



HAL
open science

Sant'Angelo in Formis: ritorno a due aspetti della “questione bizantina”

Jean-Pierre Caillet

► **To cite this version:**

Jean-Pierre Caillet. Sant'Angelo in Formis: ritorno a due aspetti della “questione bizantina”. *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti, A.M. D'Achille, A. Iacobini et P.F. Pistilli (éd.), pp.506-514, 2021. hal-03849922*

HAL Id: hal-03849922

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03849922v1>

Submitted on 30 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Domus sapienter staurata

Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti

Il volume raccoglie gli studi che amici, colleghi e allievi hanno voluto dedicare a Marina Righetti in occasione dei suoi settant'anni.

Allieva di Angiola Maria Romanini, con cui si è formata dopo essersi laureata con Cesare Brandi, Marina Righetti si è distinta per l'intensa attività scientifica e d'insegnamento, condotta principalmente alla Sapienza di Roma. I suoi studi si sono imposti nel panorama italiano e internazionale per la chiarezza e il rigore con cui ha perlustrato alcune tematiche, in particolare il mondo cistercense – che ha ispirato il titolo di questo libro –, Roma, l'alto Medioevo e l'età longobarda. Altre linee di ricerca hanno riguardato l'architettura in Sabina e Abruzzo, la scultura nel Meridione, il mondo monastico nel Nord Italia.

Tale ampiezza di interessi si riflette nella ricca articolazione del volume in suo onore, i cui saggi, distribuiti in sei sezioni, spaziano per cronologia e ambito geografico dal Mediterraneo tardo-antico all'Europa contemporanea.

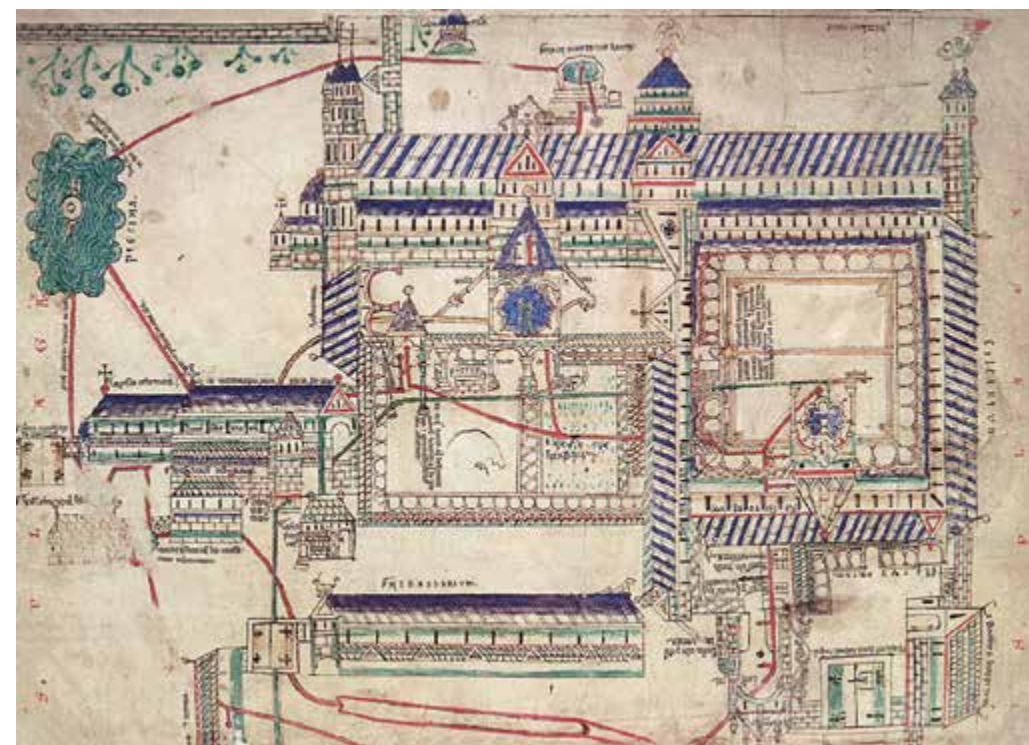
Domus sapienter
staurata

Scritti di storia dell'arte
per Marina Righetti



Domus sapienter staurata

Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti



SilvanaEditoriale



www.silvanaeditoriale.it

Con il contributo di

DIPARTIMENTO DI STORIA
ANTROPOLOGIA RELIGIONI
ARTE SPETTACOLO



Domus sapienter staurata Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti

a cura di

Anna Maria D'Achille

Antonio Iacobini

Pio Francesco Pistilli

Redazione

Roberta Cerone, *coordinamento*

Francesco Bottero

Irene Caracciolo

Gaia Pedriglieri

Enrico Pizzoli

Giulia Pollini

Eugenia Salvadori

Giulia Troncarelli

I testi hanno superato la procedura
di accettazione per la pubblicazione
basata su meccanismi di revisione
soggetti a referees terzi

