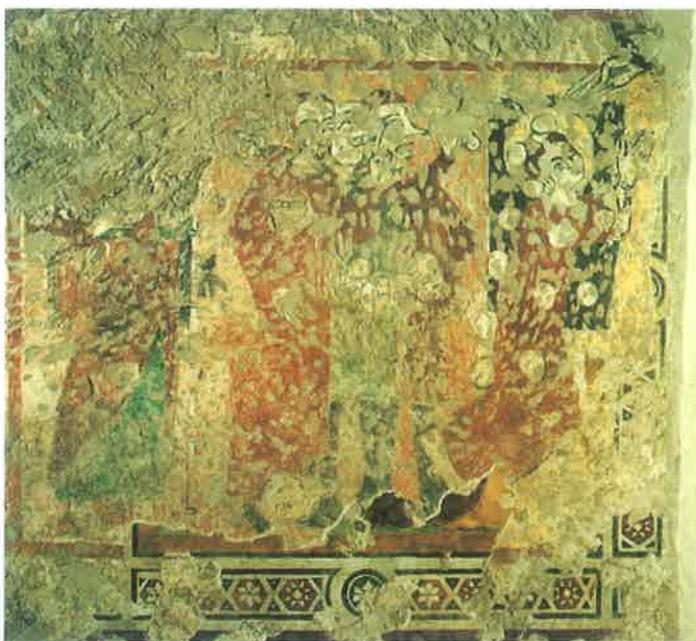


Fig. 30. Cimello (PN), Chiesa di Santa Maria della Tavella, parete sinistra. Affreschi, particolare con la Lapidazione di Santo Stefano.



Fig. 28. Termeno, Chiesa di San Giacomo. Affreschi del velario (part.).

solo dalla veste di Giuda si percepisce quale doveva essere il trattamento dei panneggi. Da quanto si può oggi vedere, in questa scena prevalgono decisamente i caratteri del romanico occidentale. Per il gruppo degli sgherri i confronti più immediati si possono trovare ad ampio raggio, partendo dalla regione atesina, passando per Verona ed approdando in Friuli.

La stramba eccentricità dei volti dalle bocche sganasciate fa immediatamente venire alla mente le creature mostruose dello zoccolo di San Giacomo di Termeno (databile agli inizi del XIII secolo)³⁵, dove l'elemento grottesco è accentuato, visto il tema ivi trattato, ma analogo è l'effetto modellante della linea nella resa espressiva dei volti (fig. 28). Profili caricati si rinvennero anche nell'affresco con l'Omaggio ad un imperatore nella torre abbaziale di San Zeno a Verona (prima metà del XIII secolo), dove in particolare nel terzetto che chiude il corteo la resa delle espressioni (bocche aperte, occhi spalancati con sopraccigli inarcati, etc.)³⁶ ha in comune un lessico usato anche dal frescante di Cimello; la stessa trama lineare a sobrie pieghe, tutte giocate sui contrasti delle pennellate bianche, presente nella veste di Giuda può trovare dei paralleli nell'analogo modo di panneggiare dell'affresco veronese e comunque costituisce un tratto comune alla produzione pittorica mediorenana delle Venezia.

Indicherò un altro esempio, per rendere meno spaesato l'affresco di Cimello: particolarmente significativo mi sem-



Fig. 29. Münster, Chiesa di San Giovanni Battista. Affreschi con Lapidazione di Santo Stefano.



Fig. 32. Cimello (PN), Chiesa di Santa Maria della Tavella, parete sinistra. Affreschi, particolare con la Lapidazione di Santo Stefano (part.).

bra un frammento poco noto proveniente dalla ex cripta di via Provolo a Verona, con *Soldati armati di picche*³⁷.

Che il registro linguistico sia funzionale alla narrazione della scena è del tutto evidente. Vorrei richiamare alla memoria gli affreschi ben noti appartenenti alla chiesa di San Giovanni Battista nel monastero delle benedettine di Münster nei Grigioni, dove nelle scene raffiguranti la *Crocifissione di Pietro e la decollazione di Paolo* nonché la *Lapidazione di Santo Stefano*³⁸, i carnefici e gli aguzzini, colti in pose sgangherate, presentano espressioni truci e concitate paragonabili a quelle di Cimello, vieppiù caricate di segno negativo per il fatto di essere esibite di profilo (fig. 29).

