

IL CICLO PITTORICO DELLA CRIPTA DI AQUILEIA: ALCUNE RIFLESSIONI SUGLI ULTIMI STUDI

GIOVANNA VALENZANO

UDC: 75.052(450),11"

738.5.033.2:75(450),11"

Original scientific paper

Manuscript received: 25. 03. 1998.

Revised manuscript accepted: 15. 04. 1998.

G. Valenzano

Dipartimento di Storia e Tutela

dei Beni culturali

Università di Udine

Italia

Gli affreschi della cripta di Aquileia sono stati pubblicati per la prima volta nel 1906. Da allora sono stati oggetto di numerosi interventi, in cui la critica ha cercato di individuare e distinguere gli elementi derivati dalla tradizione bizantina da quelli più spiccatamente occidentali. Si tratta di elementi tipologici, iconografici e figurativi che spesso sono stati interpretati come la prova della compresenza di due maestri diversi, di cultura bizantina l'uno, romanica l'altra. Si ritiene in verità che l'intero ciclo, che coinvolgeva completamente le strutture della cripta, sia opera del medesimo maestro, coadiuvato da collaboratori subordinati, e che sia stato realizzato tra il 1130 e il 1140.

Da alcuni anni sto compiendo una serie di ricerche finalizzate alla stesura di una nuova monografia sulla basilica di Aquileia.¹ Il progetto prevede prima di tutto il rilevamento dell'edificio, avviato già quattro anni orsono e ancora oggi in fase di attuazione per quanto riguarda le sezioni e le fotogrammetrie esterne, coordinato dal prof. Alberto Pratelli del Dipartimento di Storia e pianificazione territoriale dell'Università di Udine, su commissione del prof. Giovanni Lorenzoni dell'Università di Padova. Nella storia architettonica dell'edificio, il chiarimento delle vicende della cripta è uno dei nodi essenziali da sciogliere. Tale struttura, costituita da una pianta a forma semicircolare (fig.1), ad arco leggermente oltrepassato, è suddivisa da sei colonnine in tre navate coperte da un sistema voltato irregolare, caratterizzato da una soluzione di transizione con volte a penetrazione, ed è stata variamente datata dagli studiosi dal IX all'XI secolo.² Alla cripta si accede da due scale laterali, non direttamente ma attraverso due vani irregolari. Tutta la struttura nel XII secolo è stata completamente decorata con pitture che si sovrapposero ad una decorazione precedente, già ipotizzata da Swoboda³ sulla base del rinvenimento di un frammento di intonaco con iscrizione oca ad essa riferibile. Il ciclo coinvolgeva infatti l'intero spazio della cripta, estendendosi anche ai due locali di accesso laterali, come mostrano alcuni frammenti. Le pitture non si limitavano a ricoprire le volte e le pareti laterali, ma abbracciavano anche i sostegni (fig.2). Ancora dipinti a incrostazioni marmoree risultano infatti le semicolonne addossate al muro perimetrale, mentre i rispettivi capitelli presentano una decorazione a motivi vegetali. Un'ornamentazione analoga ricopriva anche i sostegni centrali: si trovano infatti estese tracce di tale decorazione sia sulle colonne e sia sui capitelli scolpiti, i cui rilievi erano stati preventivamente annullati con lo stucco, come si può notare da alcune tracce rimaste.

Le riflessioni che sottoporro alla vostra discussione vogliono ribadire una datazione del ciclo pittorico entro la metà del XII secolo⁴, diversamente dalla proposta di una cronologia verso gli anni '80 del secolo, ribadita ancora di recente con nuove suggestive indicazioni da Dale.⁵ Lo stu-

dio di Dale è estremamente importante e assai ben documentato, ricco di nuovi spunti e preziose osservazioni. Degno di nota è l'intento di interpretare tutto il complesso pittorico secondo un preciso programma figurativo, legato alle vicende politiche del Patriarcato di Aquileia, ricostruite con rigore storico.

L'intero ciclo rileva un progetto narrativo unitario che prevede storie della Passione nelle lunette, sulle vele della navata centrale la raffigurazione di Cristo in trono tra angeli, la Vergine in trono con il Bambino circondata dai sim-