SilvanaEditoriale

Sommario

- 13 Premessa per Marina Righetti
Gaetano Lettieri
- 15 Introduzione
Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Pio Francesco Pistilli
- Il Mediterraneo e l'Europa, da Oriente a Occidente
(secoli VI-XV)**
- 20 Nino Zchomelidse
Creating sacred space in the Middle Ages.
Material, ritual, and sensorial strategies
- 38 Bente Kiilerich, Hjalmar Torp
Reconsidering the figural marble panels found in St Polyuktos,
Constantinople
- 47 Marcello Rotili
Nuovi dati sulla cattedrale di Benevento
- 62 Luigi Carlo Schiavi
Scultura a Milano nel VI e VII secolo. Segnalazioni
- 75 Fabio Betti
Ursus mager e gli altri. Le sottoscrizioni di artefici nella scultura
altomedievale in Italia centrale: analisi comparativa e contesto storico
- 87 Alessandro Taddei
La chiesa mediobizantina della Trasfigurazione (Metamorfofi)
a Kastoria. Architettura e contesto storico-territoriale
- 95 Maria Raffaella Menna
Pittori e costruttori nella cattedrale di Ishkhani (Tao-Klarjeti)
- 103 Marina Falla Castelfranchi
Origine e sviluppo dell'edificio a cupole in asse
in Puglia (VIII-XII secolo)
- 111 Paolo Piva
Chartres: una nota sul soggetto del timpano centrale
del Portail Royal
- 121 Virgolino Ferreira Jorge
A Cabeceira da Igreja Cisterciense de Alcobaça (Portugal)
- 135 Giulia Rossi Vairo
Il progetto monumentale dei re Dinis e Isabel per il monastero
di San Dinis e San Bernardo di Odivelas, primo pantheon reale
nel Portogallo medievale
- 146 Corrado Bozzoni
Da Peter Parler a Benedikt Ried: la chiesa di Santa Barbara
a Kutná Hora
- 154 Lucia Travaini
Perdite al gioco e Madonne ferite: fatti di cronaca
del 1392, 1440 e 1450
- 157 Gabriele Archetti
“Honesto decore pictae”. Religiosità popolare, edicole sacre
e pittura votiva
- Roma e i territori papali nel Medioevo**
- 176 Manuela Gianandrea
Riflessioni e qualche novità su alcune sculture altomedievali
ora al Museo dell'Alto Medioevo a Roma
- 184 Peter Cornelius Claussen
Colonne tortili del tardo XI secolo dalla basilica
di San Pietro. La provenienza delle colonne in San Carlo a Cave
- 194 Maria Teresa Gigliozzi
La cripta protoromanica del *monasterium sancti Corneli*:
un caso dimenticato della Tuscia romana

- 204 Stefano Riccioni
L'ombra divina nei mosaici 'riformati' di Roma
- 211 Pasquale Jacobone
Gli affreschi medievali dell'Immacolata di Ceri
- 222 Xavier Barral i Altet
Aux origines d'une mode de plates-tombes médiévales
aux blasons en mosaïque à Rome, à propos de la dalle Porcari
à San Giovanni della Pigna (1182)
- 232 Alessandro Zuccari
L'altare maggiore di Santa Maria in Trastevere
tra Innocenzo II e Innocenzo III
- 244 Valeria Danesi
Il chiostro medievale di San Cosimato a Trastevere:
una nuova proposta di lettura
- 253 Gaetano Curzi
La tavola del Salvatore di Casape. Una congettura
- 262 Nicoletta Bernacchio
La torre dei Colonna a Roma. Primi dati inediti
sulla struttura dell'edificio
- 270 Alessio Monciatti
Evidenze e complessità. Sulla croce dipinta di San Tommaso
dei Cenci a Roma
- 282 Sante Guido
Arnolfo di Cambio e il sepolcro di Bonifacio VIII
"de marmore sculptum atque auro ornatum".
Nuovi dati a seguito del restauro
- 294 Barbara Forti
Il rilievo con Natività in Santi Apostoli a Roma: alcune riflessioni
- 304 Roberta Cerone
Lungo la Scala Santa del Sacro Speco di Subiaco:
nuovi dati sulla cappella della Madonna
- Romanico e gotico in Italia centrale e settentrionale**
- 318 Anna Segagni Malacart
Gli stucchi inediti di Vigolo Marchese. Nota preliminare
- 329 Carlo Tosco
Paesaggi cistercensi: armonie e conflitti
- 337 Fabio Coden
Osservazioni sulla cattedrale medievale di Verona:
il protiro di Nicholas, i percorsi nascosti
e la perduta loggia di controfacciata
- 348 Pio Francesco Pistilli
"Monasterium sancti Michaeli qui nominatur Columba".
L'abbazia cistercense piacentina e l'impronta
progettuale 'bernardina'
- 361 Tiziana Franco
Una inedita *Virgo lactans* veronese
- 368 Giovanni Carbonara
Preesistenze medievali entro la cattedrale di Ferrara
- 383 Clario Di Fabio
Un avorio genovese del XII secolo
e il suo 'restauro' trecentesco: la *Madonna col Bambino*
di Nostra Signora del Garbo
- 392 Saverio Lomartire
Postilla a Oldrado da Tresseno. Una conferma e qualche precisazione
- 402 Carlotta Taddei
Traslazioni di reliquie e spazio sacro nelle *vitae* di san Donnino
e nelle sculture della facciata della cattedrale di Fidenza
- 412 Arturo Calzona
Il tiburio e le volte espartite della cattedrale di Piacenza:
questioni di gotico emiliano e i cistercensi
- 423 Arturo Carlo Quintavalle
Battistero di Parma 1220-1270: officina campione
e reimpieghi antelamici. Il tempo del portale dei Mesi
di *Benedictus, Antelami dictus*
- 436 Enrica Neri Lusanna
Un rilievo di Marchio a Perugia: scultore in trasferta
o trofeo di battaglia?
- 445 Francesca Pomarici
Qualche proposta per la Deposizione della cattedrale
di San Martino a Lucca

- 455 Anna Maria D'Achille
"de concedendo magistro Arnulfo de Florentia pro vestri fontis
opere postulatis". Ancora qualche considerazione sull'attività
di Arnolfo a Perugia
- 469 Giorgio Bonsanti
Giotto e boutique
- 480 Francesca Flores d'Arcais
Qualche osservazione sugli affreschi della cappella degli Scrovegni
- 485 Stefano Marconi
Ombre proiettate in Giotto
- 493 Giovanna Valenzano
Nuove scoperte per la curia carrarese: un'architettura
del Trecento ritrovata