La seconda scena di Münster ci offre il destro per rientrare nell'ambito della diocesi concordiese e precisamente nella chiesa di Santa Maria della Tavella a Cimello (Fiume Veneto, PN), dove alcuni anni orsono è stato scoperto³⁹ un importante brano di pittura murale di epoca romanica, presente sulla parete sinistra dell'aula. Benché molto lacunoso e rovinato dalle picchettature inferte sulla superficie dipinta al fine di far aderire il successivo strato di intonaco trecentesco, mi è stato tuttavia possibile riconoscere allora



Fig. 31. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi A IV 74, f. 124v

il soggetto quale appunto una *Lapidazione di Santo Stefano* (fig. 30): il santo inginocchiato con le mani giunte sollevate verso la *Manus Dei* è infatti raffigurato sulla destra della scena, colpito da grosse pietre bianche lanciate dai tre magnoldi dipinti al centro, mentre sulla sinistra trovava probabilmente posto il sommo sacerdote. Per una restituzione della scena, qualora il discorso risultasse non troppo chiaro, faccio vedere l'illustrazione del passo relativo negli *Atti degli Apostoli* che compare in uno dei già citati manoscritti veronesi della prima metà del XIII secolo ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi A IV 74, f. 124v (fig. 31), nonché in un manoscritto di collezione privata.

Ma sugli affreschi di Cimpello, che meritano uno studio approfondito, tornerò a trattare diffusamente in altra sede. Qui mi preme solo mettere a confronto i profili disumani dei personaggi 'negativi' urlanti, che a Cimpello sono costruiti usando una grossa linea di contorno verde (e non marrone come a Cintello) e danno l'impressione di un' ancor maggiore arcaicità stilistica (fig. 32).

Concludendo, potremmo dunque dire che le componenti stilistiche che entrano nel bagaglio culturale del frescante di Cintello sono molteplici: ancora memore, specie nelle figure dei *Patriarchi*, della lezione più ieratica e monumentale del primo romanico (in zona ancora viva e rappresentata dal notevolissimo ciclo di affreschi del battistero di Concordia, databile sullo scorcio dell'XI secolo), il pittore sembra però introdurre nel proprio linguaggio accenti più occidentali che gli provengono da diverse direzioni dell'entroterra latamente veneto, venature dialettali — vorrei dire — avvertibili specie nel volto di *San Cristoforo*, ma più ancora nella scena della *Cattura* (fig. 33). Va inoltre rilevata la padronanza della tecnica pittorica, che dietro la disinvolta facilità della pennellata larga, lascia intuire una consumata pratica di bottega.

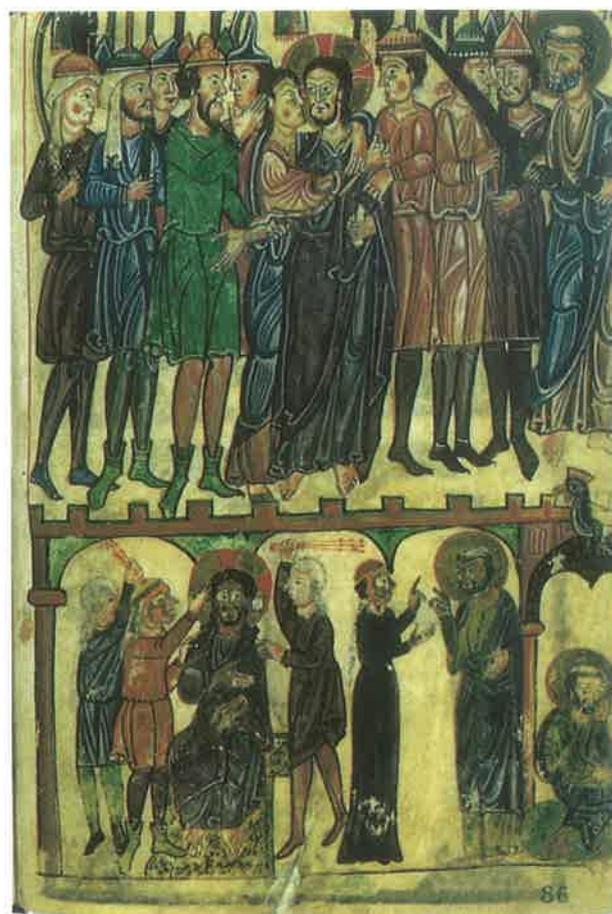


Fig. 33. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi A IV 74, f. 86r.