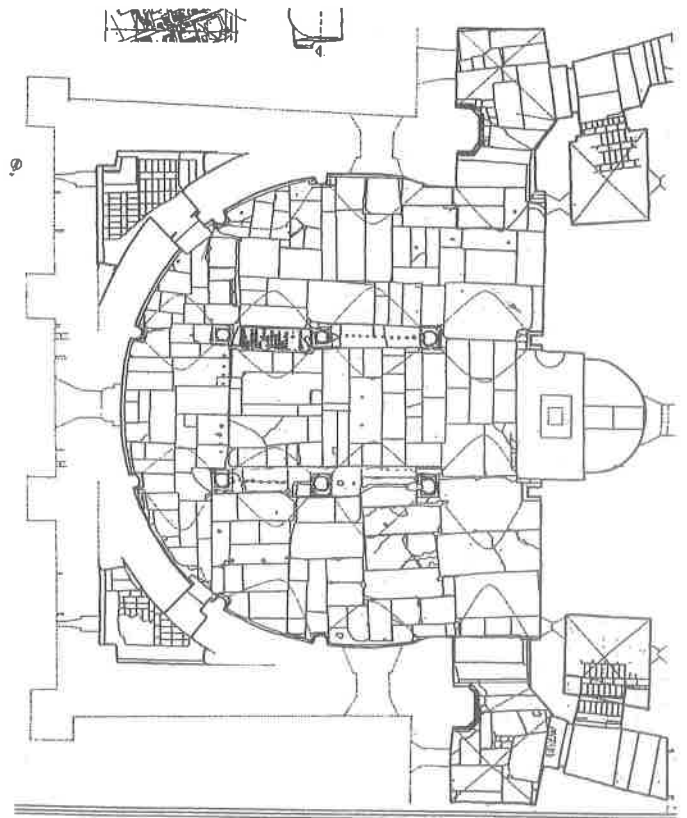


Fig. 1. Pianta della cripta di Aquileia



Fig. 2. Aquileia, Cripta, Veduta generale

boli degli Evangelisti, Ermagora orante tra Fortunato e S. Siro, mentre su quelle delle navate laterali le storie dei Santi Ermagora e Fortunato; infine, sui pennacchi sono dipinti santi e patriarchi. Sulle pareti laterali, nel primo registro, al di sotto delle scene della Passione è raffigurato un velario di complessa lettura iconografica.

Nell'ideazione del ciclo ha un ruolo fondamentale la volontà politica di sostenere il primato di Ermagora, discepolo di Marco (inviato da Pietro a predicare per convertire e cristianizzare l'area altoadriatica) e primo vescovo della sede metropolitana di Aquileia, ordinato a Roma da Pietro stesso. Nel ciclo vi sono alcune vistose lacune, con perdita totale di alcune scene, nei due vani laterali e nell'area nord-orientale della parete perimetrale e nell'angolo nord-ovest della volta della cripta. Tali lacune non sono recenti dal momento che sono già rilevate nel 1724 in una lettera di Bertoli al cardinale Giusto Fontanini, conservata presso l'Archivio Arcivescovile di Udine.⁶

Il ciclo, come è noto, uno dei più vasti e meglio conservati dell'Italia settentrionale, ha una letteratura assai vasta⁷ che non può essere qui riassunta se non per rapidi cenni. Swoboda, che pubblicò per primo gli affreschi, nella monumentale monografia edita da Lanckoronskij con Niemann nel 1906⁸, individuò il segno di una netta cesura nella stesura dell'intonaco che taglia la zona inferiore della Crocifissione e, su questa scorta, attribuì l'esecuzione a due maestranze diverse, attive, l'una al tempo del patriarca Voldorico I (1082-1121), la seconda all'età di Pellegrino I (1131-1161). Gli studi successivi hanno individuato le due componenti, bizantina e occidentale, tanto che Johanna Kugler ha programmaticamente intitolato il suo articolo *Byzantinisches und Westliches in the Kryptafresken von Aquileia*⁹. Nel ciclo sono infatti continui i riferimenti e i rimandi a specifici schemi iconografici sia bizantini sia occidentali, talvolta anche interrelati tra loro, come mostra in modo emblematico la Vergine, del tipo Nicopeia, raffigurata in cielo con



Fig. 3. Aquileia, Cripta, Deposizione, particolare



Fig. 4. Aquileia, Cripta, Pietro consacra Ermagora, particolare



Fig. 5. Aquileia, Cripta, Battesimo di Ponziano, particolare

il Tetramorfo. I riferimenti alla cultura occidentale e a quella bizantina sono stati spiegati dalla critica non solo come un rifarsi a fonti iconografiche diverse, ma anche supponendo precise differenze esecutive, identificando il Maestro della Passione come un pittore bizantino e il maestro della Vita di Ermagora e Fortunato come un pittore romanico occidentale, di cultura più arcaica, ancora legato ai modelli della pittura veneziana del primo terzo del XII secolo.¹⁰ Demus, in un primo tempo, distingue l'opera del Maestro della Passione, formatosi presso i mosaicisti veneziani, da quella del maestro del Velario, un pittore romanico dell'Italia settentrionale, e attribuisce le storie di Ermagora e Fortunato a un terzo maestro, che amalgamerebbe queste due culture pittoriche.¹¹ Successivamente, in un passo nella monumentale opera sui mosaici marziani,¹² parla esplicitamente di due maestri veneziani responsabili, rispettivamente, il primo delle storie cristologiche e il secondo delle scene della vita dei santi e delle figure dei santi e martiri sulle volte e di una terza personalità, attiva nel velario, quest'ultima formatasi probabilmente in Italia settentrionale.