Il Meridione d'Italia: dai Normanni agli Angioini

- 506 Jean-Pierre Caillet
Sant'Angelo in Formis: ritorno a due aspetti
della 'questione bizantina'
- 515 Antonio Iacobini
"Paradisi floridus ortus". Nuove ipotesi sulla porta bronzea
di San Clemente a Casauria
- 530 William Tronzo
The cloister of the cathedral at Monreale, memory, and text
- 540 Gioia Bertelli
Spigolature venosine. Alcuni frammenti scultorei dalla scomparsa
cattedrale medievale
- 550 Luisa Derosa
"ut ecclesia Dei non possit divisa consistere".
San Pietro, Adriano IV e alcune questioni tra Puglia e Terrasanta
- 565 Margherita Tabanelli
Il castello e la sua foresta: caccia e rappresentazioni della natura
nelle sculture di Lagopesole
- 574 Paola Vitolo
Reimpiego e memoria in San Domenico Maggiore a Napoli.
Un'aggiunta al catalogo di Tino di Camaino

- 583 Pierluigi Leone de Castris
Su alcuni affreschi trecenteschi in penisola sorrentina
e le Madonne dell'umiltà nella Napoli angioina
- 591 Enrico Pizzoli
Il perduto palazzo Chiaramonte alla Guadagna a Palermo
- 598 Francesca Tota
L'intervento di Antonio Baboccio nel portale
maggiore del duomo di Messina: alcune precisazioni
sulla sua cronologia e committenza
- 619 Walter Angelelli
Il Maestro della cappella Caldora a Subiaco: un nuovo affresco
nella chiesa di San Lorenzo a Pianello

Il libro miniato nel Medioevo

- 632 Giuseppa Z. Zanichelli
Monogramma e immagine in area 'beneventana': il *Vere dignum*
- 642 Fabrizio Crivello
Appunti sulla miniatura cistercense di Hautecombe
- 650 Alessandra Perriccioli Saggese
Un nuovo Breviario angioino a Montecassino
- 656 Rosa Alcoy
La pintura extendida: una Biblia moralizada
angevina y el contexto pictórico catalán del segundo
cuarto del siglo XIV
- 670 Giulia Orofino
La leggenda di santa Marina/Margherita: una 'eccentrica'
testimonianza di miniatura in Calabria nel XIV secolo
- 678 Grazia Maria Fachechi
Qualche nota sul calendario del celebre Libro d'ore di Forlì
- 686 Giordana Mariani Canova
Miniatura medievale su testi ebraici a Perugia: Matteo
di ser Cambio, la Bibbia di Venezia e il Maimonide
di Gerusalemme
- 696 Marco Rossi
Pluralità di modelli iconografici nel tardogotico visconteo

**L'età moderna e contemporanea. Antico e Medioevo
rivisitati e riscoperti**

- 706 Mariella Nuzzo
La *Theotókos* di Santa Maria in Cosmedin: un contributo per la figura del pittore romano Giovanni Piacere
- 716 Michela di Macco
Un esempio di reimpiego intorno alla metà del Cinquecento. L'edicola di un marmorario napoletano prossimo ad Annibale Caccavello
- 721 Stefania Macioce
Rubens e la *Vergine degli angeli*: indizi per un tema decorativo
- 732 Simona Moretti
Il cosiddetto Tempio della Tosse a Tivoli e le sue pitture cristiane: studio storiografico (dal XVI secolo al 1925-1926)
- 747 Valter Curzi
Canova a Roma e Milano. Le due mostre a confronto
- 755 Paolo Serafini
I dipinti italiani dell'Ottocento nei depositi del Museo Ermitage di San Pietroburgo
- 765 Francesca Stroppa
La tomba di Ansa tra mito, storiografia e rilancio novecentesco
- 775 Giulia Pollini
Pietro Cavoti (1819-1890) e lo studio della policromia pittorica dei monumenti funebri dei del Balzo Orsini in Santa Caterina d'Alessandria a Galatina
- 785 Iole Carlettini
Un'inedita collezione Sommer nella Biblioteca civica 'Vincenzo Bindi' di Giulianova
- 794 Elena Federico
Pietro Lombardi e la fontana di piazza Mastrogiorgio a Testaccio: storia e vicissitudini di un monumento
- 807 Ilaria Schiaffini
La Sapienza fotografata. Immagini della città universitaria negli anni trenta dall'Archivio Storico dell'Ateneo
- 816 Eliana Billi
Sironi e l'affresco: le verità della materia nello sguardo alla tradizione
- 830 Claudio Zambianchi
La maschera del poeta: Wyndham Lewis e T.S. Eliot
- 837 Carla Subrizi
Nancy Spero in Europa. Motivi antichi e medievali per ripensare la pittura nella seconda metà del XX secolo
- 849 Francesca Gallo
Mosaico e pittura in videotape, tra opere d'arte originali e riproduzioni, nel lavoro di Guido Sartorelli e di Maurizio Bonora
- 858 Stefano Valeri
Per una storia di Storia dell'arte nella Sapienza a Roma. L'insegnamento, la cattedra, l'Istituto, il Dipartimento (dalle origini al 1963)
- 865 Margherita Cecchelli
Archivio C. Cecchelli: alcune schede per il secondo volume della *Vita di Roma nel Medioevo*
- 872 Scritti di Marina Righetti
a cura di Roberta Cerone
- 877 Tabula gratulatoria

Jean-Pierre Caillet Sant'Angelo in Formis: ritorno a due aspetti della 'questione bizantina'

Non si potrebbe aspirare, in un spazio così ristretto, a riconsiderare complessivamente un ciclo di tale vastità e la cui fama critica è stata sancita da tanti saggi di autorevoli studiosi ai quali, beninteso, non mancherò qui di rimandare nel corso del mio saggio.¹ Vorrei semplicemente limitarmi a qualche appunto riguardo due aspetti per i quali mi sembra che certi tentativi di chiarimento siano ancora necessari: primo, ciò che tocca alle scelte iconografiche del committente (cioè, come comunemente e a ragione ammesso, l'abate cassinese Desiderio), con un focus sulla scena di Cristo in croce; in seconda battuta, e coinvolgendo allora tanto le opzioni dello stesso committente quanto la formazione e/o i riferimenti dei suoi pittori, gli specifici modelli bizantini con i quali lo stile generale della maggior parte degli affreschi della chiesa campana presenta, dal mio punto di vista, le massime affinità.