Veniamo da ultimo al problema della possibile sistemazione cronologica. I documenti storici finora noti non ci sono di molto aiuto⁴⁰: sappiamo comunque che nella bolla di papa Urbano III del 1186 viene nominata la *villa* di Cintello, ma in essa non viene ricordata una *plebs*, ossia una chiesa battesimale; ciò non toglie che poteva esserci all'epoca una cappella o piccolo oratorio, dipendente dalla chiesa matrice di una vicina *villa*. Un secondo documento del 1343 fa invece esplicito riferimento alla chiesa di Cintello, intitolata a San Giovanni Battista: in esso si ricorda che la festa per la consacrazione (11 maggio) non si faceva più e dunque non era necessaria alcuna custodia (*"quia pauci accedunt ad dictum festum"*); da questo documento tardo che ci informa in qualche modo della perdita di interesse della chiesa con la relativa festa, per induzione siamo forse autorizzati a supporre che già alla metà del XIV secolo essa era considerata vetusta (e la sua decorazione pittorica decisamente fuori moda, in un'epoca in cui nella vicina abbazia di Sesto, ad esempio, maestranze giottesche avevano già operato da alcuni decenni).

Pur in assenza di appigli cronologici sicuri ed affidando il giudizio puramente alla lettura stilistica, sono dell'avviso che all'intero brano di affresco di Cintello possa convenire una datazione da collocare presumibilmente tra l'ultimo quarto del XII secolo ed i primi decenni del XIII secolo (con una propensione per la datazione più alta). Infatti, anche tenendo nel debito conto la possibilità che si possa trattare di un fenomeno ritardatario, difficilmente credo si possa andare molto oltre la decorazione absidale di Summaga (per la quale generalmente si accetta una datazione immediatamente *post* 1211)⁴¹, dove si perseguono — ad opera di un frescante manifestamente veneziano — modi stilistici *ad evidentiam* lagunari, subito percepibili chiaramente anche in ulteriori contesti figurativi dell'entroterra veneto, ma dei quali qui a Cintello non mi pare di avvertire l'eco.

¹ Il piccolo centro, posto sulla statale tra Portogruaro (VE) e San Vito al Tagliamento (PN), dipende dalla diocesi di Concordia-Pordenone e dista pochi chilometri dagli importanti centri medievali di Concordia, Summaga e Sesto al Reghena.

² Il restauro, avvenuto nei mesi di febbraio-marzo 1996, è stato eseguito da Anna e Andreina Comoretto. In occasione della presentazione dell'opera, avvenuta presso la parrocchiale di Cintello il 30 maggio 1996, le restauratrici hanno esposto i criteri di intervento adottato, mentre chi scrive ha offerto un'analisi iconografica e stilistica del brano affrescato. Alcuni passi dell'intervento sono stati successivamente pubblicati sul settimanale "Il Popolo", 21 luglio 1996, p. 11 (cfr. E. COZZI, *Aspetti iconografici e stilistici di un affresco romanico*), nell'ambito di uno 'speciale' dedicato a *La chiesa di San Giovanni Battista di Cintello. Origini storiche e successivi sviluppi di una antica comunità, ricca di patrimonio artistico*; si veda *ibidem* anche per l'introduzione storica curata da Eugenio Marin, nonché per la relazione di restauro.

³ Notizie sui lavori di restauro si conservano presso l'Archivio parrocchiale di Cintello. Sono grata ad Eugenio Marin per la segnalazione di tale materiale documentario, che comprende anche una decina di foto a colori e b/n degli affreschi all'epoca dello scoprimento. Al giovane studioso locale spetta il merito di aver richiamato recentemente l'attenzione su tali affreschi, sollecitando opportunamente la valorizzazione di un'opera pressoché sconosciuta. Cfr. E. MARIN, *Nel piccolo borgo di Cintello un tesoro pittorico da valorizzare e salvare*, in "Il Popolo", 28 maggio 1995, p. 3.