Io credo, invece, per usare le parole di Toesca che "si ritrova in tutta la cripta una sola maniera, nel disegno, nell'intonazione dei colori, nella fattura".¹³

Compare infatti in tutte le scene la stessa suddivisione di scatole spaziali a fasce ocra, verde e blu, secondo uno schema largamente diffuso in tutto l'Occidente (basti pensare a S. Angelo in Formis ma ugualmente nel XII secolo, in area lombarda, lo ritroviamo a San Salvatore di Casarezzo (MI) dipinto da uno dei maestri di Civate, nella cappella episcopale di Novara entro il 1148, o ancora a Macra, presso Cuneo). I volti sono tutti realizzati allo stesso modo, impiegando un colore di base ottenuto con ocra e cinabro su



Fig. 7. Aquileia, Cripta, Ermagora battezza Gregorio e la sua famiglia



Fig. 6. Aquileia, Cripta, Deposizione



Fig. 8. Aquileia, Cripta, Battesimo di Ponziano

cui poi vengono stesi il verde a segnare le ombreggiature delle palpebre, un rosso mattone che segna il naso e la fronte e sottolinea le guance e le labbra; l'ocra rossa è usata per contornare il naso e la bocca. Un ruolo essenziale nella definizione fisionomica è poi svolto dalle lumeggiature disposte secondo schemi fissi che approdano a vere e proprie sigle. Lo si nota da una serie di particolari: dal disporsi delle lumeggiature sulla fronte, con la sigla a U, dal modo di indicare le palpebre, dal segno grafico che talvolta unisce occhio e guancia. Queste stesse sigle legano indissolubilmente i volti delle lunette con quelli delle volte e dei pennacchi. Si confrontino, ad esempio, i volti di Cristo e della Vergine nella Deposizione e quello di Ermagora eletto vescovo di Aquileia (figg. 3,4). Identiche sigle, disposte secondo schemi ricorrenti, caratterizzano le mani dei vari personaggi: le dita allungate rese espressive dalle lumeggiature che proseguono nel dorso quasi a segnare l'affiorare dei tendini, il caratteristico triangolo alla congiunzione del pollice (figg. 4,5). La resa dei muscoli nel corpo nudo avviene per sigle prestabilite in terra rosso mattone e in bianco sia in quello del Cristo della Deposizione (fig. 6) sia in quelli dei battezzati come si può vedere nella scena in cui Ermagora battezza Gregorio e la sua famiglia (fig. 7) o nel battesimo di Ponziano (fig. 8). Ugualmente è facile individuare lo schema di convenzioni che muove i panneggi: le pieghe prismatiche che si aprono a ventaglio, le lumeggiature a cerchio e a ovale che accennano alla consistenza dei corpi delle ginocchia e delle cosce sotto le vesti segnate da pieghe a V progressivamente incuneate. Identiche lumeggiature a cuneo, a goccia rovesciata, a doppio cerchio segnano le spalle dei diversi personaggi. Analogo modo di esprimersi si ritrova nell'attenzione alla resa spaziale, nella scansione in più piani, in una certa monumentalità delle figure, conferita dalle larghe pennellate corpose di colore, che talvolta sfociano in coaguli plastici, nel giustapporre le immagini che trovano un rapporto nell'interrelazione di alcuni gesti (figg. 6, 9), nel gioco di rialzi e abbassamenti delle tinte, che nei brani meglio conservati delle vesti giunge quasi a effetti di cangiamento (fig.10). Le differenze tra le scene della Passione e quelle della vita di Ermagora e

Fortunato sono state spiegate come "due grandi maniere...l'una di origine appunto bizantino provinciale o se si vuole veneziana; l'altra, come vedremo, di tradizione più occidentale"¹⁴ perseguita da maestri di diversa cultura e livello stilistico, pur all'interno di una medesima bottega. Recentemente Dale¹⁵ ha convincentemente applicato al caso specifico di Aquileia alcune osservazioni di Cutler¹⁶ e ha richiamato le felici indicazioni metodologiche di Meyer Schapiro¹⁷ ed Ernst Kitzinger¹⁸ sull'uso del termine stile per la pittura medievale, riferendosi alla distinzione trasmessa dalla *Rhetorica ad Herennium* di *humilis, mediocris e gravis*, diffusa e applicata per tutto il Medioevo fino alla realizzazione programmatica della Divina Commedia di Dante Alighieri. Dale spiega quindi la maggior rigidità delle figure dei Santi con la scelta di una posizione ieratica, per creare delle vere e proprie icone. Nelle scene della Passione le figure abbandonano la rigida frontalità per divenire "icons in space", riprendendo la definizione di Demus. Nelle scene della Vita di Ermagora e Fortunato l'aspetto narrativo si fa predominante. Possiamo quindi concludere che le differenze di stile riscontrabili tra le varie immagini della cripta non sono dunque imputabili alla presenza di individualità diverse ma alla applicazione di registri stilistici differenti per meglio aderire alle scelte tematico-iconografiche.