La Crocifissione

Nel ciclo neotestamentario della navata di Sant'Angelo spicca notevolmente la scena della Crocifissione (ill. 1), di dimensione quasi doppia rispetto agli altri momenti della vita di Cristo. Hélène Toubert, in particolare, si basava su questo per affermare che l'insieme del programma si era riferito a ciò che già da molti secoli si svolgeva nella basilica vaticana.² In effetti, il disegno di Tasselli, eseguito nel 1605 e dunque prima della sostituzione della navata constantiniana con quella del Bramante, attesta la stessa specificità nell'organizzazione degli affreschi a breve destinati ad una totale scomparsa. Si deve considerare, peraltro, che l'immagine della Crocifissione come appare sul disegno tasselliano per certo non corrisponde totalmente a ciò che si vedeva in origine: Herbert Kessler ha giustamente osservato che l'attitudine di Cristo, fissato alla croce con soli tre chiodi – cioè, un piede sovrapposto all'altro, e non con un chiodo per ciascuno dei piedi l'uno accanto all'altro, come soleva essere raffigurato nelle tradizioni

1. Abbazia di Sant'Angelo
in Formis, *Crocifissione*
(foto Jean-Pierre Caillet)



tanto orientale quanto occidentale, fino al XIII secolo per quest'ultima – era il risultato d'una ridipintura recente.³ E anche riguardo l'introduzione della scena nel ciclo, è più che probabile ch'essa non risalga proprio al periodo paleocristiano, visto che si tendeva allora ad evitare la rappresentazione del Salvatore in tale situazione ignominiosa: William Tronzo ipotizzò che la modifica fosse intervenuta intorno al 680, sulla base dell'accenno ai 'taccuini' con le riproduzioni del ciclo vaticano che si legge in una *Vita S. Pancratii* dell'inizio del VIII secolo.⁴ Ma Herbert Kessler ha aggiunto che poté anche accadere sotto Leone IV, il quale restaurò la basilica dopo l'assedio dei Saraceni nel 846; o alla fine del IX secolo sotto Formoso, cui qualche anno dopo il monaco Benedetto di Soratte attribuiva un altro restauro degli affreschi.⁵ In ogni modo – e si tratta allora dell'elemento che ai fini del presente contributo veramente importa – si può ritenere che, al tempo di Desiderio, nella basilica vaticana si offriva un programma iconografico suscettibile di vedersi ripreso, forse nella nuova abbazia stessa di Montecassino (ciò che purtroppo non siamo più in grado di verificare), poi nel priorato di Sant'Angelo.

C'è però, nella Crocifissione della chiesa campana, un tratto che si distacca da ciò che verosimilmente presentava l'antecedente romano. In quest'ultimo, la scena doveva essere ridotta alle figure di Cristo, Maria e Giovanni, più i busti di Sol e Luna, come appare sulla cosiddetta 'croce di Costantino' del museo lateranense, a ragione ritenuta da Herbert Kessler un riflesso abbastanza fedele di parte dell'iconografia della navata vaticana⁶ (tenendo in conto lo spazio notevolmente esiguo su questa croce, si potrebbe ancora, al di più, eventualmente supporre l'inclusione del portalanca e del portaspugna, i due soliti altri protagonisti, nell'affresco). Ma a Sant'Angelo invece, questo nucleo fondamentale si arricchisce di parecchi personaggi: a sinistra, oltre alle

pie donne, altre figure femminili (nonché il portalancaia?); e a destra, oltre i due sorteggianti la tunica di Cristo, il centurione e un gruppo d'ebrei. Si tratta d'un assoluta novità, in Occidente. Nel suo saggio sul tema della Crocifissione 'affollata', dove il caso di Sant'Angelo giustamente spicca come prima attestazione in quest'ambito, Elisabeth Roth rilevò che la specificità in questione, largamente assai diffusa nell'iconografia mediobizantina, s'incontrava già nella seconda metà del IX secolo;⁷ nel famoso Salterio Khludov, in effetti, siamo di fronte ad una composizione in cui a destra della croce – e a prescindere delle figure del portalancaia, del portaspugna e probabilmente del centurione – sono raggruppati in modo compatto parecchi ebrei⁸ (ill. 2); e se non si presenta allora il corrispettivo a sinistra – con in particolare le pie donne, più san Giovanni, il quale si trova in alcuni casi accanto a Maria –, questo risulta semplicemente dall'assoluta mancanza di spazio di questo lato del foglio. Del resto, altri esempi precoci adottano una composizione perfettamente bilanciata, a questo riguardo: così nell'abside della 'nuova chiesa' di Tokali in Cappadocia, plausibilmente datata prima del 1000.⁹ È molto probabile, di conseguenza, che lo schema di Sant'Angelo procedesse da un modello mediterraneo orientale (e a questo proposito, si può notare che già nel VI secolo, il vangelo siriano di Rabbula associava il sorteggio della tunica alla Crocifissione).¹⁰ Lo confermerebbe anche il fatto che, come ultimamente rilevato da Veronica Del Re, le quattro prime donne piangenti di Sant'Angelo hanno le stesse attitudini, nonché la composizione d'insieme, delle corrispettive in un frammento musivo scoperto a San Marco a Venezia nel 1954, e attribuito con verosimiglianza al tempo del doge Domenico Selvo (1071-1084) o d'uno dei suoi immediati successori:¹¹ cioè, una fase dove l'ascendente – anzi, l'intervento diretto, forse – dei mosaicisti bizantini e dei loro modelli prevaleva del tutto nella città lagunare. Aggiungo, inoltre, che il frammento marciano in questione, finora ritenuto pertinente ad una Deposizione di Cristo, potrebbe bene anch'esso provenire da una Crocifissione. C'è inoltre un altro tratto che qui si deve verosimilmente rilegare all'iconografia bizantina: la trasparenza del *perizonium* di Cristo. Come notato da Anna Derbes, questo motivo, di cui l'introduzione fu spesso assai attribuita a Cimabue nella sua volontà di staccarsi della norma