⁴ Sono poche righe, conservate presso il locale Archivio parrocchiale: "Trattasi di frammenti assai importanti per il loro valore artistico e per l'epoca della loro esecuzione da collocare tra XI e XII secolo. Non è facile né sicura la datazione: potrebbe trattarsi di un pittore tre-quattrocentesco che dipingeva ancora alla maniera primitiva. In ogni caso si tratta di una pittura popolare di forte intensità espressiva che porta le sue figure (vedi Bacio di Giuda) a quasi eccessive deformazioni dei volti, per mettere in maggior risalto l'odio e la violenza. Una scena brutale che doveva muovere a pietà e devozione i fedeli che la guardavano commossi". Tale giudizio viene parzialmente riferito in A. GIACINTO, *Le parrocchie della Diocesi di Concordia-Pordenone*, Pordenone 1977, p. 39 e in [G. ZAMUNER], *Un po' di storia*, in "Il Tiglio", bollettino parrocchiale, 1983, p. 7.

⁵ L'aspetto architettonico attuale si deve a lavori di ampliamento e ricostruzione della chiesa risalenti alla fine del secolo scorso. Ma sull'argomento si lamenta una pressoché completa assenza di bibliografia, e non dico per quanto riguarda la *facies* medievale, ma anche per ciò che concerne le vicende di quest'ultimo secolo. Non ne tratta nemmeno il canonico E. DEGANI nella fondamentale opera su *La diocesi di Concordia*, conclusa nella sua seconda edizione alla vigilia della prima guerra mondiale (se ne veda la seconda edizione aumentata e coordinata a cura di mons. G. Vale, Udine 1924 = Brescia 1977, p. 352, dove si cita solo un documento del 1444 e si ricorda che la parrocchia fu costituita verso il 1650). Qualche cenno si rinviene in A. GIACINTO, *Le parrocchie ...*, 1977, p. 39 ("... prima del 1584 sono state costruite l'abside e le due cappelle, dedicate rispettivamente alla Madonna e a S. Valentino; negli anni 1885-90 venne prolungata la navata; infine nel 1966-70, all'altezza del presbiterio vennero aperti due archi e costruiti due coretti per offrire più spazio ai fedeli e inoltre la sagristia e un vano ripostiglio...").

⁶ Foto Peripolli (Portogruaro), datata 5.10.1968, conservata presso l'Archivio parrocchiale di Cintello. Assai significative anche tre foto in bianco e nero di Elio Ciol, con particolari degli affreschi in fase di restauro, scattate subito dopo la scoperta.

⁷ *Matteo*, 26, 47-48.

⁸ Cfr. anche *Marco*, 14, 43, che parla di "una gran turba armata di spade e bastoni"; si veda inoltre *Luca*, 22, 47 ss.; *Giovanni*, 18, 1 ss.: "Giuda dunque, avuta la coorte e delle guardie dai grandi Sacerdoti e dai Farisei, arrivò là con lanterne, torce e armi". Nell'affresco una traccia rossastra non compatta in alto sull'estrema destra potrebbe forse riferirsi alla fiamma di una torcia. Ma il pessimo stato di conservazione non permette di spingere oltre la lettura.

⁹ Si rimanda in particolare alla ricca voce *Abraham* curata da E. LUCCHESI PALLI, in *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, 1, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968 (rist. 1990), coll. 20-35: in particolare coll. 30-31. Cfr. inoltre J. SEIBERT, *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg-Basel-Wien 1982, pp. 10-11; A. SIMON, *Abramo*, in "Enciclopedia dell'arte medievale", I, Roma 1991, pp. 57-60.

Che i Giusti riposino nel 'seno di Abramo', lo sappiamo dalla parabola evangelica del ricco epulone e del povero Lazzaro (*Luca*, 16, 22: "avvenne che il povero morì e fu portato dagli angeli nel seno di Abramo"). Ma vanno tenuti presenti anche altri passi evangelici: a proposito del numero degli eletti, di nuovo *Luca*, 13, 18: "Là sarà pianto e stridore di denti, quando vedrete Abramo, Isacco e Giacobbe e tutti i profeti del regno di Dio, e voi cacciati fuori"; e ancora *Matteo*, 8, 11: "Or, vi dico che molti verranno dall'oriente e dall'occidente e si assiederanno a mensa con Abramo ed Isacco e Giacobbe nel regno dei cieli! Ma i figli del regno saranno gettati nelle tenebre esteriori, ove sarà pianto e stridor di denti".