Fig. 9. Aquileia, Cripta, Martirio di Ermagora e Fortunato



Fig. 10. Aquileia, Cripta, Deposizione e velario



Fig. 11. Sacello di San Romedio, velario

Anche il velario (fig.10) che corre al di sotto delle Storie della Passione è opera della stessa maestranza. La differenza con le immagini soprastanti deriva essenzialmente dal tipo di soggetto, esemplato su modelli tardoantichi, in cui scene di caccia e di lotta erano dipinte come se fossero viste attraverso il filtro del velo, posto a separare lo spazio interno sacro dalle immagini del mondo esterno che appaiono appena delineate dalla linea di contorno ocra stesa con straordinaria libertà e scioltezza. Solo in alcuni punti le ridotte superfici delle figure sono riempite da macchie di colore ocra giallo-rosso estremamente diluito. Le pieghe tracciate con tinte molto annacquate, quasi trasparenti, in verde e nero insistono sopra le figure, secondo la norma. I soggetti non sono sempre facilmente identificabili per il cattivo stato di conservazione. Si individuano comunque fiere affrontate, scene di lotta, allegorie ed episodi mitici e storici. Dale ha suggerito di interpretare il velario come allegoria della lotta dei vizi e delle virtù e ha richiamato oltre una ventina di esempi,¹⁹ di cui alcuni in area Altoadriatica, intesa in senso assai ampio: Summaga, Aquileia, Trieste, Santa Maria del Castello a Udine, Santa Maria in Sylvis a Sesto al Reghena, Castel Appiano e Castelbadia, a cui vanno aggiunti almeno il velari di Santa Maria Etiopissa a Povegliano presso Vicenza, Pozzoveggiani (Padova), Termeno, S. Vito a Tarces e del sacello di San Romedio a Sanzeno in Trentino (fig. 11). I temi di vita profana e la diversa soluzione tecnica adottata ha fatto parlare di un maestro di cultura romanica, settentrionale, differente dagli artisti a cui sono state ascritte le rimanenti pitture, quando non si è giunti a ritenere il velario un'opera più tarda, assegnandola già al XIII secolo. In realtà, come abbiamo già detto, tutta la decorazione della cripta si rivela, ad un'attenta analisi, fondamentalmente



Fig. 12. Aquileia, Cripta, Velario, particolare



Fig. 13. Aquileia, Cripta, Ermagora è accolto ad Aquileia

unitaria. Infatti, se confrontiamo il disegno ocre del velario con il disegno preparatorio delle figure in alcune scene e della Passione e della Vita dove, a causa del cattivo stato di conservazione, è maggiormente visibile, possiamo individuare alcune spie, alcuni indizi che fanno propendere per questa ipotesi. Si veda il modo di tratteggiare le mani di profilo, con l'unghia in evidenza ben leggibile ad esempio nella mano del re del velario (fig.12) o in quella di coloro che accolgono Ermagora giunto ad Aquileia (fig.13), o, ancora, la tipologia dei volti, dagli ovali ben tratteggiati: se si eliminano visivamente le stesure di colore sovrapposte per stadi successivi si scorgono innegabili analogie nella libertà del segno e nella rapidità di stesura dei contorni. Si noti nel volto di profilo del velario il mento prominente e la fronte sfuggente (fig.14) affine a quella della pia donna ritratta di profilo nel Compianto (fig.15).

Attribuita la paternità del ciclo ad un unico maestro²⁰, accompagnato da alcuni collaboratori nonché da garzoni strettamente sorvegliati, rimane da affrontare il problema cronologico. Recentemente l'ipotesi di una datazione tarda, agli anni 70'-80 del XII secolo, avanzata per la prima volta da Toesca, è stata ripresa e ribadita. Vi sono motivazioni di ordine stilistico che si basano soprattutto sull'istituire raffronti con la cultura esemplata dagli affreschi di Nerezi. In realtà il rapporto è più tipologico e iconografico che stilistico, non solo l'esecuzione è diversa ma anche la concezione che sta alla base delle figure è completamente divergente. Ad Aquileia la lumeggiatura ha ancora una funzione strutturale, serve a rilevare i corpi, a Nerezi (1164) invece diviene il mezzo più esplicito per raggiungere quel linearismo teso ed espressivo (fig.16) tipico della cultura comnena della seconda metà del secolo. Inoltre Dale ha



Fig. 16. Nerezi, particolare della Presentazione al tempio



Fig. 14. Aquileia, Cripta, Velario, particolare

messo in luce una serie di elementi storici che avvalorrebbero l'ipotesi di una datazione post 1177, una volta raggiunta cioè la Pax veneziana, dal momento che ad Aquileia lavora, secondo lo studioso, una maestranza veneziana. Inoltre individua nella semicolonna sud, purtroppo il testo pittorico è di difficile lettura e praticamente illeggibile dalle riproduzioni, la raffigurazione del committente, secondo lui Carlo Magno, finanziatore della ricostruzione della basilica di Aquileia, promossa agli inizi del IX secolo da Massenzio. Il fatto che il donatore, identificato ipoteticamente come Carlo Magno, è raffigurato con l'aureola è assunto da Dale come una prova per stabilire che l'immagine sia stata realizzata dopo la canonizzazione, avvenuta nel 1165. Tale dato è in realtà assai labile, sia per la difficoltà di lettura della pittura ridotta ad uno stato di larva informe sia perché, come ha provato Mara Mason²¹ in una tesi di laurea che mi auguro sia presto pubblicata per i ricchissimi confronti suggeriti e la puntuale e rigorosa analisi iconografica, spesso gli imperatori erano raffigurati con l'aureola anche senza essere canonizzati: basti pensare, del resto, ai celebri rilievi milanesi in stucco e avorio raffiguranti l'imperatore Ottone.