2. Mosca, Museo statale di storia, Salterio Khludov, fol. 45v, Crocifissione (da Zierys facsimiles)

bizantina, è in realtà attestata molto prima in quest'ultima: si verifica già – nonostante una forte stilizzazione – nel mosaico del narcece di Hosios Lukas, prima della metà dell'XI secolo;¹² e appare, con un trattamento molto più delicato e rivelatore della morfologia di Cristo, su un'icona del Sinai datata intorno a 1100 da Annemarie Weyl Carr.¹³ Insieme all'attitudine dolente di Maria e di Giovanni, questo tratto, il quale ribadisce la corporalità – e dunque la natura umana – del Redentore potrebbe bene aver corrisposto alla voglia di suscitare l'emozione nella contemplazione dell'immagine, così come era espressa in un sermone di Michele Psellos verso la metà, appunto, dell'XI secolo.¹⁴

Però, non sfugge nemmeno che il Cristo di Sant'Angelo non adotta l'atteggiamento allora di regola in Oriente: cioè, invece dell'inclinazione marcata della testa, del piegamento delle braccia e della curva suggestiva d'un completo spossamento, siamo qui di fronte ad una testa appena china, a delle braccia quasi rigide e a un corpo perfettamente dritto; e al posto degli occhi chiusi, segno dell'intensità della sofferenza – anzi, della morte –, uno sguardo del tutto vivo, e nel complesso senza nessuna traccia di ciò che ha patito.

Dunque, mentre si è decisamente allineato su altre opzioni in favore nell'iconografia bizantina contemporanea, nello stesso tempo si è voluto rimanere fedele allo schema – e al di là, soprattutto, al concetto – del *Christus triumphans*; cioè, a quello che, a prescindere da poche eccezioni in ambito carolingio ed ottoniano,¹⁵ si era imposto in Occidente dal primo Medioevo in poi, e doveva prevalere fino alla seconda metà del XIII secolo in Italia. Così, questa raffigurazione della Crocifissione viene pienamente a confermare la complessità dei riferimenti, già a ragione riconosciuta per altri aspetti del programma; in più, questo evidenzia che, come già bene sottolineato da Glenn Gunhouse, le scelte stilistiche non devono considerarsi rigorosamente legate alle scelte iconografiche.¹⁶

Questione di stile: l'importanza dei visi

Qui, la discussione non viene imperniata sulla sola scena della Crocifissione, ma coinvolge tutto il programma della chiesa (a esclusione, tuttavia, di quello del narcece, per il quale si è ora unanimemente riconosciuto l'appartenenza ad una fase nettamente posteriore).¹⁷ In effetti, l'attentissima analisi di Glenn Gunhouse mette in evidenza il carattere fondamentalmente omogeneo dell'insieme.¹⁸ A ragione lo studioso rifiutò le ipotesi a favore di due campagne successive emesse prima da Émile Bertaux, poi da Anita Moppert-Schmidt e da Janine Wettstein¹⁹ e attenuò le posizioni dei primi due più quelle di Geza de Francovich e Otto Demus,²⁰ insistendo sul fatto che le distinzioni tra diversi interventi in ogni – o piuttosto nell'unica, dunque – campagna corrispondevano piuttosto alla collaborazione – talvolta per una medesima scena – di parecchi membri della stessa bottega, che avevano potuto introdurre alcune minime varianti, ma senza mai divaricare da un comune orientamento.



3. Abbazia di Sant'Angelo in Formis, *Lavanda delle mani di Pilato*, particolare (foto Jean-Pierre Caillet)

Mi sembra ora opportuno tornare sulla questione più importante, vale a dire il fatto che – dopo Fernanda de' Maffei e Beat Brenk –²¹ Glenn Gunhouse ipotizzò che nel *Codex Benedictus* custodito alla Vaticana (Vat. lat. 1202), secondo lui prodotto a Montecassino per la dedizione della chiesa omonima nel 1071, si ritroverebbero, quasi tre quarti di secolo dopo, parecchie caratteristiche del famoso *Menologio* di Basilio II anch'esso alla Vaticana (Vat. gr. 1613):²² cioè, essenzialmente, lo stesso trattamento dei panneggi simili al *cloisonné*, i doppi contorni e le lumeggiature a denti di pettine. Innanzi tutto si può precisare che la datazione esatta del *Codex Benedictus* non è così accertata. Giulia Orofino è propensa a posporla di qualche anno, riconoscendovi giustamente una sensibilità alla corrente *comnena* illustrata di “figurette leggere ed eteree”, e di cui la penetrazione in ambiente cassinese fu facilitata dai doni degli imperatori (Michele VII nel 1076, poi Alessio I nel 1089).²³ Questo carattere sottile non spicca veramente, a mio avviso, nelle figure di Sant'Angelo.