Inoltre non è affatto secondario ricordare ad esempio, che la formula "Deus Abraham, Deus Isaac et Deus Jacob" ricorre spesso nella liturgia, specie in quella funeraria ("in sinibus patriarcharum nostrorum, id est Abraham, Isaac et Jacob, collocare digneris", etc.). Cfr. F. CABROL, *Abraham, sub voce*, in "Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie", I/1, Paris 1924, coll. 11-127: in particolare coll. 123-124.

¹⁰ Secondo L. REAU (*Iconographie de l'art chrétien*, II/1, Paris 1956, pp. 125-155: pp. 138, 154) "cette triade [Abraham, Isaac et Jacob] est usuelle dans les Jugements derniers de l'art byzantin (fresques du Mont Athos, des églises de Bucovine). Elle est exceptionnelle dans l'art d'occident où l'on se borne habituellement à représenter Abraham seul. Les rares monuments où sont groupés les trois patriarches (mosaïques du Baptistère de Florence, frise de Ste-Trophime d'Arles) s'expliquent par des influences byzantines". Cfr. anche, in generale, Y. CHRISTE, *Giudizio universale*, in "Enciclopedia dell'arte medievale", VI, Roma 1995, pp. 791-805.

¹¹ Così come avevo suggerito a P. GOI, di cui si veda *La pittura a Porcia dal Duecento al Novecento*, Maniago 1989, p. 16, tav. 11; cfr. anche il grafico, tav. 6.

¹² Mancano per ora approfondite analisi di tipo iconografico sugli affreschi giotteschi di Sesto; in generale, sul ciclo pittorico si vedano comunque: T. GEROMETTA, *L'abbazia benedettina di S. Maria in Sylvis*, Portogruaro 1964 (I ediz. 1957), fig. 68; parla genericamente di "busti di Santi" I. FURLAN in *L'abbazia di Sesto al Reghena*, Milano 1968, p. 95; F. ZULLANI, *Per la diffusione del giottismo nelle Venezie e in Friuli: gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena*, in "Arte Veneta", XXIV (1970), pp. 9-25 (a p. 21, nota 4, si nominano genericamente "figure di santi e di profeti" su intradossi e pilastri d'angolo del presbiterio).

¹³ La bibliografia relativa agli affreschi di Pomposa è molto ampia. Mi limito a ricordare la fondamentale monografia di M. SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, Milano 1966, pp. 194-198, fig. 394, e più recentemente R. VARESE, *La pittura a Ferrara e nel territorio dal XIII al XIV secolo*, in *Storia di Ferrara*, V, Ferrara 1987, pp. 418-423 (con bibliografia a pp. 439-440), fig. 186.

¹⁴ Il nome di "Magister Iohannes", accompagnato dalla data 1290, si trovava su un'epigrafe in facciata. Il duomo tuttavia sorge sul luogo di una precedente chiesa romanica (ricordata in un diploma del 1190 e in un atto del 1204). L'aspetto attuale della facciata è frutto di un radicale rifacimento avvenuto tra il 1825 e il 1828; una visione della precedente facciata si può cogliere, seppur sommariamente, in una incisione in rame stampata nel 1771 da G.G. LIRUTI nelle *Notizie di Gemona, antica città del Friuli*, Venezia 1771 (rist. anast. Bologna 1973); in essa riusciamo a riconoscere uno dei clipei (sotto la lunetta dell'archivolto laterale destro), poi risistemati in epoca successiva, nell'arbitrario assemblaggio di primo Ottocento: due sull'ala sinistra del prospetto, ai lati della Crocifissione e uno in alto al centro del timpano triangolare di copertura del tetto.

Per notizie sul duomo di Gemona cfr. G. CLONFERO, *Gemona del Friuli. Guida storico-artistica*, Udine 1974, specie pp. 37-53. Per Maestro Giovanni e la sua bottega si veda la scheda n° 1 di F. SFORZA VATTOVANI in M. WALCHER, *Scultura in Friuli. Il Gotico*, Pordenone 1980, pp. 40-43, con ricca bibliografia precedente e sintesi riassuntiva della vicenda critica, dove peraltro non vengono nominati i rilievi con i *Patriarchi*. Da ultimo si veda la

monografia di AA.VV. su *Il duomo di Santa Maria Assunta di Gemona*, Udine 1987, scheda 13 a p. 203.