Giustamente Dale rifiuta il collegamento con le pitture di Nerezi, anche se poi propone esempi altrettanto difficili da raffrontare, tutti datati all'ultimo quarto del XII secolo.²² In modo più pertinente lo studioso richiama quattro complessi pittorici confrontabili con le pitture di Aquileia: il sacello di Summaga, il frammento di Santa Maria in Silvis a Sesto al Reghena, il battistero di San Marco a Venezia e la cripta di Castelbadia in Alto Adige. La datazione di queste opere, in particolare quella del sacello di Summaga (1188-1192 secondo Dale) sicuro riflesso della cultura pittorica di Aquileia, è assunta come un termine ante quem per il ciclo aquileiese, che è quindi ascrivito al 1180c.²³ Tale datazione è inoltre supportata, secondo Dale, dalla propizia situazione storica: passati gli anni di grande attrito tra Aquileia e Venezia, Aquileia ottiene privilegi e ricche donazioni nel 1180. Inoltre, secondo lo studioso, difficilmente si sarebbe chiamata una maestranza da Venezia ad affrescare ad Aquileia il ciclo della cripta nei momenti più cruenti della lotta, culminati in episodi bellici.²⁴ Venezia rivendicava le ragioni di Grado dove la sede patriarcale si era spostata nel 579, in seguito all'invasione longobarda. Alla morte del patriarca Severo, all'inizio del VII secolo sorse una disputa tra i vescovi sostenitori dello scisma dei Tre capitoli (che elessero patriarca Giovanni con sede a Cormons) e quelli ortodossi (che scelsero come patriarca a Gra-



Fig. 15. Aquileia, Cripta, Compianto su Cristo morto

do Candiano). Da questo momento, per secoli, Grado ed Aquileia (dove in età carolingia tornò a risiedere il patriarca) rivendicarono il primato ecclesiastico su Venezia e l'Istria. Il Concilio di Mantova dell'827 riconobbe Aquileia come unica sede del metropolita, di cui Grado era dipendente. Venezia, che sosteneva per motivi politici ed economici le ragioni di Grado risolse il problema trafugando le reliquie di San Marco e rivendicando, essa stessa, il primato sulla Venetia e l'Istria a discapito di Aquileia.

In realtà il progetto di incentrare la decorazione pittorica della cripta sul culto dei santi Ermagora e Fortunato trova altrettante plausibili motivazioni anche in un momento di rivendicazioni, precedente agli accordi della pax del 1177. Un appiglio per confermare tale ipotesi è costituito dal confronto tra le scelte iconografiche dispiegate nella scena in cui l'apostolo Pietro invia Marco ad Aquileia, dipinta ad Aquileia e il medesimo episodio raffigurato in mosaico nella cappella dedicata a s. Pietro nella chiesa veneziana di San Marco.²⁵ Ad Aquileia (fig. 17) Marco è raffigurato con il basto-



Fig. 17. Aquileia, Cripta, Pietro consacra il vescovo Ermagora



Fig. 18. Ravenna, testa di San Pietro dell'Ursiana



Fig. 19. Aquileia, Cripta, Pietro consacra il vescovo Ermagora, part.



Fig. 20. Aquileia, Cripta, Depositione, particolare



Fig. 21. Venezia, Museo dell'Opera, frammento della Depositione



Fig. 22. Venezia, San Marco, abside, s. Pietro

ne e la borsa a tracolla, mentre sta per partire per Aquileia di cui è indicato come protettore dall'iscrizione, non come vescovo o fondatore. Nel mosaico di San Marco, datato da Demus all'inizio del XII secolo, ma circoscritto tra 1165 e 1180 da Dale,²⁶ San Marco è consacrato vescovo come indicano esplicitamente la scritta *Marco sacratur* e le vesti vescovili indossate dall'apostolo.²⁷ Le rappresentazioni volutamente divergenti dello stesso episodio nei diversi cicli agiografici sembra riflettere le differenti posizioni politiche dei due centri altoadriatici. La rivendicazione del primato di Aquileia e l'affermazione del culto di Ermagora e Fortunato espresso dal ciclo aquileiese trova in realtà tante motivazioni di essere stato concepito nel periodo di raggiungimento della pace veneziana quante in quello precedente.