Ma mi pare che un altro aspetto degli affreschi della chiesa debba essere valutato; perché, invece del riferimento a una maniera attestata in un lungo arco di tempo per i panneggi, siamo di fronte a delle specificità più puntualmente assegnabili alla metà dell'XI secolo e ai decenni successivi. Il riferimento va al trattamento dei visi, con aspre opposizioni cromatiche indotte, soprattutto, dalla pupilla molto scura, dalla non meno forte ombreggiatura dell'arco sopraccigliare prolungato dal dorso del naso, nonché della palpebra inferiore e – in certi casi almeno – dei pomelli sulle guance; e si nota anche, in numerose figure, la configurazione della bocca, con il labbro inferiore ridotto sopra il mento



4. Constantinopoli, Santa Sofia, *Donazione di Costantino Monomaco e Zoe*, particolare (foto Jean-Pierre Caillet)

con un tratto semicircolare (ill. 3). Fernanda de' Maffei rilevò già acutamente queste particolarità, e si fondò su esse per operare un confronto coi visi di Costantino Monomaco e Zoe nel mosaico della galleria di Santa Sofia di Costantinopoli (ill. 4).²⁴ La proposta può vedersi accolta, soprattutto al riguardo della configurazione delle diverse componenti del viso ma, l'effetto di contrasto è indubbiamente più moderato nelle due effigi imperiali, per via d'ombreggiature meno pesanti. Invece, il detto contrasto si ritrova a pieno – certo, con sensibili variazioni dovute, anche lì, all'affidamento delle scene ai diversi mosaicisti d'una bottega – in un'altra realizzazione che una ben radicata tradizione locale e alcune fonti testuali della corte costantinopolitana, neanche ciò risultando dell'indagine specifica sull'architettura e la decorazione, permettono di datare verso la metà dell'XI secolo, e di ricondurre alla committenza – o almeno al supporto – di Costantino Monomaco: si

tratta dei mosaici della Nea Moni di Chio (ill. 5).²⁵ Precisamente, Doula Mouriki, alla quale è dovuta l'analisi approfondita di questo ciclo, collegò direttamente il suo stile a quello della coppia imperiale di Santa Sofia; e a prescindere dalla minore accentuazione del contrasto menzionata qui sopra nel caso del mosaico costantinopolitano, questo parallelo convince del tutto. Ne risulta che la decorazione della Nea Moni non può vedersi considerata una manifestazione ‘provinciale’, come pensava ad esempio Viktor Lazarev.²⁶ Ma fu piuttosto la creazione d'una bottega della capitale (ciò che concorda coll'attestazione dell'interesse della corte per questo monastero) e, mentre a Santa Sofia la presenza effettiva dei sovrani nella galleria li avvicinava alla loro immagine, il carattere più contrastato di quest'ultima nella chiesa di Chio si spiegherebbe forse abbastanza bene dall'allontanamento maggiore delle figure nell'alzato dell'edificio. Lo stesso vale per Sant'Angelo, dove questo stile era stato probabilmente introdotto da alcuni degli artisti costantinopolitani chiamati a Cassino da Desiderio. Il fatto che lo stile in questione si distingue, come accennato qui sopra, da quello del *Codex Benedictus* non appare dirimente: rimando qui di nuovo a Giulia Orofino, la quale sottolineò il carattere sfaccettato dell'arte bizantina, in particolare in questa fase di transizione dinastica.²⁷ Di conseguenza, gli artisti venuti in Campania corrispondevano a diverse correnti che allora si sovrapponevano nella capitale stessa, e trasmisero le loro rispettive maniere agli artisti locali (e dunque ai quali, come giustamente riconosciuto da Glenn Gunhouse per via di parecchie incoerenze iconografiche rispetto agli usi propriamente bizantini,²⁸ fu affidata la realizzazione del programma di Sant'Angelo).

Già André Grabar, poi Doula Mouriki, insisterono sul carattere volutamente pittorico dei mosaici della Nea Moni;²⁹ un carattere che si distacca dallo stile lineare più ieratico di Hosios Lukas, e tende



5. Chio, Nea Moni, *Discesa al limbo*, particolare (foto Jean-Pierre Caillet)

ad un'espressività maggiore. Veronica Del Re ha bene notato l'importanza d'un cromatismo e di forme meno sofisticati, nonché della decisiva accentuazione degli sguardi (e dunque del trattamento caricato degli occhi stessi), nel conferire alle pitture di Sant'Angelo la loro indubbia intensità.³⁰ A questo riguardo, e per introdurre qui una necessaria sfumatura ai suggerimenti di Anthony Cutler nel suo ravvicinamento delle scene di lavanda dei piedi di Sant'Angelo e di San Pietro d'Otranto,³¹ osservo in quest'ultima l'affermazione del linearismo, senz'ombreggiature marcate nei volti, in particolare. Nella chiesa campana invece, e nonostante la trasposizione nella pittura propria, siamo di fronte agli stessi mezzi privilegiati dai mosaicisti del monastero di Chio. E come per la Crocifissione, appare più che probabile che questa scelta fu del committente, il quale avrebbe così, e come rilevato qui sopra a proposito della Crocifissione, manifestato la sua altissima capacità di discernimento. Poiché gli artisti locali disponevano ormai dell'apporto di almeno due botteghe bizantine, l'abate avrebbe quindi preferito pittori caratterizzati da uno stile più raffinato e particolareggiato per un manoscritto a uso ristretto, quasi personale, come il *Codex Benedictus*, e invece, per la decorazione della chiesa, artisti caratterizzati da un fare pittorico notevolmente più aspro.

¹ Vorrei subito, però, ringraziare in modo del tutto particolare Glenn Gunhouse, per avermi facilitato l'accesso alla sua Ph.D. (vedi in bibliografia), la quale costituisce fino ad oggi lo studio più completo di Sant'Angelo in Formis.