¹⁵ Nel cantiere scultoreo ferrarese, assegnabile al 1250 circa, è stata vista una "diretta provenienza francese del repertorio figurativo" oltre che delle componenti stilistiche, mentre "alcune varianti iconografiche [...], come l'importanza attribuita alle scene laterali, isolate a rappresentare il Paradiso e l'Inferno, sembrano dovute solo alla difficoltà di adattare il ciclo alla così particolare conformazione dello spazio a disposizione" (F. ZULIANI, *L'architettura e la scultura a Ferrara nel XIII e XIV secolo*, in *Storia di Ferrara*, V, Ferrara 1987, pp. 376-387; p. 383, fig. 139). Cfr. inoltre almeno W.B. VALENTINER, *Il Giudizio Finale della cattedrale di Ferrara*, in "Critica d'arte", I (1954), pp. 119-124.

¹⁶ Il Patriarca è posto su di un prato fiorito, circondato dalle anime dei giusti in aspetto di fanciulli, uno dei quali gli siede in braccio; gli sono accanto la Vergine, il Battista e al di là della porta del paradiso difesa da un cherubino, San Pietro genuflesso accompagnato da un angelo.

Per i mosaici di Torcello, cfr. R. POLACCO, *La cattedrale di Torcello*, Treviso 1984, in particolare p. 67 e figg. 68, 137.

¹⁷ E. ARSLAN (*La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943, p. 56, fig. 70), così descrive l'affresco: "Sul sommo dell'arco, tre busti di santi, barbati, rossovestiti, con nimbi gialli: forse profeti". F. BUTTURINI invece (*La pittura frescale dell'anno Mille nella diocesi di Verona*, Verona 1987, p. 53, fig. 237) riconoscerebbe "al centro dell'arcosolio una probabile *Deesis* (non è più vedibile il volto della *Vergine* che verrebbe a trovarsi alla destra del *Padre*), ma potrebbe anche trattarsi di una *Trilogia di Santi* (protettori), separati da piante dalle larghe foglie". Per S. BETTINI (*La pittura veneta dalle origini al Duecento. Parte II*, Dispense dalle lezioni, Università di Padova, a. a. 1964/65, p. 58) la datazione di tale ciclo non andrebbe posta prima della metà del XII secolo.

¹⁸ Per Sommacampagna si vedano perlomeno: E. ARSLAN, *La pittura e la scultura...*, 1943, pp. 161-162; per S. BETTINI, *La pittura veneta...*, 1964/65, pp. 77-79, lo schema iconografico del Giudizio di Sommacampagna "è di carattere occidentale, anche negli episodi minori (per esempio il tema di Abramo, come a S. Michele di Oleggio, etc.)"; F. BUTTURINI, *La pittura frescale...*, 1987, p. 51 ss. Ai lati del capo del Patriarca, in posa rigidamente frontale, compaiono simmetricamente due corone/lampade pendenti, un motivo che si incontra anche a Pozzoveggiani.

¹⁹ Sul Giudizio inciso di San Zeno, si veda in particolare G. GEROLA, *Il Giudizio Universale scoperto a S. Zeno di Verona*, in "Bollettino d'arte", II (1908), 12, pp. 470-473; si vedano inoltre E. ARSLAN, *La pittura e la scultura...*, 1943, pp. 162-164, 178 e figg. 207-209: la fig. 209 comprende il nostro tema; ne scrive brevemente anche S. BETTINI, *La pittura veneta...*, 1964/65, pp. 81-82 (con bibliografia precedente a p. 94), mentre F. BUTTURINI, *La pittura frescale...*, 1987, pubblica alcuni particolari (figg. 303-306), che però non comprendono l'episodio che ci interessa.

²⁰ Sul ms. Chigi A IV 74 della Vaticana, già aveva attirato l'attenzione E. ARSLAN in *La pittura e la scultura...*, 1943, pp. 167, 180, fig. 219. Ora si veda (anche per la bibliografia più recente) L. ELEEN, *Acts Illustration in Italy and Byzantium*, in "Dumbarton Oaks Papers", 31 (1977), pp. 255-278; EAD., *A Thirteenth-century Workshop of miniature Painters in the Veneto*, in "Arte Veneta", XXXIX (1985), pp. 9-21; EAD., *New Testament Manuscripts and their Lay Owners in Verona in the Thirteenth Century*, in "Scriptorium", XLI (1987), 2, pp. 221-236.