E' comunque l'analisi dello stile l'elemento determinante per stabilire la cronologia. Io credo che, per la datazione degli affreschi di Aquileia, i confronti più stringenti siano ancora quelli presentati nel volume del 1968 sull'Arte del Patriarcato di Aquileia da Dalla Barba Brusin e da Lorenzoni. Si veda il dettaglio della testa di San Pietro (fig.18) del mosaico oggi al Museo arcivescovile di Ravenna, proveniente dalla basilica Ursiana, datato da un'iscrizione al 1112, con quella di San Pietro che consacra il vescovo Ermagora alla presenza di San Marco (fig.19). Affinità sorprendenti, oltre che con i 5 frammenti superstiti di Ravenna, si riscontrano nel frammento musivo, raffigurante la Vergine, di Ferrara, 1135 circa (ma qui la data è puramente indicativa), a cui oggi si può aggiungere l'intervento identificato recentemente del restauro degli inizi del XII secolo nell'abside di San Vitale a Ravenna,²⁸ e con i mosaici delle absidi di Trieste, come aveva già indicato nel '75 la Kugler, che



Fig. 23. Venezia, cupola nord, Distruzione del tempio, particolare

però li datava verso la fine del XII secolo, mentre io credo nelle datazione anticipata, già proposta da Gioseffi ed ora ribadita.²⁹ Demus, se nel '58 optava per la datazione tarda delle pitture di Aquileia, nel volume sui mosaici marciani dell'85 ascriveva l'esecuzione a tre maestri attivi nell'età di Pellegrino I (1131-1161) per la presenza delle spoglie del patriarca nella cripta. In realtà l'iscrizione della sepoltura del patriarca Pellegrino è gotica e non sappiamo a quando risalga indietro nel tempo la sistemazione del suo sarcofago in cripta. Demus, comunque, legge negli affreschi della cripta legami indissolubili con l'impresa marciana, il maestro della Passione sarebbe, quindi, non una derivazione ma una diretta emanazione del cantiere marciano attivo nei patroni dell'abside e nella cupola dell'Emanuele. Una data al terzo decennio del XII secolo, quindi ai primi anni del patriarcato di Pellegrino I, è effettivamente confermata, a mio avviso, dalla ripresa dei motivi dei primi mosaici marciani e, per converso, dalla totale assenza di elementi presenti nei mosaici veneziani databili dalla metà del secolo in avanti. Il confronto più suggestivo è certamente costituito dal gruppo delle Pie donne (figg. 20-21), ritrovato nel 1955 da Ferdinando Forlati sulla parete occidentale del pilastro tetrapilo sud-est del presbiterio di San Marco e oggi conservato presso il Museo dell'Opera, messo in relazione con Aquileia da Dalla Barba Brusin e Lorenzoni.³⁰ Di recente Dorigo ha ribadito una cronologia agli inizi del XII secolo per il lacerto musivo delle Pie donne, apportando una nuova ipotesi, audace quanto suggestiva, che confermerebbe una datazione entro il 1118.³¹ I panneggi delle vesti indossate dalle figure aquileiesi trovano i precedenti più convincenti in quelli dei santi patroni (fig.22) mosaicati sull'eminciclo dell'abside di San Marco, che contrariamente a quanto asseriva Demus sono originali e databili intorno al



Fig. 24. Roma, frammento di Santa Croce in Gerusalemme

1100.³² Irina Andrescu-Treadgold ne ha inoltre ribadito gli stretti legami con i mosaici degli apostoli triestini e ha ipotizzato che la stessa bottega artigiana attiva a Trieste abbia eseguito i mosaici dell'abside della cattedrale ursiana di Ravenna, di cui si sono già richiamati i frammenti ancora

esistenti e gli stringenti rapporti con le pitture aquileiesi. Al riguardo si deve sottolineare che i panneggi degli apostoli triestini sono in alcuni casi sovrapponibili a quelli di Aquileia. Le pitture di Aquileia sembrano quindi derivare direttamente dalla maestranza attiva a Ravenna, Trieste e Ferrara³³, formatasi sui primi mosaicisti attivi a San Marco, mentre non coglie alcun'eco del diverso modo di realizzare i volti e le figure ed animare i drappeggi delle vesti usato dai maestri attivi alla cupola est e a quella nord di San Marco (fig. 23), questi ultimi datati da Demus al primo quarto del XII secolo ma da riferire alla metà del XII secolo per gli appesantiti grafismi e le variate proporzioni dei volti³⁴. Un ulteriore appiglio cronologico è costituito dai resti della decorazione della basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. La serie dei busti dei patriarchi entro clipei (fig. 24) è infatti stata realizzata da due pittori veneziani che, come ha acutamente suggerito Francesco Gandolfo³⁵, costituiscono un esito parallelo alle pitture della cripta di Aquileia. Tale convincente ascrizione, ancorata ad un preciso termine di datazione (ante 1148), costituisce un elemento, a mio parere difficilmente inconfutabile, per restringere la datazione degli affreschi aquileiesi tra 1130-1148.

¹ G.F. LANCKORONSKI, G. NIEMANN, H. SWOBODA, *Der Dom von Aquileia. sein Bau und seine Geschichte*, Wien 1906; D. DALLA BARBA BRUSIN, G. LORENZONI, *L'arte del patriarcato di Aquileia*, Padova 1968; W. DORIGO, *L'architettura della Basilica Patriarcale di Aquileia*, in "Antichità Altoadriatiche", XXXVIII, *Storia e arte del Patriarcato di Aquileia*, Udine 1992, pp.191-213.