² Toubert 1990, p. 103.

³ Kessler 1999, pp. 267-268, con riproduzione del disegno di Tasselli.

⁴ Tronzo 1985.

⁵ Kessler 1999, p. 267.

⁶ Ivi, pp. 127-128, con in particolare fig. 6.

⁷ Con talvolta – così in particolare nei due esempi qui sotto evocati – i due ladroni, assenti a Sant'Angelo ma anche in numerosi altri casi mediobizantini di Crocifissione 'affollata'. Roth 1967, p. 39; e per lo sviluppo di questa tematica, cfr. anche Joubert, Caillet c.d.s.

⁸ Mosca, Museo statale di storia, gr. 129, fol. 45v.

⁹ Scepkina 1977; cfr. anche Cernilovskaya, Corrigan 1997.

¹⁰ Jolivet-Lévy 1991, pp. 96-98, 108.

¹¹ Fol. 13a. Per l'analisi ormai aggiornata del manoscritto Bernabò 2008.

¹² Del Re 2014, pp. 96-97.

¹³ Derbes 1996, pp. 28-39.

¹⁴ Carr 1997.

¹⁵ Fisher 1994.

¹⁶ Chazelle 2001, pp. 239-299, con figg. 26, 27, 30; Ronig 2005.

¹⁷ Gunhouse 1992, pp. 107-108.

¹⁸ Cfr. in particolare, D'Onofrio, Pace 1981, pp. 169, 174.

¹⁹ Gunhouse 1992, pp. 108-125.

²⁰ Bertaux 1904, pp. 171-173, 250-267; Moppert-Schmidt 1967, pp. 76-116 *passim*; Wettstein 1971, pp. 61-74 *passim*.

²¹ De Francovich 1965, *passim*; Demus 1968, pp. 114-117; Demus 1970, pp. 102-105.

²² De' Maffei 1977, pp. 217-222; Brenk 1989, *passim*.

²³ Gunhouse 1992, pp. 128-130.

²⁴ Orofino 1994, pp. 446, 461 n. 45.

²⁵ de' Maffei 1977, pp. 47-48.

²⁶ Bouras 1982; Ousterhout 1992; Mouriki 1985.

²⁷ Lazarev 1967, pp. 232-233.

²⁸ Orofino 1994, p. 441.

²⁹ Gunhouse 1992, pp. 136-137.

³⁰ Grabar 1953, pp. 108-113; Mouriki 1985, pp. 260-261, 265.

³¹ Del Re 2014, pp. 96-97.

³² Cutler 1994, p. 350.

Bibliografia

Bernabò 2008 = M. Bernabò, *Il Tetravangelo di Rabbula*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Plut.* 1. 56. *L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria nel VI secolo*, Roma 2008.

Bertaux 1904 = É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris 1904.

Bouras 1982 = C. Bouras, *Nea Moni on Chios. History and Architecture*, Athens 1982.

Brenk 1989 = B. Brenk, *Il significato storico del lezionario di Desiderio Vat. Lat. 1202*, in *L'età dell'abate Desiderio, 2, La decorazione libraria*, atti della tavola rotonda (Montecassino, 17-18 maggio 1987), a cura di G. Cavallo, Montecassino 1989, pp. 25-39.

Carr 1997 = A.W. Carr, *Icon with the Crucifixion*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture in the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, 11 March-6 July 1997), edited by H.C. Evans, W.D. Wixom, New York 1997, p. 372, n. 245.

Cernilovskaya, Corrigan 1997 = M. Cernilovskaya,

K. Corrigan, *The Khiludov Psalter*, in *The Glory of Byzantium. Art and Culture in the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogue of the exhibition (New York, Metropolitan Museum of Art, 11 March-6 July 1997), edited by H.C. Evans, W.D. Wixom, New York 1997, pp. 97-98, n. 52.

Chazelle 2001 = C. Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge 2001.

Cutler 1994 = 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. 335-354.

De Francovich 1965 = G. De Francovich, *Storia dell'arte medievale, 2. La pittura medioevale campana, 1. La basilica di Sant'Angelo in Formis e la sua decorazione pittorica*, dispense a cura di L. Cochetti-Pratesi, Università di Roma, Facoltà delle Lettere, 1964-1965, Roma 1965.

Del Re 2014 = V. Del Re, *L'iconografia delle quattro donne piangenti. I casi di Aquileia, Sant'Angelo in Formis, Venezia, tra anomalie iconografiche e trasmissione di modelli*, in *Un Medioevo in lungo e in largo, da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo). Studi per Valentino Pace*, a cura di V. Camelliti, A. Trivellone, Pisa 2014, pp. 93-103.

de' Maffei 1977 = F. de' Maffei, *Sant'Angelo in Formis. La dicotomia tra le scene del Nuovo e dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino I-II*, "Commentari", 28, 1977, pp. 26-57, 195-235.

Demus 1968 = O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968.

Demus 1970 = O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York 1970.

Derbes 1996 = A. Derbes, *Picturing the Passion in Later Medieval Italy*, Cambridge 1996.

D'Onofrio, Pace 1981 = M. D'Onofrio, V. Pace, *Campanie romane*, La Pierre-qui-Vire 1981.

Fisher 1994 = E. Fisher, *Image and Ekphrasis in Michael Psellos 'Sermon on the Crucifixion'*, "Byzantinoslavica", 55, 1994, pp. 44-55.

Grabar 1953 = A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953.

Gunhouse 1992 = G. Gunhouse, *The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis*, Baltimore 1992.

Jolivet-Lévy 1991 = C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991.