²¹ Del ms. Vat. lat. 39 della Vaticana esiste un'edizione in facsimile ("Codices e Vaticanis selecti", LXI, Milano 1984), con volume di commento a cura di G. MORELLO e V. PACE, cui si rimanda. Un terzo manoscritto della serie si conserva in collezione privata.

²² Cfr. E. ARSLAN, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza, I, Le Chiese*, Roma 1956, p. 188, scheda 1315; si veda inoltre A. DANI, *Affreschi altomedievali nella badia di S. Maria Etiopissa (Vicenza)*, in *Studi in onore di Antonio Bardella*, Vicenza 1964, pp. 213-225; in particolare p. 221 ss.

²³ Sugli affreschi del Palazzo della Ragione di Mantova si veda G. PACCAGNINI, *Mantova. Le Arti. I. Il Medioevo*, Mantova 1960, pp. 256-257. Per il pittore Grisopolo cfr. anche G. FIACCADORI, *Grixopolus Pictor Parmensis. Dal Battistero al Palazzo della Ragione*, in "Felix Ravenna", CXXXI-CXXXII (1986), 1-2, pp. 33-37, nonché la voce *Grixopolus Parmensis* curata da A. CALZONA in "Enciclopedia dell'arte medievale", VII, Roma 1996, pp. 102-105.

²⁴ Sulla decorazione pittorica mantovana si veda da ultimo la scheda curata da U. BAZZOTTI in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1989, p. 210, fig. 4.

²⁵ Per brevi cenni su Pozzoveggiani, nel contesto della pittura locale di epoca romanica, si veda per ora E. COZZI, *Pittura medievale a Padova e nel territorio prima di Giotto. Note per un percorso essenziale*, di imminente pubblicazione in "Padova e il suo territorio".

²⁶ Non identifica le figure F. ZULIANI (*Le tracce della fede dall'altomedioevo al Trecento*, in *2000 anni di Padova cristiana: itinerari di fede, arte, storia*, a cura di G. Canova Mariani e P. Ferraro, Padova 1997), che genericamente scrive di "santi sotto arcata ed altri brani ora pressoché indecifrabili" (p. 54).

²⁷ Ringrazio Valentino Pace per avermi segnalato, in sede di convegno, uno studio imminente di Jérôme Baschet su *Les trois Patriarches*.

²⁸ Rimarrebbe però la difficoltà quasi insuperabile di una posizione sulla sinistra, invertita cioè rispetto allo schema canonico del *Giudizio*.

²⁹ L'iconografia di *San Cristoforo* è troppo nota perché ci si debba qui soffermare. Cfr. per tutti, per l'area geografica che qui ci interessa, G. KAFTAL-F. BISOGNI, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, coll. 212-222.

³⁰ Per uno schema tipico della scena con la *Cattura di Cristo* in ambito medioromanico veneto, possiamo far riferimento ancora una volta al manoscritto miniato di origine veronese ora alla Vaticana (Chigi A IV 74, f. 86r), già citato in precedenza (cfr. nota 20).

³¹ Infatti sappiamo che, come ebbe a scrivere O. DEMUS (*Pittura murale romanica*, Milano 1969, trad. it. di *Romanische Wandmalerei*, München 1968, p. 42), "di tutte le forme d'arte dell'alto Medioevo quella che ci è pervenuta con le maggiori lacune è la pittura murale".

³² Per alcune veloci segnalazioni cfr. E. COZZI, *Bettini e la pittura murale romanica delle Venezie*, in "Tempus per se non est", Atti della giornata di studio per il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905-1986), Padova — Accademia Patavina di Scienze Lettere e Arti, 12 dicembre 1996 (in corso di stampa).

³³ All'inizio degli anni '80 nell'abbazia benedettina di Acquanegra sul Chiese (MN) è stato messo in luce un rilevante ciclo di affreschi, finora solo parzialmente pubblicati e variamente assegnati all'XI o al XII secolo: si tratta di un rinvenimento di grande portata, che permette di gettare ampia luce sulle prime fasi del romanico in area padana, chiarendone tendenze e filoni stilistici. Sull'argomento si vedano in particolare I. TOESCA, *Notizie sugli affreschi medioevali della chiesa di San Tommaso ad Acquanegra sul Chiese*, in "Benedictina", XXXIV (1987), 2, pp. 435-450; U. BAZZOTTI, *Il Medioevo. Da Matilde di Canossa ai Gonzaga*, in *Pittura a Mantova...*, a cura di M. Gregori, 1989, pp. 4-5, 209.