² Un chiaro riesame delle varie ipotesi di datazione è offerto da DORIGO, *L'architettura*, 1992, in part. p. 199 e ss.

³ LANCKORONSKI, NIEMANN, SWOBODA, *Der Dom*, p.91.

⁴ Ho già espresso questa convinzione, senza poterla motivare per ovvie ragioni di spazio, nella voce *Friuli*, s.v. in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 412-417.

⁵ T. DALE, *The Crypt of Aquileia: Its Place in the Art and History of the Upper Adriatic*, Ph. D. diss., Johns Hopkins University, Baltimora 1990; T. DALE, *Easter, Saint Mark and the Doge: The Deposition Mosaic in the Choir of San Marco in Venice*, "Bollettino dell'Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Post-Bizantini di Venezia", 25, 1995, pp. 21-33; T. E. A. DALE, *Relics, Prayer, and Politics in Medieval Venetia. Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton New Jersey 1997. Al momento della stesura del testo della mia relazione non era ancora stato pubblicato quest'ultimo testo che rielabora con modifiche non sostanziali, dettate da ragioni editoriali, il saggio del 1990. Desidero ringraziare Tomas Dale per avermi inviato personalmente il suo nuovo libro, affinché lo potessi leggere tempestivamente.

⁶ Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Udine, ms *Fontanini, lettere*, tomo XVII, ora pubblicato da DALE, *Relics*, 1997, pp. 120-121.

⁷ Rimandiamo alla precisa e completa bibliografia di DALE, *Relics*, 1997.

⁸ G.F. LANCKORONSKI, G. NIEMANN, H. SWOBODA, *Der Dom*, 1906.

⁹ J. KUGLER, *Byzantinisches und Westliches in the Kryptafresken von Aquileia*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 26, 1973, pp. 7-31.

¹⁰ KUGLER, *Bizantinisches*, 1973

¹¹ O. DEMUS, *Salzburg, Venedig und Aquileia*, in *Festschrift für K. M. Swoboda zum 28 Januar 1959*, Wien 1959, pp. 75-82.

¹² O. DEMUS, *Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago — London 1984, I/I p. 293, lo studioso specifica meglio la cultura veneziana dei primi due maestri e ascrive il velario ad un pittore del nord Italia.

¹³ P. TOESCA, *Gli affreschi del duomo di Aquileia*, "Dedalo", 6, 1925-1926, I, pp. 32-57.

¹⁴ DALLA BARBA BRUSIN, LORENZONI, *L'arte del patriarcato*, 1968, p. 69: nonostante l'individuazione di due diverse maniere, gli autori ritengono che le pitture siano state realizzate da una sola bottega proprio per il "ricorrere costante di vere e proprie sigle manieristiche".

¹⁵ DALE, *Relics*, 1997, p. 31 e ss.

¹⁶ A. CUTLER, *La questione "bizantina" nella pittura italiana: una visione alternativa della "maniera greca"*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1994, pp.335-54.

¹⁷ M. SCHAPIRO, *Stile*, il saggio del 1947 è stato ripubblicato in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society, Selected Papers*, 4, New York 1994, pp. 51-102, in part. pp. 94-96.

¹⁸ E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making*, Cambridge Mass. 1977, pp. 117-118.

¹⁹ DALLA BARBA BRUSIN, LORENZONI, *L'arte del patriarcato*, 1968, pp. 89-93; E. COZZI, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, Udine 1976.

²⁰ DALE, *The relics*, 1997, p. 22, ritiene tutte le pitture opera di artisti locali, richiamando i seguenti confronti per sostenere l'ascrizione del velario al medesimo ambito delle pitture sovrastanti: l'identico modo di porre il mantello sulle spalle del boia che decapita Ermagora e Fortunato e sul pellegrino raffigurato sul velario; l'applicazione dei medesimi schemi curvilinei per evidenziare le spalle e la resa dei muscoli, sigle a zig-zag e a doppia V nella resa dei panneggi.