Joubert, Caillet c.d.s. = F. Joubert, J.-P. Caillet, *Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy. Revisiting the Role of the Mendicants*, in *Mendicants Orders in the Eastern Mediterranean: Art, Architecture and Material Culture (13th-16th c.)*, conference proceeding (Nafplion, 19-23 April 2017), edited by I. Christoforaki, c.d.s.

Kessler 1989 = H.L. Kessler, 'Caput et speculum omnium ecclesiarum': *Old St. Peter's Church Decoration in Medieval Latium*, in *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions*, edited by W. Tronzo ("Villa Spelman Colloquia", 1), Bologna 1989, pp. 119-146.

Kessler 1999 = H.L. Kessler, *La decorazione della basilica medievale di San Pietro*, in *Romei e Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro*, a cura di M. D'Onofrio, Milano 1999, pp. 263-270.

Lazarev 1967 = V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.

Moppert-Schmidt 1967 = A. Moppert-Schmidt, *Die Fresken von S. Angelo in Formis*, Zürich 1967.

Mouriki 1985 = D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athens 1985.

Orofino 1994 = G. Orofino, *Montecassino*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. Bertelli, Milano 1994, pp. 441-461.

Ousterhout 1992 = R. Ousterhout, *Originality in the Case of Nea Moni*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 51, 1992, 1, pp. 48-60.

Ronig 2005 = F.J. Ronig, *Kreuzigung*, in *Der Egbert Codex. Das Leben Jesu. Eine Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren*, herausgegeben von F. Gunther, Stuttgart 2005, pp. 163-167.

Roth 1958 = E. Roth, *Der Volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters*, Berlin 1958.

Scepkina 1977 = M.V. Scepkina, *Miniatury Khludovskoi Psaltiri*, Moskva 1977.

Toubert 1990 = H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme Grégorienne et iconographie*, Paris 1990.

Tronzo 1985 = W. Tronzo, *The Prestige of St. Peter's: Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy*, in *Pictorial narrative in Antiquity and the Middle Ages*, edited by H.L. Kessler, M.S. Simpson, Washington 1985, pp. 93-112.

Wettstein 1971 = J. Wettstein, *La fresque romane. Italie-France-Espagne. Études comparatives*, Genève 1971.

Antonio Iacobini

“Paradisi floridus ortus”.

Nuove ipotesi sulla porta bronzea di San Clemente a Casauria

Nella chiesa di San Clemente a Casauria, al di là del portico di facciata, la parete d'ingresso si presenta a chi entra come la pagina di un libro in grande scala, in cui si fondono mirabilmente iscrizioni e immagini. Nella zona centrale (ill. 1), in particolare, il portale scolpito forma con la porta di bronzo un insieme verbo-figurativo concepito in modo unitario, che ha per tema le antiche origini e il potere territoriale del monastero benedettino.¹

La creazione di questa sorta di *charta* monumentale si deve a due illustri abati della seconda metà del XII secolo, Leonate (1152-1182) e Gioele (1182-1191 circa), che furono i promotori di una vera e propria 'riscrittura' della storia dell'abbazia, finalizzata a confermarne prerogative e possessi in una fase delicata della sua secolare esistenza². Il messaggio del portale e della porta, infatti, è complementare a un'altra impresa di quel tempo: il celebre codice miniato del *Liber instrumentorum* di Casauria (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Latin 5411) – concluso alla fine del governo di Leonate – che lascia trapelare l'uso della medesima strategia di autorappresentazione.³

I bassorilievi della parete d'ingresso hanno il loro *focus* nella lunetta, che mostra al centro san Clemente papa in trono, affiancato a sinistra dai discepoli Cornelio e Febo, mentre a destra l'abate Leonate gli offre il modellino della nuova chiesa, eretta a partire dal 1176⁴. Nell'iscrizione che lo accompagna l'edificio è definito “tempio regale” (*regia templa*) e il fregio figurato del sottostante architrave ci spiega le ragioni di questo epiteto. Qui, infatti, a partire da sinistra, quattro scene narrano le vicende della fondazione del monastero, nato in epoca carolingia con dedica alla Santissima Trinità. Il racconto inizia nell'871 a Roma, dove papa Adriano II consegna all'imperatore Ludovico II una teca con le spoglie di san Clemente. Subito dopo il sovrano, scortato dal *comes* Suppone, fa trasportare le reliquie a Casauria, dove sono accolte dai monaci Celso e Beato. Come nella lunetta, anche nell'architrave la facciata posta al centro è quella dell'edificio iniziato da Leonate, che però viene denominato, *more antiquo*, “Te(m)plu(m) S(anctae) Trinitatis”. Le acque del fiume Pescara gli scorrono tutt'intorno, delimitando il terreno su cui

In copertina

Cambridge, Trinity College, MS R.17.1,
Eadwine Psalter, f. 285r: la rete idraulica della
Christ Church di Canterbury, 1160 circa



Silvana Editoriale

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Art Director

Giacomo Merli

Coordinamento editoriale

Sergio Di Stefano

Redazione

Attilia Mazzola

Lorena Ansani (testi in inglese)

Clelia Palmese (testi in francese)

NTL - Nuovo traduttore letterario,

Firenze (testi in spagnolo e portoghese)

Impaginazione

Donatella Ascorti

Coordinamento di produzione

Antonio Micelli

Segreteria di redazione

Giulia Mercanti

Ufficio iconografico

Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa

Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione

riservati per tutti i paesi

© 2021 Silvana Editoriale S.p.A.,

Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.

ISBN 9788836645473

Silvana Editoriale S.p.A.

via dei Lavoratori, 78

20092 Cinisello Balsamo, Milano

tel. 02 453 951 01

fax 02 453 951 51

www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura

sono state eseguite in Italia

Stampato da Grafiche Aurora S.r.l., Verona

Finito di stampare

nel mese di febbraio 2021