³⁴ Per i rapporti Salisburgo-Aquileia-Venezia, cfr. O. DEMUS, *Salzburg, Venedig und Aquileia*, in "Festschrift Karl M. Swoboda", Wien 1959, pp. 75-82. Per gli affreschi della chiesa delle benedettine di Santa Maria del Nonnberg a Salisburgo si vedano in particolare O. DEMUS, *Pittura murale...*, 1969, pp. 207-209, tav. XCVII (con bibliografia precedente); C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200*, New Haven and London 1993, pp. 302-303, fig. 307. Per i tracciati, o disegni geometrici preliminari, cfr. K.M. SWOBODA, *Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde*, in "Alte und Neue Kunst", II (1953), p. 8 ss.

³⁵ Per Termeno si veda perlomeno N. RASMO, *Affreschi medioevali atesini*, Milano s.d. [1971], pp. 59-60, bibliografia a p. 240 e figg. 87-89.

³⁶ Per l'affresco di San Zeno si confronti la foto a p. 17 in F. ZULIANI, *Gli affreschi duecenteschi del palazzo abbaziale di San Zeno: un allestimento cerimoniale per Federico II*, in *La torre e il palazzo abbaziale di San Zeno. Il recupero degli spazi e degli affreschi*, Verona 1992.

³⁷ Buone foto si rinvencono in F. BUTTURINI, *La pittura frescale...*, 1987, figg. 128-129.

³⁸ Per Münster cfr. O. DEMUS, *Pittura murale...*, 1969, pp. 131-132, tav. XXVIII.

³⁹ La scoperta ed il restauro degli affreschi di Cimpello si deve all'opera di Giancarlo e Giovanni Magri.

⁴⁰ Una sintesi efficace dei documenti storici e delle vicende della chiesa lungo i secoli è offerta da E. MARIN nell'articolo precedentemente citato a nota 3.

⁴¹ Per Summaga cfr. E. COZZI, *Bettini e la pittura...*, con bibliografia ivi citata.

Referenze fotografiche: Elio e Stefano Ciol (Casarsa, Pn): 1, 3-5, 7, 8, 17, 18, 20-22, 24-27, 30,32; Biblioteca Apostolica Vaticana: 13, 14, 31, 33; Peripolli: 2; Ferrini (Vicenza): 15; da Salmi: 9; da Arslan: 12; da Gregori: 16,19; da Demus: 23, 28,29. La documentazione fotografica è stata parzialmente eseguita con i fondi personali di ricerca 60% e CNR.

NEOBJAVLJENA ROMANIČKA FRESKA U CINTELLU – IKONOGRAFSKI I STILSKI ASPEKTI

SAŽETAK

Sačuvani fragment romaničkog zidnog slikarstva u župnoj crkvi San Giovanni Battista u mjestu Cintello, u blizini Portogruara (pokrajina Veneto), otkriven 1968. godine, podvrgnut prije kraćeg vremena restauratorskom zahvatu, nije sve do danas privukao pozornost stručnjaka.

Posrijedi je uska i dugačka traka oslika lijevog zida crkvenog zdanja koji je tijekom stoljeća doživio brojne pregradnje. Moguće je razaznati tri zasebne ikonografske teme (danas lišene zajedničke niti vodilje); prikaze dvojice od izvorno trojice *Patrijarha (Abrahama, Izaka i Jakova)*, *Sv. Kristofora* i prizor *Judinog poljupca*.

Prva od naslikanih tema (obično zvan i *Abrahamovo križanje*) nije toliko česta. Stoga su nabrojani srodni primjeri srednjovjekovnih umjetnina (freske, minijature, skulpture) sa sjeveroistoka Italije, često unutar šireg tematskog konteksta no što je *Posljednji sud*.

Ukratko su analizirane stilska obilježja freske (za koju se predlaže datacija u kraj XII, odnosno početak XIII. stoljeća). Ona ukazuju na prožimanje različitih umjetničkih strujanja s jasno raspoznatljivim izvorištima u ranoj i razvijenoj romanici gornjojadranskog prostora i očitim dodirima kako s bizantskim Istokom, tako i prekoalpskim krajevima.