- ²¹ Ringrazio Mara Mason, che ha discusso la tesi sugli affreschi della cripta di Aquileia (relatore prof. Gianfranco Fiaccadori) conseguendo la Laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Udine nell'a.a. 1995-96, di avermi fatto leggere il suo lavoro nell'autunno del 1996.
- ²² DALE, *The Relics*, 1997, p. 24, al riguardo cita opere dell'ultima fase commena come Bačkovo in Bulgaria, i mosaici di Monreale, le pitture di Novgorod nella Russia settentrionale; questi stessi confronti erano suggeriti in DALE, *The Crypt*, 1990, pp.224-239.
- ²³ DALE, *The Relics*, 1997, p. 25.
- ²⁴ Il fatto che centri politici diversi in lotta tra loro non potessero servirsi degli stessi artisti è contraddetto dall'esempio, ma se ne potrebbero richiamare altri, di Nicolaus, lo scultore che lavora praticamente negli stessi anni a Ferrara (1135) e a Verona (1138), città in feroce antagonismo per il controllo territoriale dell'area confinante.
- ²⁵ DALE, *The Crypt*, 1990, pp. 278-286; T. DALE, *Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300*, "Dumbarton Oaks Studies", 48, 1994, pp. 53-104 analizza le stesse scene presentando un'ipotesi di lettura ribaltata rispetto a quella qui proposta.
- ²⁶ T. DALE, *Inventing*, 1994, p. 69.
- ²⁷ DEMUS, *The Mosaics* 1984, p. I/I, p.82. Lo stato dei mosaici non permette datazioni stilistiche per i numerosi restauri subiti, la datazione suggerita da Demus e quella diversa di Dale si basano sul riferimento a precise situazioni storiche richiamate nell'iconografia del mosaico.
- ²⁸ I. ANDRESCU-TREADGOLD, *The Emperor's New Crown and St. Vitali's New Clothes*, in *Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XLI, 1995, pp. 149-186.
- ²⁹ D. GIOSEFFI, *I mosaici parietali di San Giusto a Trieste*, "Antichità Altoadriatiche", VII, 1975, pp.287-300; cfr. anche R. POLACCO, *I mosaici della cattedrale di San Giusto a Trieste*, "Arte Veneta", XXIV, 1986, pp. 81-92; infine cfr. i testi citati alle note 32 e 33.
- ³⁰ DALLA BARBA BRUSIN, LORENZONI, *L'arte del Patriarcato*, 1968, p. 66.
- ³¹ W. DORIGO, *Sulla "Depositio" musiva nel presbiterio di San Marco*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici. Atti del convegno internazionale di studi Venezia, 11-14 ottobre 1994*, a cura di Renato Polacco, Venezia 1997, pp. 74-86.
- ³² I. ANDRESCU-TREADGOLD, *I primi mosaicisti a San Marco*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici. Atti del convegno internazionale di studi Venezia, 11-14 ottobre 1994*, a cura di Renato Polacco, Venezia 1997, pp.87-104.
- ³³ C. RIZZARDI, *I mosaici parietali del XII secolo di Ravenna, Ferrara e San Marco a Venezia: relazioni ideologiche e artistiche*, in *Storia dell'arte marciana: i mosaici. Atti del convegno internazionale di studi Venezia, 11-14 ottobre 1994*, a cura di Renato Polacco, Venezia 1997, pp. 123-134.
- ³⁴ F. ZULLIANI, *Il cantiere di San Marco e la cultura figurativa veneziana fino al sec. XII*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte **, Roma 1994, pp. 21-144, in part. p.71.
- ³⁵ F. GANDOLFO, *Gli affreschi in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, Roma Castel Dant'Angelo 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990*, Roma 1989, pp. 205-210; F. GANDOLFO, *La pittura nel Lazio e in Toscana e i suoi rapporti con i mosaici marciari* in *Storia dell'arte marciana: i mosaici. Atti del convegno internazionale di studi Venezia, 11-14 ottobre 1994*, a cura di Renato Polacco, Venezia 1997, pp. 157-175, in particolare pp.162,163,172 n.18.

FRESKE KRIPTE U AKVILEJI: HISTORIOGRAFSKA RAZMIŠLJANJA

SAŽETAK

Freske kripte u Akvileji objelodanio je 1906. godine Swoboda razaznavajući njihova glavna uporišta u zapadnim i bizantskim djelima. Von Marle je pripisao dekoraciju italo-bizantskim autorima. Toesca je ustanovio jasne podudarnosti s mozaicima iz Svetog Marka. U opsežnoj kritičkoj literaturi koja je odonda nastala pozivanja na zapadnu i bizantsku umjetnost su konstanta. Predložene su napose, s jedne strane, srodnosti s ciklusom u Nerezima iz 1164. godine, a s druge strane sa slikama u Salisburyju. Ciklus u Akvileji iskazuje se, prema tome, kao jedan od najznamenitijih slučajeva interferencije između bizantske umjetnosti i srednjovjekovne umjetnosti Zapada. Da bi se razriješio taj povijesno-umjetnički čvor valja prije svega precizirati dataciju fresaka, koje se danas najčešće teži pomaknuti prema

kraju 12. stoljeća, protivno prijedlozima za raniju dataciju; u vrijeme patrijarha Pellegrina (1132-1161) prema Demusu, odnosno unutar četvrtog desetljeća 12. stoljeća (Dalla Barba-Lorenzoni) na temelju uvjerljivih stilskih podudarnosti s ostacima mozaika iz ravske Ursiane (1112.), katedrale u Ferrari i likovima na apsidalnom mozaiku Sv. Marka u Veneciji.

Posljednji prijedlozi kojima se priključuju i mozaici iz tršćanskog San Giusta (Kugler, Demus) čine se bez premca najodrživijima. Oni omogućuju da se pouzdanije razaberu područja na kojima je moguće pronaći tragove jednog doista srodnog umjetničkog izričaja, izbjegavajući pozivanje na ikonografske argumente koje je naizgled moguće upotrijebiti, premda je u zbilji riječ o generičkim pojavama.